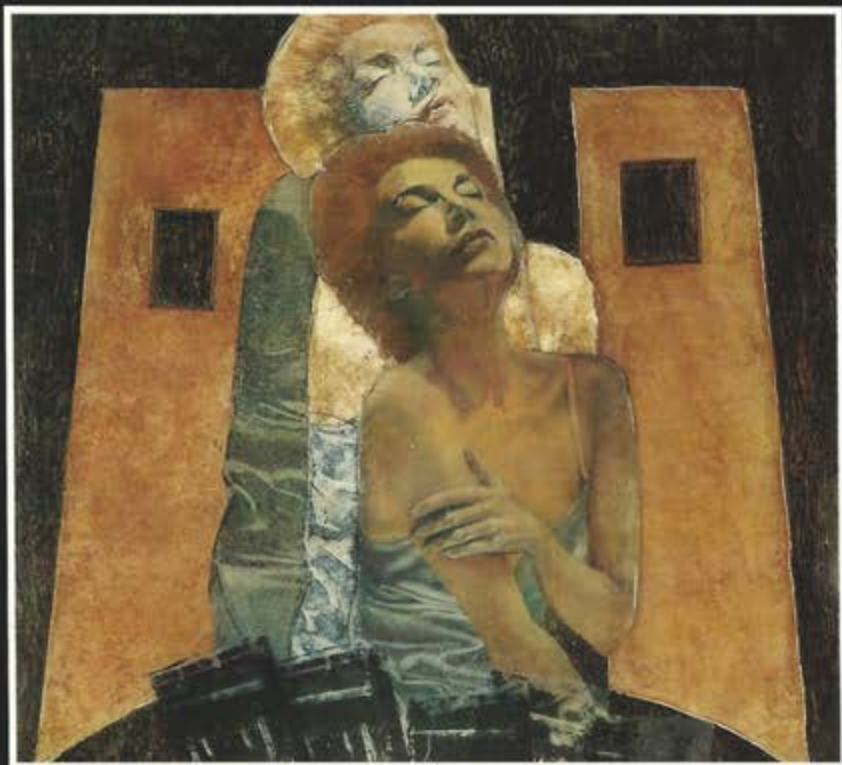


HY

# HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



**IL RISVEGLIO DELLE REGIONI**  
LA SETTIMANA TOSCANA PER LO SPETTACOLO

**I CARTELLONI DELLA STAGIONE**  
RIAPPARE BERTOLT BRECHT - NASCE A BOLOGNA  
LA CITTÀ DEL TEATRO - IL MARIVAUX DI STREHLER

**CRONACHE DELL'ESTATE TEATRALE**  
MALAPARTE A S. MINIATO, CARMELO BENE ALL'ESTATE  
VERONESE E DE BERARDINIS A SANTARCANGELO

TEATROMONDO: LE GRANDI REGIE DI BROOK, STEIN, MÜLLER

**SCENA SUD: EDUARDO VIVO DIECI ANNI DOPO**  
GLI SPETTACOLI CLASSICI DI SIRACUSA - BENEVENTO NEL SEGNO DI LORCA

SETTE TESTI - Premio Manerba Scienza: *SOTTO L'ERBA DEI CAMPI DA GOLF*, di F. Cavalli - Concorsi Idi: *ROSANERO*, di R. Cavosi; *LA NOTTE DELLA VIGILIA*, di L. Archibugi; *CARO ELVIS, CARA JANIS*, di F. Bordon - Premio Vallecorsi: *UN CAPRICCIO*, di G. De Chiara; *LABBRA SERRATE* di R. Giordano - *IL TEMPO DI AGOSTINO*, di M. Boggio

Aglietti - Arcelloni - Barbagallo - Battistini - Belledi - Benesperi - Biglia - Bisicchia - Boggio - Caleffi - Calendoli - Cannella - Caserta - Caveggia - Ceravolo - Ceroni - Chiarelli - Ciulli - Clerici - D'Inca - De Cadaval - De Chiara - Franchi - Fratti - Frittelli - Galardini - Garbero Zorzi - Garnero - Garzella - Gasparetti - Geron - Giacobbe - Giannachi - Grassi - Groppali - Grossi - Gualandi - Incerti - Marré - Mastagni - Monaco - Nigro - Ottolenghi - Pampinella - Paniccia - Pensa - Pizzuto - Poesio - Poli - Rigotti - Ronfani - Rosati - Rose - Russo - Satriani - Sicignano - Tedesco - Ventrucci - Venturini

**RICORDI**



# TEATRI 94.95

**arezzo**  
Teatro Petrarca

**carrara**  
Teatro degli Animosi

**cecina**  
Teatro E. De Filippo

**empoli**  
Teatro Excelsior

**figline v.no**  
Teatro dei Salesiani

**grosseto**  
Teatro Moderno

**lucca**  
Teatro del Giglio

**massa**  
Teatro Guglielmi

**montepulciano**  
Teatro Poliziano\*

**piombino**  
Teatro Metropolitan

**rosignano m.mo**  
Teatro Solvay\*

**s. croce sull'arno**  
Teatro G. Verdi

**s. giovanni v.no**  
Teatro Bucci

**scandicci**  
Teatro Studio

Albanese, Albee, Arena, Ascoli, Bagliani, Beckett, Benni, Benvenuti, Bigonzetti, Binosi, Bolognini, Brachetti, Branciaroli, Brogi, Bruni, Calenda, Caltaldo, Cannavacciuolo, Capone, Cara, Casagrande, Castri, Cauteruccio, Cecchi, Cederna, Cenci, Cerami, Chiti, Cirio, Costa, Crippa, Danieli, De Berardinis, De Capitani, De Filippo, Degli Esposti, Di Iorio, Dostoevskij,

# con

Durano, Euripide, Fantoni, Fo, Gaber, Gallione, Garella, Gassman, Giacosa, Giordana, Giuffrè, Gravina, Guarnieri, Kemp, Koll, Kustermann, Lavia, Lehar, Lo Monaco, Lombardi, Longoni, Luzzati, Malfatti, Manfredi, Marconi, Marinelli, Martelli, Mascia, Mastelloni, Mauri, Meacci, Molière, Monteverde, Monti, Morganti, Nativi, Nosei, Orsini, Paoli, Pasolini, Patroni Griffi, Pezzoli, Piccolo, Piovani, Pirandello, Popolizio, Pozzi, Rame, Ruggeri, Ruzante, Sannoner, Santagata, Savelli, Savignano, Sbragia, Shakespeare, Sofocle, Squarzina, Sturno, Tedeschi, Tiezzi, Tognazzi, Torta, Tremblay, Vacis, Valli, Vallone, Van Hoecke, Visibelli, Viviani, Wertmüller.

# TOSCANA SPETTACOLO

F O N D A Z I O N E

Regione Toscana

Presidenza del Consiglio dei Ministri  
Dipartimento dello Spettacolo

\* In collaborazione con ETI - Ente Teatrale Italiano



# HYSTRIO

**Editore:**

G. Ricordi &amp; C. Spa - Via Berchet 2 - 20121 Milano - Tel. 02/8881

**Direttore:**

UGO RONFANI

**Consiglio di direzione:**

Fabio Battistini, Teresita Beretta, Giovanni Calendoli, Angela Calicchio, Ghigo De Chiara, Mimma Guastoni, Carlo Maria Pensa

**Redazione:**

Fabio Battistini (coordinatore), Roberta Arcelloni, Claudia Cannella, Natalina Fracasso, Rosa Izzo, Claudia Pampinella

**Design:**

Egidio Bonfante

**Collaboratori:**

Carmelo Alberti, Guido Almansi, Costanza Andreucci Donizetti, Daniela Ardini, Cristina Arma, Antonio Attisani, Angela Barbagallo, Marco Bernardi, Odoardo Bertani, Andrea Bisicchia, Marica Boggio, Furio Bordon, Eugenio Buonaccorsi, Fabrizio Caleffi, Roberto Canziani, Dante Cappelletti, Ettore Capriolo, Valeria Carraroli, Ezio Maria Caserta, Mirella Cavaglia, Anna Ceravolo, Giampaolo Chiarelli, Ivo Chiesa, Manra Chinazzi, Anna Cremonini, Filippo Crispo, Sandro D'Amico, Domenico Danzuso, Gianfranco De Bosio, Rudy De Cadaval, Kyara van Ellinkhuizen, Maura Del Sera, Renzia D'Inca, Federico Doglio, Claudio Facchiselli, Vico Faggi, Gilberto Finzi, Enrico Fiore, Eva Franchi, Franco Garnero, Sandro M. Gasparetti, Armand Gatti, Gastone Geron, Angela Gorini Santoli, Enrico Groppali, Livia Grossi, Cristina Gualandri, Mario Guidotti, Furio Gunnella, Ginette Herry, Marco Lamberti, Bernard Henri Lévy, Luciana Libero, Giuseppe Liotta, Piero Lotito, Mario Luzzi, Michel Maffesoli, Gianni Manzella, Franco Manzoni, Anna Luisa Marré, Silvia Mastagni, Antonella Melilli, Rossella Minotti, Fanny Monti, Giuliana Morandini, Valeria Ottolenghi, Walter Pagliano, Valeria Paniccia, Gabriella Panizza, Carmelo Pistillo, Angelo Pizzuto, Paolo Emilio Poesio, Mario Prosperi, Giorgio Pullini, Paolo Puppa, Eliana Quattrini, Gian Piero Ravveggi, Giancarlo Ricci, Domenico Rigotti, Piero Sanavio, Nathalie Sarraute, Aggeo Savioli, Giorgio Serafini, Laura Sicignano, Ubaldo Soddu, Francesco Tei, Luigi Testaferrata, Sergio Torresani, Elisa Vaccarino, Cristina Ventrucci, Lucio Villari, Karin Wackeers, Ettore Zocaro, Maria Teresa Zoppello

**Dall'estero:**

Giulia Ceriani e Carlotta Clerici (Parigi), Gabriella Giannachi e Maggie Rose (Londra), Alessandro Nigro (Berlino), Grazia Pulvirenti (Vienna)

**Direzione, Redazione e Pubblicità:**

 Viale Ranzoni 17 - 20149 Milano  
 Tel. 02/40073256 e 48700557 (anche fax)

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

**Fotocomposizione, Fotolito e Stampa:**

Promodis Italia Editrice - Via Creta, 56 - 25124 Brescia - Tel. 030/220261

**Distribuzione:**

Joo - Via Galeazzo Alessi 2 - 20123 Milano - Tel. 02/8377102

**Abbonamenti:**

G. Ricordi &amp; C. Spa, Direzione Commerciale Editoriale - Via Salomone 77 - 20138 Milano - Tel. 02/5082287

Un numero L. 12.000 - Abbon. Italia L. 40.000 - Estero L. 50.000 - Versamenti su c.c.p. 00316208

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono - La riproduzione di testi e documenti dev'essere concordata.

EDITORIALE - Segnali nella nebbia	2
LA STAGIONE - Date le circostanze, riecco Brecht - Lavia incontra Dostoevskij - Le proposte degli Stabili di Genova, Milano e Roma - Bologna: via alla Città del Teatro - Ritorno di Testori al Franco Parenti - <i>F. Battistini, A. Bisicchia, C. Cannella, U. Ronfani</i>	3
LA FESTA - Montegrotto '94: la parola a Mariangela Melato, Premio Europa - Tutti i partecipanti al Premio alla Vocazione - <i>F. Battistini, C. Cannella, V. Paniccia</i>	8
TOSCANA SPETTACOLO - Un dossier di 32 pagine sul nuovo corso della politica dello Spettacolo nella regione - Il Giappone di Bob Wilson - Dibattito sulla rifondazione del teatro italiano - L'assemblea dell'Anct e i Premi della Critica - Le prospettive di sviluppo per la musica classica, il jazz, la danza - Professione attore: i problemi della categoria - Il fisco: alleato o nemico del teatro? - Il futuro dei musei del teatro - In movimento il Teatro Ragazzi - Il convegno conclusivo sul modello toscano per lo Spettacolo - <i>P. Benesperi, R. Incerti, M. Russo, A. Ceravolo, V. Ottolenghi, P.E. Poesio, M. Frittelli, F. Caroni, G. Galardini, S. Ciulli, O. Grassi, P. Aglietti, F. Gunnella, C. Pampinella, L. Garbero Zorzi, C. Cannella, A. Garzella, D. Venturini</i>	17
FESTIVAL - Spoleto '94 con Dodin, Miller, Testori e Gassman - Nuova drammaturgia ad Asti - I misteri del Sacro nelle valli del Casentino - Rinascita del Mittelfest - Il ritorno di Carmelo Bene a Verona - Il ritorno del <i>Cristo proibito</i> di Malaparte a San Miniato - Un macedone star a Polverigi - Buzzanca fra i pini della Versilia - Santarcangelo nella gestione di De Bernardinis - Omaggio a Ionesco al Meeting di Rimini - L'estate teatrale in Abruzzo - Le rassegne di Montalcino, Montepulciano e Borgio Verezzi - Todi: Paola Gassman recita l'horror - <i>U. Ronfani, F. Garnero, M. Cavaglia, F. Battistini, A. Ceravolo, M. Gasparetti, V. Paniccia, R. D'Inca, L. Grossi, D. Rigotti, S. Mastagni, A.L. Marré, E. Franchi, C. Ventrucci, M. Boggio</i>	49
TEATROMONDO - Le rassegne d'estate e le novità in cartellone a Parigi, Londra, Berlino: il Festival di Edimburgo - Intervista con Kushner a New York - <i>C. Clerici, M. Rose, A. Nigro, I. Monaco, G. Giannachi, M. Fratti</i>	75
SCENA SUD - L'omaggio a Eduardo De Filippo a Taormina, gli spettacoli della rassegna, gli Aperitivi con l'autore - Bob Wilson a Gibellina - Gli spettacoli classici dell'Inda a Siracusa - Aldo e Carlo Giuffrè di nuovo insieme - Benevento '94 nel segno di Lorca - <i>C. Rosati, F. Gunnella, U. Ronfani, A. Barbagallo, G. Giacobbe, A. Tedesco</i>	81
CRITICHE - Le recensioni degli spettacoli dell'estate	97
TEATRO SCIENZA - Sessanta i concorrenti al Premio Manerba '94: i vincitori, le prospettive - <i>A. Ceravolo</i>	114
I TESTI - «Sotto l'erba dei campi da golf», di <i>F. Cavalli</i> (Premio Manerba) - I Premi dei Concorsi Idi: «Rosanero», di <i>R. Cavosi</i> - «La notte della vigilia», di <i>L. Archibugi</i> - «Caro Elvis, cara Janis», di <i>F. Bordon</i> - Premio Vallecorsi: «Un capriccio», di <i>G. De Chiara</i> - «Labbra serrate», di <i>R. Giordano</i> - «Il tempo di Agostino», di <i>M. Boggio</i> , con una lettera del Cardinale Martini	117
EXIT - Per salutare Alberto Lionello, Giancarlo Sbragia, Madelaine Renaud - <i>U. Ronfani, F. Battistini</i>	171
I MAESTRI - Proietti e il carisma - <i>G. De Chiara</i>	174
HUMOUR - Foyer - <i>F. Caleffi</i>	176
BIBLIOTECA - Schede - <i>R. Arcelloni, G. Poli, G. Chiarelli, L. Sicignano, G. Geron</i>	194
LETTERA DA ROMA - Il futuro del Teatro delle Arti - <i>G. Calendoli</i>	196
IN COPERTINA - Ritratto di Mariangela Melato, di <i>Vannetta Cavallotti</i>	



# SEGNALI NELLA NEBBIA

**D**iagnosi confermata: lo stato depressivo in cui versa il teatro italiano, che ha prodotto rassegne d'estate in parte da dimenticare, si conferma con una stagione di prosa povera di slanci e invenzioni. Routine gestionale e stanchezza creativa s'intrecciano; nessuno osa ardimenti progettuali ed è abbastanza sorprendente che alla pochezza dell'offerta corrisponda il fenomeno della tenuta del pubblico, anzi di una sua pur lieve crescita secondo le statistiche. Da credere che il teatro si limiti a profittare, parassitariamente, del deficit culturale della televisione.

Ripetere che le radici del male sono nella mancanza di una volontà politica di promuovere un vero Sistema Spettacolo, con norme e strutture adeguate ad un Paese civile, a che giova, se intorno ci sono soltanto orecchie distratte? Siamo, dopo le promesse elettorali delle forze politiche (da questa rivista registrate, a futura memoria), ad un riflusso di cui ci sembra prova manifesta il decreto legge 477 del 30 luglio scorso: un *fourre tout* senza vere prospettive di innovazione, la questione delle autonomie regionali in materia di Spettacolo compressa in diciassette righe della Gazzetta Ufficiale, una scappellata ad un ipotetico ministero degli Affari culturali che di questo passo non verrà mai e massime cure, invece, nel definire funzioni, prerogative ed inquadramenti di un personale amministrativo chiamato a riempire, oggi come ieri, il vuoto di governo nel settore.

In altre faccende affaccendato, quelle delle quotidiane emergenze, il sottosegretario alla Presidenza del Consiglio delegato allo Spettacolo esercita le sue funzioni – come dargli torto? – delegando a sua volta ai funzionari. I quali hanno il merito – lo riconosciamo – di colmare in qualche modo l'*horror vacui* della gente di teatro (non tutta: abbiamo già espresso la convinzione che c'è anche chi ha profittato e continua a profittare della mancanza di regole).

I Teatri Stabili s'interrogano sul loro incerto futuro e decidono di chiamarsi Teatri d'Arte: come se la crisi nel settore pubblico fosse soltanto un fatto nominalistico. Approdando all'Eti come commissario e, domani, come presidente *in pectore*, Maurizio Scaparro si dichiara «portatore di un sogno»: ma con quali statuti e quali mezzi realizzarlo? Lluís Pasqual, giovane ma for-

te dell'esperienza del Teatro d'Europa, arriva a Venezia, si mette al lavoro per la Biennale Teatro e subito deve misurarsi con la penuria dei mezzi e le vischiosità burocratiche.

In questa situazione, temperare il pessimismo della ragione con l'ottimismo della volontà diventa un preciso dovere. Sforziamoci, in questa fase oscura della navigazione, di cercare, nonostante tutto, qualche segnale di luce. La volontà delle Regioni, ad esempio, di assumere finalmente, nello Spettacolo, quelle funzioni attribuite sulla carta dal Dpr 616 del '77 e mai esercitate.

La Settimana dello Spettacolo della Regione Toscana (cui *Hystrio* dedica in questo numero le sue attenzioni), il convegno promosso in settembre dalla Regione Piemonte con il Coordinamento interregionale, il dibattito testé svoltosi ai margini del Festival di Parma sono momenti di risveglio, a fronte dei quali sta ancora il sonno profondo di altre amministrazioni regionali, nel Sud ma anche nel Nord (in Lombardia, per esempio, il sistema teatrale resta quello del vecchio assistenzialismo partitico). Meglio di niente, però: Roma è costretta a prendere atto di questi segni di movimento.

Che poi a Bologna si costituisca, intorno alla riaperta Arena del Sole, una organica Città del Teatro; che si diffondano le *mise-en-espace* e gli allestimenti di novità di giovani autori anche a cura di esperti registi, e teatri di Roma dedichino l'intera stagione alla nostra drammaturgia contemporanea; che il Sindacato Scrittori di Teatro prepari un censimento dei teatri medi e piccoli tuttora sottoutilizzati, da destinare al nuovo repertorio, e che l'Associazione Critici di Teatro dica «basta», insieme all'Ordine dei Giornalisti, agli spazi negati alla critica e alla riflessione culturale, anche questi sono altri segnali nella nebbia. Come l'appuntamento d'autunno a Milano, città culturalmente depressa, dell'Unione dei Teatri d'Europa.

P.S. - *E Hystrio, dopo la fusione societaria della Casa Ricordi con il gruppo multinazionale tedesco Berthelmann? Nulla di cambiato: il settore Teatro di Ricordi continua, prosegue la funzione di questa rivista, nella sua autonomia.*



CHE COSA PREPARANO I GRANDI TEATRI STABILI

## DATE LE CIRCOSTANZE RIECCO BERTOLT BRECHT

*Piccolo di Milano: Strehler punta sul Marivaux dell'Isola degli schiavi, manda in tournée I Giganti e affida ai giovani Terrore e miseria del Terzo Reich - Teatro di Genova: riproposto Arturo Ui, un Amleto di Besson come conflitto vecchi-giovani e la Villoresi in una novità di Coline Serreau - Stabile di Torino: la regia di Pagliaro per Timone d'Atene di Shakespeare, Memorie di Adriano della Yourcenar con Albertazzi ma anche il piemontese Giacosa.*

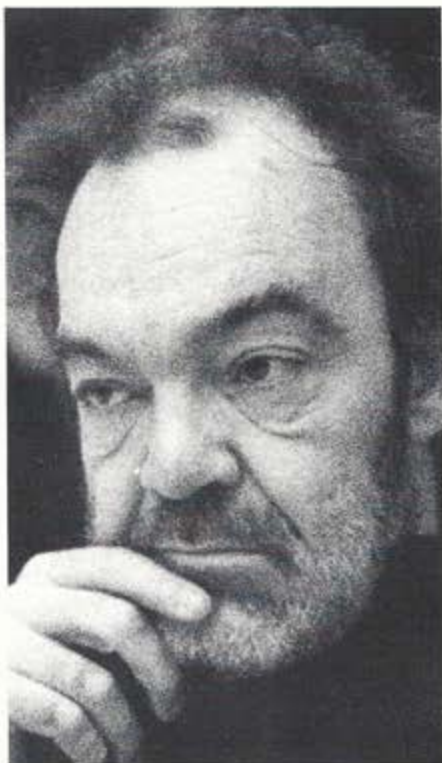
Iniziate le prove del primo Marivaux per Strehler, ma forzatamente interrotte a causa dell'esaurimento nervoso di Massimo Ranieri, uno degli interpreti con Pamela Villoresi, Philippe Leroy, Laura Marinoni e Luciano Roman del testo francese, il Piccolo ha iniziato le riprese televisive dei *Giganti della montagna* di Pirandello, che sarà portato in tournée in Europa e America. Tournée anche per *L'isola degli schiavi*, che debutterà il 10 settembre a Barcellona e sarà al Piccolo dopo la piazza di Torino. Sarà il primo spettacolo di nudo di Strehler: ma un nudo, spiega Strehler «necessario per i quattro naufraghi che trovano salvezza appunto nell'isola».

Lo spettacolo, come annunciato, sarà nel cartellone del Festival dei Teatri d'Europa insieme all'*Aminta* del Tasso diretta da Ronconi, ai *Demoni* di Dostoevskij, regia di Dodin, che riproporrà anche *Claustrophobia*, rappresentata a Spoleto, *Enrico VI* di Shakespeare (regia di K. Mitchell, per la Royal Shakespeare Company) e *Orlando* di Virginia Woolf, regia di Robert Wilson per l'Odéon-Théâtre de l'Europe. Nel cartellone anche due Pirandello (*Il berretto a sonagli* da Barcellona, regia di L. Homar, e *Questa sera si recita a soggetto*, Teatro Katona di Budapest, regia di Tams Ascher); due spettacoli firmati da Ingmar Bergman (*Le variazioni Goldberg* di Tabori e *Danza di morte* di Strindberg), *La Celestina* di De Rojas da Bucarest, regia di Purcarete, *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, regia di Karin Bayer, presentato dallo Schaspielhaus di Düsseldorf, *La brocca rotta* di Von Kleist, regia di Langhoff, *Alice* di Hampton, regia di M. Clarke per il Royal National Theatre, *Duel-Traktor Fatzer* di Brecht-Müller, regia di Heiner Müller-Berliner Ensemble e *Manoscritto trovato a Saragozza* di J. Potocki, regia di Bradecki.

Le produzioni prevedono, oltre al citato Marivaux, il primo testo di Génét messo in scena da Klaus Michael Grüber, già allievo di Strehler, il ritorno al Piccolo di Lamberto Puggelli con *Il libro di Ispazia* di Mario Luzi e la riproposta del teatro di Brecht di cui Strehler riprenderà *La storia della bambola abbandonata* con gli allievi di una scuola elementare milanese e, per la Compagnia Stabile dei Giovani del Piccolo, *Terrore e miseria del Terzo Reich*. «Brecht è più che mai necessario oggi, spero non sia tardi per offrirlo ai giovani», ha detto Strehler in conferenza stampa. «È venuto il momento di riparlare di Brecht, proprio mentre si pensa che non sia attuale. Me ne sono convinto quando una sera, a Monaco, ho visto a una proiezione di *Schindler's List* il pubblico che cercava di nascondere le lacrime. I tedeschi uscivano in silenzio, senza il coraggio di guardarsi ne-







## TORINO

### Lavia Uomo ridicolo secondo Dostoevskij

La stagione si apre il 7 novembre con *Timone d'Atene* di Shakespeare, traduzione di Renato Oliva, regia di Walter Pagliaro, con Massimo Venturiello, Paolo Graziosi, Franco Alprete e Antonio Fattorini. Seguirà la ripresa dell'*Affare Makropulos* di Karel Capek coprodotto con lo Stabile di Genova, protagonista Mariangela Melato, regia di Luca Ronconi e la stessa distribuzione dell'anno scorso, *L'onorevole Ercole Malladri* di Giuseppe Giacosa, una poco conosciuta e fortunata commedia dell'autore di *Tristi amori*, già rappresentata da Eleonora Duse (senza successo) e ripresa una sola volta dallo Stabile torinese nel 1956; la regia sarà di Mauro Avogadro, interpreti Toni Bertorelli, Valentina Sperli e Piero Di Iorio. La terza produzione sarà *La scuola delle mogli* di Molière, traduzione di Piero Ferrero, regia di Cristina Pezzoli con Sergio Fantoni, Sara Bertelà e Alarico Salaroli (in coproduzione con La Contemporanea '83). Fra le ospitalità, *Memorie di Adriano*, tratto dal fortunato romanzo di Marguerite Yourcenar da Jean Launay, con Albertazzi, anche regista, coreografie di Eric Vu An; *L'asino d'oro* di Ida Omboni e Paolo Poli da Apuleio di Madaura, *Edipo re* e *Edipo a Colono* di Sofocle con Glauco Mauri e Roberto Sturmo, regia di Glauco Mauri, *Il sogno di un uomo ridicolo* di Fëdor Dostoevskij messo in scena da Gabriele Lavia, *Tre donne alte* di Edward Albee, traduzione di Masolino D'Amico, regia di Luigi Squarzina per Marina Malfatti (coproduzione Teatro Biondo-Ghost Teatro), *Il tacchino* di Feydeau con Aroldo Trieri e Giuliana Lojodice, regia di Giancarlo Sepe, uno spettacolo di Gaber e Luporini, *Otello* di Shakespeare, regia di Lavia con Umberto Orsini e Franco Branciaroli (coproduzione Teatro Eliseo e Incamminati), e fra gli Stabili, *Ubu re* di Alfred Jarry con Marisa Fabbri e Mario Scaccia, regia di Armando Pugliese (Teatro di Roma); *Medea* di Grillparzer, regia di Garella (Friuli-Venezia Giulia); *La sposa di campagna* di Wicherley, regia di Sequi (Centro teatrale bresciano); *Zeno e la cura del fumo* di Kezich da Svevo, regia di Sciacaluga (Stabile del Veneto), *L'attesa* di Binosi, regia di Cristina Pezzoli (Parma), *Un tram che si chiama desiderio* di Williams (Genova e Teatro Eli-

seo in collaborazione con Festival dei Due mondi di Spoleto e Teatro Nuovo di Milano) e *L'isola degli schiavi* di Marivaux, regia di Strehler (Piccolo Teatro di Milano).

Fra le attività culturali, terminato il primo anno del corso biennale della Scuola di Teatro diretta da Ronconi con il saggio *La favola di Orfeo* nel cinquantenario della morte di Angelo Poliziano (dato a Firenze per la Fondazione Zorzi) è previsto per il luglio '95 il saggio spettacolo sui tre drammi metateatrali di Pirandello (*Sei personaggi in cerca d'autore*, *Questa sera si recita a soggetto* e *Ciascuno a suo modo*) per la regia di Ronconi; il 27 maggio, grande festa per i quarant'anni dello Stabile torinese con De Bosio, Missiroli, Gregoretti e Ronconi e con loro attori, scenografi e operatori teatrali con il ricordo di coloro che sono prematuramente scomparsi a cominciare da Nico Pepe, Giacomo Colli, Franco Enriquez e Aldo Trionfo. Ospite d'onore Vittorio Gassman, indimenticabile protagonista di un *Riccardo III* diretto da Ronconi in una serata per Alfieri al Teatro Regio con letture di pagine dalla *Vita*, dalle *Rime* e dalle *Tragedie*.

E ancora, due letture pubbliche di *La favola di Orfeo* interpretata dai ventisette allievi della Scuola di Teatro e *La vita offesa*, un recital dall'omonima raccolta di testimonianze sulla vita nei lager nazisti curata da Anna Bravo e Daniele Jalla. Sono previste conversazioni critiche per le produzioni e gli spettacoli ospiti, un ciclo di lezioni di storia del teatro dedicate a maestri e momenti del teatro novecentesco con letture da parte degli allievi diplomati del primo biennio della Scuola che prenderà in esame i testi di cinquanta autori che costituiscono così il primo nucleo dell'Archivio di Drammaturgia italiana contemporanea (destinato ad aumentare progressivamente); se il Comitato giungerà a formulare un certo numero di segnalazioni positive lo Stabile torinese esaminerà la possibilità di allestire una serie di letture pubbliche da realizzarsi nel corso della stagione 1995-'96 con gli allievi diplomati del secondo biennio della Scuola del Teatro Stabile di Torino. □

gli occhi. Ma non ci saranno svastiche o elmetti. Sarà qualcosa come il Terzo Reich visto da un gruppo di naziskin del Centro Goebbels di porta Vigentina, che discutono o "razionalizzano" con le parole di Brecht».

Carlo Battistoni firmerà per l'estate '95 il Progetto Alceste (da Euripide, Alfieri, Hofmannsthal, a cura di Stefano Zecchi) e Pamela Villosi *Il demone di Taibete*, omaggio a Isaac Singer, con Moni Ovadia. Infine il giovane Roberto Graziosi firmerà due novità italiane.

Fra le ospitalità spiccano Paolo Rossi con tre lavori (*Cinquantenario* di Tabori, *Il mondo salvato dai ragazzini* di Elsa Morante, con Carlo Cecchi, e *Milano Milanin* con Jannacci, Ponzoni e Lucia Vasini). Poi il teatro canzone di Giorgio Gaber, un nuovo spettacolo di Dario Fo, *Edoardo II* di Marlowe messo in scena da Giancarlo Cobelli, *La confessione* progetto e regia di Walter Manfrè su testi italiani già presentato a Taormina Arte 1993, e tre spettacoli di teatri Stabili (*La resistibile ascesa di Arturo Ui* di Brecht, regia di Marco Sciacaluga, Genova; *Medea* di Grillparzer, regia di Nanni Garella, Friuli-Venezia Giulia e *La sposa di campagna* di Wicherley, regia di Sandro Sequi, Centro teatrale bresciano). E ancora, insieme al Bolshoj Grigorovic Ballet (*Raimonda-Giselle*, atto II), la coppia Van Hoeske-Savignano, il Bejart Ballet di Losanne con *King Lear-Prospere*, *Il lago dei cigni* del Cullberg Ballet, una serata con I Poooh e gli incontri culturali sulla poesia del '900, la Tragedia greca, il Laboratorio shakespeariano e i Giovedì del Lirico. □

## Teatro di Roma

Riprendiamo in forma sintetica il cartellone, di cui già si era parlato nel numero scorso di *Hystrio*, dello Stabile di Roma diretto da questa stagione da Luca Ronconi. Sei sono le produzioni: *Ecuba* di Euripide, regia di Massimo Castrì, con Anna Proclemer; *Ubu re* di Jarry, regia di Armando Pugliese, con Marisa Fabbri e Mario Scaccia; *Re Lear* di Shakespeare, regia di Luca Ronconi, con Massimo De Francovich; *Verso Peer Gynt* da Ibsen, con Annamaria Guarnieri; *Moonlight* di Pinter, regia di Cherif, con Aldo Reggiani, in coproduzione con il Ctb; *Dio nei scampii dagli Orsenigo* di Imbriani, con Anna Proclemer.

## Teatro Stabile del Veneto

Cinque nuove produzioni, alcune ancora da definire nei dettagli, vengono presentate dallo Stabile veneto diretto da Giulio Bosetti. Si tratta di: *Chi la fa l'aspetti* di Goldoni, regia di Giuseppe Emiliani, con Antonio Salines; *Il malato immaginario* di Molière, regia di Jaques Lassalle, con Giulio Bosetti, Marina Bonfigli e Antonio Salines; *Amleto* di Shakespeare, in coproduzione con lo Stabile di Genova, regia di Benno Besson, con Eros Pagni e Sergio Romano; *Le ultime lune* di Furio Bordon, che avrà come probabile interprete Marcello Mastroianni; e *Se no i xe mati, no li volemo* di Gino Rocca. Ripresa dalla scorsa stagione sarà *Zeno e la cura del fumo* di Tullio Kezich da Svevo, regia di Marco Sciacaluga, con Giulio Bosetti e Marina Bonfigli.

## Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia

La nuova compagnia stabile continua il progetto di lavoro biennale sull'origine e la crisi del dramma borghese in area tedesca e centro-europea con *Medea* di Grillparzer, interprete Ottavia Piccolo per la regia di Nanni Garella, che si va ad aggiungere a *Intrigo e amore* di Schiller, quest'anno in tournée dopo aver debuttato con successo la scorsa stagione (regia sempre di Garella, con Ottavia Piccolo e Virginio Gazzolo). In coproduzione con il Teatro Stabile Sloveno sarà anche presentato, proveniente dal Mittelfest, *L'ora in cui non sapevamo niente l'uno dell'altro* di Handke, regia



di Giorgio Pressburger; mentre in coproduzione con la Compagnia Glauco Mauri sarà ripreso *L'idiota* di Dostoevskij, regia dello stesso Mauri, con Roberto Sturmo, Massimo De Rossi e Miriam Crotti.

## Teatro Stabile di Bolzano

Tutti e tre gli spettacoli prodotti da questo Stabile portano la firma registica di Marco Bernardi, che ne è anche direttore artistico. Le novità saranno *Hedda Gabler* di Ibsen, con Patrizia Milani e Carlo Simoni, e *Il contrabbasso* di Süsskind con Carlo Simoni, mentre *La locandiera*, sempre con Patrizia Milani e Carlo Simoni, dopo il successo della scorsa stagione, andrà in tournée nei maggiori teatri italiani.

## Teatro Stabile Sloveno

Sono diciassette gli spettacoli in cartellone allo Stabile Sloveno di Trieste. Tra le novità: *Hallstätt* di Jančar, regia di Boris Kobal; *Le nozze dei travestiti*, testo e regia di Vinko Moderndorfer; e *Il suicidio delle balene* di Verž, regia di Mario Uršič. Tra le produzioni sono inoltre da segnalare: *Il decimo fratello* di Jurčič, *La cantatrice calva* di Ionesco, *Il destino di un poeta* di Kocbek, *Pollicino* dei fratelli Grimm, *Medico per forza* di Molière, *Vedrai, cara sorella* di Peschina, *I vestiti nuovi dell'imperatore* di Jesih, *L'ora in cui non sapevamo niente l'uno dell'altro* di Handke in coproduzione con lo Stabile del Friuli Venezia Giulia e *Anche le pulci hanno la tosse* di Tomizza in collaborazione con La Contrada.

## Centro teatrale bresciano

Dopo il biennio dedicato alla prosa francese, il Ctb diretto da Sandro Sequi intitola «Percorsi di teatro anglosassone» il progetto di lavoro per la stagione 1994-95. Verranno messi in scena *La sposa di campagna*, testo della restaurazione inglese di William Wycherley, regia di Sandro Sequi, con, tra gli altri, Stefania Felicioli, Anita Laurenzi, Mario Valgò, Aldo Reggiani e Roberto Trifirò; e *Chiaro di luna* di Pinter, in coproduzione con il Teatro di Roma, regia di Cherif, con Aldo Reggiani e Roberto Trifirò.

## Teatro Stabile abruzzese

*La donna del mare* di Ibsen per la regia di Beppe Navello, anche nuovo direttore artistico del Tsa, con Lina Sastri; e *Radio strip* di Alberto Gozzi, anche regista, sono le uniche due produzioni in cartellone quest'anno, alle quali si aggiungono *De rerum natura*, ciclo di laboratori-spettacoli per le scuole sul tema dell'ambiente, e *Chi va in scena?*, mise en espace di quindici attori in collaborazione con l'Atam.

## Audac-Teatro Stabile dell'Umbria

Gestisce oltre dieci teatri sparsi per l'Umbria e produce, quest'anno, tre spettacoli, tutti con la regia di Massimo Castri: le riprese di *Elettra* di Euripide, con Galatea Ranzi al Teatro Torti di Bevagna, e, al Teatro Morlacchi di Perugia, di *Ifigenia in Tauride*, sempre di Euripide, con Annamaria Guarnieri, e un nuovo allestimento di *Le smanie per la villeggiatura* di Goldoni, con gli attori della Compagnia del Teatro Stabile dell'Umbria.

## Ert

Lo Stabile dell'Emilia-Romagna, diretto da quest'anno da Pietro Valenti, propone nel cartellone del Teatro Storch di Modena le riprese di due produzioni della scorsa stagione: *Edoardo II* di Marlowe, regia di Giancarlo Cobelli, con Massimo Belli e Daniela Giordano, e *La musica in fondo al mare* di Viviani, regia di Giampiero Solari,

## GENOVA

### Una stagione intensa in 21 città italiane

L'attenzione alla Compagnia Stabile, che per numero e per qualità dei suoi componenti consente l'esistenza di due gruppi di lavoro, e la riapertura della storica sala del Teatro Duse hanno permesso allo Stabile di Genova diretto da Ivo Chiesa di lavorare non su una sola stagione, ma sul biennio '94-95 e '95-96. Gli spettacoli di produzione della stagione '94-95 saranno sei, di cui tre riprese e tre nuovi allestimenti. Nell'insieme daranno luogo a circa 265 rappresentazioni, di cui 90 a Genova e in Liguria e 175 in altre 21 città italiane. Gli spettacoli ripresi saranno *L'affare Makropulos*, di Karel Capek, regia di Luca Ronconi, in coproduzione con il Teatro Stabile di Torino; *Un tram che si chiama desiderio* di Tennessee Williams, regia di Elio De Capitani, in coproduzione con il Teatro Eliseo; e *Arturo Ui* di Bertolt Brecht, regia di Marco Sciaccaluga. I cast di questi tre spettacoli sono immutati; accanto a Mariangela Melato e a Eros Pagni ritroveremo, fra gli altri, Vittorio Franceschi, Ugo Maria Morosi, Virgilio Zernitz, Massimo Mesciuam, Gianluigi Fogacci, Paolo Serra, Luciano Virgilio, Carlo Montagna, Valeria Milillo, Riccardo Bini, Aleksandar Cvjeticovich, Giancarlo Previati ed Ester Galazzi.

Le tre nuove produzioni toccano i grandi classici e la drammaturgia contemporanea. In collaborazione con il Teatro Stabile del Veneto, Benno Besson curerà la regia di *Amleto* che prevede una distribuzione tutta giovane, cui fanno eccezione la presenza di Eros Pagni (nel ruolo dello Spettro e di Polonio) e quella di Elisabetta Gardini nel ruolo della Regina. Besson vede il piccolo universo provinciale del regno di Danimarca (la traduzione è di Cesare Garboli) come l'angosciarsi incoerente e agitato di una società di giovani dove i vecchi sopravvivono come fantasmi minacciosi o come larve di un potere sopravvissuto e sinistro. Giovani smarriti davanti al crollo degli ideali del passato e incapaci di creare il nuovo, che ruotano attorno alla luminosa stella della Regina, come pianeti malati attorno ad un sole accicante, ma incapace di colore ed energia, nella fatale attesa della «normalizzazione totalitaria» di Fortebraccio. Amleto sarà Sergio Romano (già Osvald nell'ibseniano *Spettri* e Lelio nel goldoniano *Bugiardo* dello Stabile del Veneto); accanto a lui, fra gli altri, Paolo Serra (Orazio), Federico Vanni (Laerte), Roberto Serpi, Giovanni Calò, Riccardo Bellandi, Massimo Brizi e Marco Sciaccaluga. Dopo *Tuttosà* e *Chebestia* ritorna

con Marina Confalone e Massimo Venturiello, ai quali si aggiunge la novità *L'illusion comique* di Corneille, regia di Giancarlo Cobelli, con Massimo Belli e Giselda Castrini.

## Teatro Stabile di Catania

La letteratura siciliana dalla fine dell'Ottocento ai giorni nostri, in lingua e in dialetto, è il tema dominante nelle produzioni dello Stabile con *I Viceré* di Federico De Roberto, regia di Armando Pugliese, con Turi Ferro; e *Mastro don Gesualdo* di Giovanni Verga, entrambi nell'adattamento teatrale di Diego Fabbri; *A notti nun fa friddu* di Romano Bernardi da Nino Martoglio, e *Sinfonie d'amore* di Giuseppe Fava. Per il Teatro Ragazzi sarà invece proposto *L'isola dei pappagalli* di Sergio Tofano.

## Teatro Biondo Stabile di Palermo

Cinque coproduzioni e una produzione - *Fotografie* di Casa Florio, di Dacia Maraini, regia di



Coline Serreau con un nuovo testo, *Lapin Lapin*, che ha già avuto un grande successo in tutta Europa. *Lapin Lapin* (tradotto da Carlo Repetti e Marco Sciaccaluga) è la storia di una modesta famiglia metropolitana, piena di figli problematici e vitali, ingenui e paradossali, che ruota intorno alla grande figura di una mamma, interpretata da Pamela Villosi. Con lei Gianna Piaz, Massimo Mesciuam, Roberto Serpi, Paolo Serra, Gianluigi Fogacci, Massimo Brizi, Federico Vanni, Riccardo Bellandi, Vito Favata, Elsa Bossi e Alessandra Schiavoni.

Toccherà poi, in chiusura di stagione, a *Tango barbero*, un testo poco rappresentato di Copi, di cui non vengono fatte anticipazioni e che sarà tradotto da Franco Quadri. Regia, scene e costumi saranno di Elio De Capitani e Ferdinando Bruni, protagonista ancora Mariangela Melato. Poi, nel cartellone, numerosi spettacoli ospiti. □

Roberto Guicciardini - compagno nel cartellone dello Stabile palermitano. Sono: *Tre donne alte* di Albee (con la Ghost Teatro), regia di Squarzina, con Marina Malfatti; *Il rinoceronte* di Ionesco (con il Gruppo della Rocca), regia di Guicciardini; *Diario ironico dall'esilio* di Roberto Andò, anche regista, e Moni Ovadia, anche interprete (con il Crt); *Ofelia, Totò e Vicè* di e con Franco Scaldati (con le Orestadi di Gibellina e il Laboratorio Femmine dell'Ombra); e *Acer Sanguinis* di Aurelio Pes (con La Zattera di Babele di Erice). □

A cura di Fabio Battistini e Claudia Cannella.

A pag. 3, Andrea Jonasson, Ilse, ne «I Giganti della montagna» diretti da Giorgio Strehler per il Piccolo Teatro di Milano. A pag. 4, da sinistra a destra, Klaus Michael Grüber; Gabriele Lavia. In questa pagina, Eros Pagni.



# AGENDA MILANESE



Il momento di andare in macchina coincide con l'apertura dei teatri milanesi di cui diamo qui una veloce carrellata. Il Franco Parenti diretto da Andrée Ruth Shammah ha aperto con Gabriella Franchini diretta da Franca Valeri nella *Bruttina stagionata* di Carmen Covito, seguito dalla prima produzione de *I promessi sposi* alla prova di Testori, guidati nel ruolo del Maestro da Gianrico Tedeschi. Al Carcano, Giulio Bosetti e Marina Bonfigli diretti da Sciacaluga hanno presentato *Zeno o la cura del fumo* di Tullio Kezich dal romanzo di Svevo. Al San Babila, trionfo di Ernesto Calindri in un omaggio confezionatogli dai figli per i suoi 85 anni; accanto a lui la milanesissima Liliana Feldmann. Al Manzoni, quell'attore intelligente ed estroso che è Franco Branciaroli ha ripreso con Marco Sciacaluga un classico del teatro sovietico *L'ispettore generale (Il revisore)* di Gogol'. Il Ciak ha ospitato prima Sabina Guzzanti diretta da Giuseppe Bertolucci in *Non io Sabina e le altre*, poi Lella Costa in *Magoni (e forse miracoli)*. Valter Malosti al Crt è stato prima interprete, poi regista di *Ella e Susn* entrambi di Herbert Achtembusch. Il Nazionale ha aperto la stagione con *L'idiota* di Dostoevskij diretto da Glauco Mauri e interpretato da Roberto Sturno e Massimo De Rossi, mentre *Gli uomini sono tutti bambini*, di Vaime, firmato Garinei per Gianfranco D'Angelo (al Nuovo), il *Peer Gynt* di Marco Baliani (Elfo), *Zozos* di Manfredi (Porta Romana), insieme al festosissimo debutto al Piccolo di Paolo Rossi (*Jubiläum*) hanno completato le proposte intorno a due personalità spiccate come quelle di Mario Scaccia (*Nerone* di Terron al Filodrammatici) e Piero Mazarrella da quest'anno al teatro della 14<sup>a</sup>. Mentre al Out Off ha preso il via la seconda edizione della rassegna «Immagini dal sottosuolo» c'è da segnalare la bella prova di Maurizio Donadoni, autore e autore in *Memoria di classe (Storie del Vajont)*, regia di Brandon al Litta. F.B.

Nella foto, «L'idiota» di Dostoevskij.

## Ritorno di Testori al Franco Parenti

Con la sua commedia (tragedia?) Testori mette alla prova non soltanto il romanzo manzoniano, ma ancora una volta il significato del teatro ed il valore ermeneutico della parola. L'incipit sa di polemica nei confronti di una generazione che ha vissuto l'esperienza teatrale senza regole, senza scuole, senza maestri; una generazione allo sbando incapace di comunicare, irrispettosa verso la parola ed i suoi significati. L'attore, come l'uomo, ha smarrito il significato del suo essere, vive la crisi come crisi della coscienza, ma anche come crisi della propria funzione, è chiamato, quindi, ad un destino più grande, non può starsene vittima stupefatta dinanzi allo choc, deve acquistare consapevolezza delle ragioni che stanno a base di una realtà lacerata, deve capire qual è il «segno» ed il «senso» del teatro, e poiché da solo è incapace, non può non ricorrere al Maestro, a cui spetta il compito di insegnare il valore che bisogna dare a quei concetti, in nome dei quali è avvenuta la rivolta: fantasia, corpo, libertà. Il Maestro non intende proporre formule nuove, ma recuperare «l'artigianato» teatrale, le capacità interiori che possono trovarsi in ciascun attore e che, in particolari momenti, posseggono la stessa forza delle grandi rivoluzioni. Il suo fine pertanto, non è quello di cambiare il teatro, per cambiare il mondo, ma cambiare il mondo attraverso il *misterium* del teatro, magari partendo dalla forma primaria: il coro.

In Testori il coro ha una funzione particolare: quella di accertare il rapporto che esiste tra il singolo e la collettività, sia quando è evocato, come ne *L'Amleto*, sia quando si presenta lacero e straccione, guito e degradato, come nel *Macbetto*, sia quando procede come ricognizione preliminare della coesistenza di un gruppo, come ne *I promessi sposi alla prova*, per diventare «scenica verità», luogo di una comunità in cui si crea un rapporto che rende l'uno indispensabile all'altro. Il gruppo è riunito dal Maestro per mettere alla prova se stesso, attraverso un viaggio nel teatro, che diventa un viaggio di sacrificio e di conoscenza non della materia manzoniana (che già conosce) ma della violenza che le sta dietro, del dolore o, meglio ancora, del «magon». Il Maestro ne diventa il corego, mentre il gruppo si appresta alla parabasi, ovvero al bisogno di rivolgersi al pubblico ed iniziare con lui un discorso in nome dell'autore. Il coro non può fare a meno della parola che, dopo il calvario della sperimentazione, deve redimersi per essere pronunziata come se fosse la prima parola, per farsi, nel tempo, realtà, vita e quindi mistero, ma anche mezzo per entrare nel ventre del testo, per diventare teatro, anche quando la materia del dramma è nota. Spetta alla parola far germinare l'azione, permettere che l'accaduto continui ad accadere. Così: «Quel ramo del Lago di Como», nella trasposizione testoriana, diventa l'emblema di un dolore che colpisce tutti i rami, tutti i laghi, e quindi dello stravolgimento non più di un nucleo, ma di una società intera.

È il dolore di un'umanità sconvolta dalla violenza, dall'ingiustizia, dal bruciore della carne, dalla paura, dalla dignità calpestate, dalle lacerazioni interiori. È il momento in cui le tematiche testoriane si mescolano con quelle manzoniane, ma con quel tanto di rabbia che le rende più vicine a noi, mentre si caricano di un'attualità che, a volte, rasenta il blasfemo, altre volte l'accensione lirica. Sono i grandi temi dell'uomo vissuti attraverso la storia che rattoppa i tessuti dei secoli, la storia che si riforma, che si lacera, che si annulla per rinascere ed unificare quella di un'umanità sconvolta ora dalla rivolta, ora dalla miseria, ora dalla carestia, ora dalla peste.

Punti estremi di questa ricerca sono Lucia e Gertrude, Renzo e Rodrigo, due donne che soffrono il piacere della carne e che sentono il fascino della trasgressione in maniera diversa e due uomini che risentono di una medesima conflittualità, quella che genera il tragico e che si manifesta attraverso il potere dell'innocenza ed il potere della menzogna, del demoniaco, del male che si riscatta solo con uno «stipendium», con un prezzo molto alto. Dinanzi al teatro della vita come dovrà comportarsi il teatro degli attori? Come rivelare aspetti e profondità così enormi? Come fare coesistere il proprio momento esistenziale con quello della storia? Come trasferire nello spazio della finzione quello di un'umanità allo sbando? Come far convivere immedesimazione - incarnazione - evocazione - appropriazione? Nel recinto la primordietà dei sentimenti può confrontarsi con quella di una stanca contemporaneità, affinché la fatica per diventare attori coincida con quella per diventare uomini, attraverso il rito sacrificale del palcoscenico che non è luogo di finzione, ma luogo in cui una compagnia scopre, attraverso la recita, la gioia e la religiosità del teatro e sente di «farlo» mettendo alla prova se stessa e quindi la recitazione. *Andrea Bisicchia*



CON LA RIAPERTURA DELL'ARENA DEL SOLE

# LA CITTÀ DEL TEATRO È UNA REALTÀ A BOLOGNA

*Il primo spettacolo nel febbraio prossimo - La nuova sala, di 1.200 posti, ospiterà I Giganti di Strehler - La gestione all'equipe di Nuova Scena - Al Testoni il centro La Baracca per la gioventù, al Sanleonardo la compagnia di Leo.*

UGO RONFANI

**B**ologna ha risposto alla crisi della cultura e dello spettacolo con una organica, ambiziosa iniziativa: è nata nel capoluogo emiliano una «città del teatro», intorno ad una sala di tradizione dal nome e dal passato luminosi, l'Arena del Sole, dove avevano recitato i grandi della scena, dalla Duse a Benassi, e che dopo restauri radicali durati alcuni anni disporrà di una platea di 1.200 posti, di una seconda sala sotterranea e di moderne tecnologie di palcoscenico. L'inaugurazione ufficiale il 21 febbraio, e un cartellone che vedrà fra l'altro il ritorno, in questo teatro di capienza adeguata ai grandi spettacoli, del Piccolo di Milano, con gli strehleriani *Giganti della montagna*.

La riapertura dell'«Arena» (che era cara ad un emiliano illustre, Diego Fabbri, il quale l'aveva frequentata da giovane spettatore che veniva dalla natia Forlì) non sarà però un evento fine a se stesso. Essa coinciderà con il riordino di tutto il sistema teatrale bolognese, in quanto: a) la direzione dello Stabile cittadino Nuova Scena andrà a gestire questo importante spazio recuperato; b) nel Teatro Testoni, dove agiva Nuova Scena, si insedierà il Centro di produzione per l'Infanzia e la Gioventù La Baracca, che occupava il Sanleonardo; c) il Sanleonardo sarà affidato a Leo De Berardinis e diventerà così un polo del teatro di ricerca e sperimentazione. Inoltre, il complesso dell'Arena del Sole assumerà funzioni oltre dalla semplice produzione e rappresentazione di spettacoli, per diventare un centro culturale polivalente, sul modello - se vogliamo - delle Maisons de la Culture che hanno avuto impulso in Francia. Resta da aggiungere che Nuova Scena, essendo stata fra gli organismi promotori della Convenzione europea dei Teatri di Produzione, avrà cura di assumere, all'Arena, dimensioni culturali e produttive extranazionali.

Intorno a questo complesso, articolato e provvido progetto si è tenuta una conferenza stampa a Palazzo d'Accursio, nella sala del Consiglio comunale affollatissima. Il sindaco Vitali e l'assessore alla Cultura Pozzati hanno presentato nel suo insieme la neonata Città del Teatro, dopo di che il direttore di Nuova Scena, Paolo Cacchioli, ha illustrato la programmazione-congiunta per la stagio-



ne '94-'95, dell'Arena del Sole e del Testoni. Sono seguiti interventi di registi, come Nanni Garella, dei rappresentanti degli enti locali di territorio, degli sponsor e della stampa. E siccome è stata posta la questione dei costi dell'impresa, gli amministratori hanno dato garanzie sui futuri equilibri economici e sulle regole di trasparenza cui si atterrà l'intero sistema di gestione. E così, mentre si spengono nel settore dello Spettacolo le intenzioni riformatrici che si erano manifestate in periodo elettorale, mentre il vecchio ritorna e c'è il rischio che continui a sopravvivere il teatro assistito e lottizzato, Bologna si allinea a uno dei pochi segnali positivi manifestatisi nel mondo del teatro: la volontà degli enti di territorio di assumere più dirette responsabilità nella gestione della cosa teatrale.

Si sarebbe forse potuto risolvere la questione dell'Arena del Sole con una di quelle operazioni di «paracadutaggio» dall'esterno così frequenti in passato (le autocardature non mancavano), ma si è preferito - e a nostro parere si è fatto bene - dare credito allo

staff di Nuova Scena, che ha vissuto le realtà di territorio, ha saputo fare scelte puntuali e coraggiose e ha stimolato (con De Berardinis, Vetrano e Randisi, Garella) le nuove potenzialità artistiche.

Aprirà la stagione all'Arena del Sole Dario Fo, che di Nuova Scena fu uno dei fondatori; poi *I Giganti della montagna* con il Piccolo; la Moriconi con la prima nazionale di *Un mese in campagna* di Turgheniev; De Berardinis con un allestimento di *Scaramouche* sulla traccia della Commedia dell'Arte, ospitalità straniere e spettacoli di danza. Al Testoni dodici gli spettacoli in cartellone, fra cui il *Beethoven* di Mauri, l'*Edoardo II* di Shakespeare, regia di Cobelli, *Zingari* di Viviani, i *Diablogues* da Du-billard. □

Nella foto, da sinistra, Roberto Trifirò, Emanuela Grimalda, Licia Bandi, Daniel Vaisfeld, Virginio Gazzolo e Patrizia Zappa Mulas in «Sei personaggi in cerca d'autore», regia di Nanni Garella, che verrà ripreso nella stagione 1994-95.



## MONTEGROTTO TERME: SARANNO FAMOSI

Questi gli aspiranti attori selezionati a Montegrotto e provenienti da 26 Scuole di Teatro italiane, e una straniera, comprensivi dei cinque che sprovvisi di scuola di teatro hanno superato la preselezione. In questa pagina, da sinistra a destra, i vincitori: Corrado D'Elia (Scuola Civica Paolo Grassi di Milano) e Laura Magni (Accademia dei Filodrammatici, Milano). Le sei segnalazioni speciali sono andate a John Pedeferrì (Scuola del Teatro Stabile di Genova e Lamda di Londra), Lisa Zuccoli (Scuola internazionale dell'Attor comico di Reggio Emilia), Paola Zuradelli, Laura Tentori ed Elena Andreoli (Accademia dei Filodrammatici di Milano), Matteredo Verona (Scuola di Teatro diretta da Giorgio Strehler, Milano). Bene gli altri, fra i quali la Giuria ha rilevato la buona qualità di altre prove. Teniamoli d'occhio, sono: Tiziana Cosentino, Maria Sgarlato, Silvia La Chiusa Asmundo, Sandro Fasolo, Maria Cristina Navarra, Katia







Cartigliani, Salvatore Valentino, Angela Alò, Giuliano Brunazzi, Brunella Zaccherini, Eloisa Guidarelli e Massimiliano Giovanetti. In questa pagina, da sinistra a destra: Fabio Massimo Amoroso, Stefania Bogo, Eva Mauri, Carlo Ragone, Giovanni Poli, Claudia Barbieri, Antonio Caruso, Elena Ragaglia, Norina Benedetti, Alvisè Camozzi, Giuseppe Tumminello, Paolo Summaria, Giuseppe Freccero, Maurizio Bellandi, Laura Molinazzi, Giovanni Ferrieri, Gianluca Frigerio, Augusto Fornari, Marco Finelli ed Emiliano Bonazzi. Ritirati per sopraggiunti motivi: Paola Maccario, Serena Caponi, Valentina Bruscoli, Maria Vignolo, Stefano Accorsi, Elisabetta Alma, Federica Berardinello, Vittorio Attene, Virginia Alba, Giuseppe Rispoli, Cristiana Angeli e Francesca Caverò.

Al Premio alla Vocazione 1994 hanno concorso allievi provenienti dalle seguenti Scuole: Accademia Antoniana (Bologna); Accademia d'Arte Drammatica «Silvio D'Amico» (Roma); Accademia dei Filodrammatici (Milano); Accademia del Teatro Bellini (Napoli); Bottega Teatrale di Firenze; Dams (Bologna); Laboratorio di Esercitazioni Sceniche (Roma); Laboratorio Teatrale (Torino); London Academy of Music and Dramatic Arts (Londra); Scuola Civica Paolo Grassi (Milano); Scuola del Teatro Stabile di Genova; Scuola del Teatro Stabile di Torino; Scuola dell'Inda (Siracusa); Scuola del Teatro Stabile di Catania; Scuola di Teatro «Colli» (Bologna); Scuola di Teatro diretta da Giorgio Strehler (Milano); Scuola Internazionale dell'Attor Comico (Reggio Emilia); Scuola Regionale di Teatro (Padova); Scuola Teatrale «Giovanni Poli» (Venezia).



MARIANGELA MELATO AL PREMIO MONTEGROTTO

# «IL MIO NON È UN LAVORO MA È UN GRANDE AMORE»

*La vincitrice del Premio Europa, molto festeggiata: «Non voglio più farmi coinvolgere nelle volgarità del mondo dello spettacolo: il teatro è per me al di sopra di ogni cosa» - Caustico Gastone Geron sugli spazi negati alla critica - La battaglia condotta da Roberta Carlotto per la buona radiofonia - Corrado D'Elia e Laura Magni Premi alla Vocazione nel segno di Testori.*

FABIO BATTISTINI



La Festa del Teatro di Montegrotto Terme, al suo sesto appuntamento, si è conclusa nel segno di Testori, presente nei brani scelti dai due allievi attori risultati vincitori del Premio alla Vocazione e nel ricordo di una messinscena viscontiana de *La monaca di Monza*, andata in scena al Bonci di Cesena con Mariangela Melato nel ruolo di una conversa, a fianco di Lilla Brignone, Sergio Fantoni e Valentina Fortunato. Non s'era sbagliato il vecchio leone del teatro, Luchino Visconti quando aveva scritturato la giovane milanese proveniente dall'Accademia dei Filodrammatici, nel corso diretto da Esperia Sperani. Alla Melato, già vincitrice di un Premio Duse per *Medea*, diretta da Giancarlo Sepe, è andato quest'anno il Montegrotto Europa, seconda attrice dopo Andrea Jonasson e dopo Havel, Mezzogiorno, Proietti e Gassman.

Nel pomeriggio del giorno della premiazione, in un'affollata conferenza stampa presieduta da Ugo Ronfani, la Melato aveva ripercorso le tappe della sua carriera teatrale e cinematografica: «Credo nella gavetta e nella disciplina, anche se oggi la disciplina viene messa da parte».

Tempestate di domande dal pubblico e dai giovani attori presenti per le selezioni, è stata prodiga di consigli: «Difficile arrivare? Direi che è difficile restare, ed è questo quello che conta. Il nostro è un mestiere difficile. Non consideriamoci una categoria a parte». E poi «non voglio più farmi coinvolgere nelle volgarità del mondo dello spettacolo, non voglio partecipare a cose dalle quali esco con imbarazzo e fastidio. Il mio non è un lavoro, è un grande amore, il più grande».

Una frase che lascia intravedere la faticosa solitudine della vita dell'attore, le ansie, le amarezze, anche a scapito di scelte eclettiche o sbagliate, ma mai rinnegate. Una carriera, la sua, costellata di grandi registi, dal maestro Renzo Ricci a Visconti, da Strehler a Ronconi, ai giovani Sepe e De Capitani, sempre attenta a restare se stessa e a mantenere la sua inconfondibile personalità.





Accanto a lei Roberta Carlotto, premiata per la Radiofonia e Gastone Geron, due veneti ormai lontani dalla loro terra: la padovana Carlotto vive a Roma, impegnata nel settore radiofonico, il veneziano Geron, critico teatrale del *Giornale*, è più che mai impegnato a difendere lo spazio sempre più ridotto riservato alle recensioni e la concorrenza d'assalto di giovani improvvisati critici; vivace, ironico e colorito, ha conquistato subito l'uditorio.

La platea del Palazzo dei Congressi si è affollata poi per la serata della premiazione. Dopo i convenevoli di saluto da parte del sindaco Giuseppe Gallo, mentre la giuria prendeva posto in palcoscenico, si è passati alla lettura delle motivazioni (è Ronfani che legge, nella sua qualità di presidente della giuria) e alle premiazioni. Gentile e disponibile la Carlotto (Premio Ricordi di lire tre milioni per la Radiofonia consegnato da Teresita Beretta), caustico e affabulatore Geron (Premio Ridenti di lire tre milioni per la saggistica e medaglia ricordo creata da Vannetta Cavallotti consegnati da Ettore Baldassarri, in rappresentanza della Banca Antoniana).

Poi lei, la Melato: eterea, in un grazioso abito nero, sorride, ascolta felice. Insieme ai dieci milioni del Premio Europa per il Teatro, il ritratto eseguito da Vannetta Cavallotti, il trofeo, i fiori. Intorno a lei il sindaco Giuseppe Gallo e il dottor Enrico Bielli in rappresentanza della Hiross, sponsor primario. Ugo Ronfani legge anche una lettera d'auguri di Ivo Chiesa, direttore dello Stabile di Genova e Giulio Bosetti (da quest'anno in giuria per lo Stabile Veneto) dice due parole di saluto a Mariangela Melato che, semisommossa dal trofeo di Montegrotto (una preziosa stele, riprodotta da un originale esistente al Museo di Padova di epoca romana, ricordante la ballerina Claudia Toreuma) si lascia fotografare eroicamente paziente ma ferrea nel rinunciare ad esibirsi in un a solo, pronta ad applaudire i giovani attori del Premio alla Vocazione che sono risultati Corrado D'Elia e Laura Magni, mentre Elena Andreoli, John Pedferri, Laura Tentori, Matteo Verona, Lisa Zuccoli e Paola Zuradelli hanno avuto una segnalazione speciale. Alle giovani promesse di domani (Montegrotto dimostra di non aver sbagliato nelle scelte precedenti, poiché cominciano a circolare i nomi di Caterina Morara e Gianni Cannavacciuolo, di Luciano Roman e di Laura Ferrari, Margherita Di Rauso, Vincenzo Bocciarelli e di altri) il compito di chiudere la serata.

Applauditissimi insieme ai due giovani vincitori che hanno proposto due brani di Giovanni Testori (D'Elia con dolorosa intensità il giovane di *In Exitu* e la Magni la violenta e rabbiosa ritorsione di *Erodiade*) sono state le intense Andreoli (*In prima persona* di Quarantini), Tentori (*Susan* di Achternbusch) e Zuradelli (*Yerma* di Lorca); l'italo inglese Pedferri (d'obbligo Shakespeare, ma moderno e inaspettato il suo Lancillotto Gobbo del *Mercante di Venezia*) e Lisa Zuccoli, temperamento comico e trascinate, impegnata nel *Gargantua e Pantagruel* di Rabelais. Assente invece il giovane Verona, costretto a rientrare precipitosamente in caserma a Padova per gli obblighi di leva.

Erano presenti fra il pubblico di ospiti della cittadina termale il presidente degli albergatori Agostino Braggion e signora, Marzia e Daniela Banci dell'atelier Banci di Montegrotto (che hanno creato e consegnato le spille gioiello ai vincitori del Premio alla Vocazione), Teresita Beretta e Angela Calicchio per Ricordi Prosa, l'attrice Marina Bonfigli, il regista e autore Cesare Lievi, Carla Poli Picozzi del Teatro all'Avogaria di Venezia e l'alacre Fania Pegoraro, cacciatrice di sponsor. □

A pag. 10, dall'alto in basso e da sinistra a destra, Fabio Battistini con Mariangela Melato sul palcoscenico del Palazzo dei Congressi di Montegrotto; la giuria al completo durante la lettura delle motivazioni. In questa pagina, un momento della conferenza stampa, da sinistra: Roberta Carlotto, Gastone Geron, la Melato e Ugo Ronfani.



## La parola ai premiati

VALERIA PANICCIA

**M**ARIANGELA MELATO - Il Premio Montegrotto, forse perché quest'anno ho recitato in due spettacoli che mi hanno molto gratificata ma che sono stati faticosi, mi fa doppiamente piacere, perché corrisponde a un mio momento di crescita artistica.

Il mio primo premio in assoluto, che non dimenticherò mai come il primo amore, è stata la «Noce d'oro per il teatro» per uno spettacolo che avevo fatto allo Stabile di Trieste e che si chiamava *La ballata del sergente Musgrave* di John Arden. La Noce d'oro veniva data a un giovane che aveva dimostrato del talento. È stato il primo, ma poi ne ho ricevuti tanti, alcuni mi fanno piacere immodestamente quando penso di riceverli per qualcosa di cui posso essere fiera, o contenta. Ho avuto anche premi per film che personalmente non mi piacevano granché. So riconoscere quando un premio è giusto o non giusto. Questo - è immodesto che lo dica - è un premio meritato, almeno per la fatica.

Quello che più apprezzo della rassegna di Montegrotto è il Premio alla Vocazione, l'incoraggiamento ai giovani e l'opportunità di offrire loro una passerella per esibirsi. Ho visto questi ragazzi e di quattro di loro ho preso il numero di telefono perché spero di dargli una mano, non perché io sono buona ma perché sono bravi loro. Trovo che sia importante incoraggiare una carriera così difficile. È la parte più bella della manifestazione.

**R**OBERTA CARLOTTO - Questo premio è per me importante innanzitutto perché la motivazione è ricca di dettagli, come dire che tutte le cose che ho fatto non si sono perse nel tempo. E poi, tutto sommato, lavorare in Rai - se si riesce, come credo di esserci riuscita io, cercando di fare e non lasciandosi governare - ha un senso e un riscontro.

Mi sembra bello che Montegrotto intrecci anziani e giovani, mettendoli a confronto e offrendo loro l'occasione di incontrarsi. Per i giovani avere l'opportunità di farsi ascoltare e di essere scelti, e poi cominciare da qui un altro cammino, è molto stimolante. Inoltre, ho avuto l'impressione che fossero ragazzi molto appassionati, alcuni preparati, altri meno ma comunque con un grande coraggio di mettersi in discussione. Hanno scelto testi difficili, nessuno di loro ha presentato dei brani convenzionali. Ho notato inoltre che quasi tutti hanno cercato la contemporaneità: una scelta dunque rivolta all'oggi, e questo è un lato positivo.

**G**ASTONE GERON - Questo premio coincide con i sessant'anni della mia frequentazione teatrale, che risale al 1934, con il primo spettacolo alla Biennale di Venezia dove recitava tutto il teatro italiano, regia di Max Reinhardt, protagonista Memo Benassi. Il mio incontro con Montegrotto è avvenuto fin dalla prima edizione, lo trovo positivo, soprattutto per il Premio alla Vocazione: penso che non sia l'unica possibilità per un aspirante attore, ma di certo è una delle iniziative più valide, considerando che offre un impiego autentico e non fittizio ai vincitori. E vanta ormai un notevole pedigree: una trentina di giovani vincitori o segnalati a questo premio sono entrati nella professione. Quest'anno essendoci stati meno iscritti, il minor numero ha consentito un'attenzione maggiore e quella di quest'anno può esser ritenuta, a mio avviso, una tra le edizioni più felici.

Ritornando al mio premio, non posso dire di esser arrivato primo perché sono stato preceduto da altri, però tre particolari motivi concorrono a farmi felice: il fatto che è intitolato a Lucio Ridenti, gentiluomo d'altri tempi, che all'epoca per me adolescente rappresentava il teatro italiano in tutta la sua aristocrazia; il fatto che mi si abbini a Mariangela Melato, un'attrice che fin dall'inizio della sua carriera ho appoggiato riconoscendone il valore e che stimo per la sua umanità; e ultimo motivo il fatto che, in un momento in cui la critica teatrale è oscurata su quasi tutti i giornali, un premio a un vecchio arnese come me è un riconoscimento implicito al lavoro di noi tutti. □



COMMENTI E PROPOSTE DI GIURATI E CANDIDATI

# PREMIO ALLA VOCAZIONE: UN NUOVO REGOLAMENTO

*La settima edizione di questo concorso per giovani attori, apprezzato in tutta Italia, terrà conto della necessità di affinare le procedure di selezione.*

CLAUDIA CANNELLA



**B**randisi, risate, chiacchiere, saluti, canzoni. La VI edizione del Premio Montegrotto si è chiusa con un cocktail notturno cui hanno partecipato, festeggiati da molti amici, i premiati, i partecipanti al Premio alla Vocazione, gli organizzatori, i giurati. Spigolando tra questi ultimi si è cercato di fare un bilancio dell'edizione '94 e di gettare uno sguardo sul futuro.

«Siamo alla sesta edizione, abbiamo accumulato un po' di esperienza, abbiamo visto circa 450 ragazzi e possiamo tirare un po' le somme - dice Nuccio Messina -. Come giuria ci proponiamo, magari allungando un pochino i tempi, di far fare a tutti il brano che propongono e, dove possibile, il brano di riserva, nell'arco di 10-12 minuti; di fare poi una prima selezione e l'ultimo giorno una finale perché abbiamo la sensazione che non sempre riusciamo ad afferrare fino in fondo il significato e la qualità. E siccome questo premio ha il merito di essere serio, un premio che tiene molto al futuro e alle aspirazioni dei giovani, dobbiamo fare in modo che di qui nessuno vada via scontento. So-

prattutto bisogna dire a questi giovani che si deve continuare a provare, magari tornare a Montegrotto con un anno di esperienza in più!».

Aria di riforma, dunque, alla quale si associa Odoardo Bertani: «Il Premio Montegrotto è fondamentale perché alimenta una speranza e incoraggia chi pensa di fare a cominciare a fare; quindi è un premio all'ottimismo e necessariamente collegato alla gioventù. Se un'edizione del premio riesce meno bene non è grave, perché è semplicemente una pausa anche nella storia del teatro italiano. In questo caso, dopo una partenza un po' stentata, abbiamo riscontrato la presenza di candidati veramente preparati dei quali abbiamo potuto premiare e segnalare solo alcuni. Forse andrà ritoccata la struttura del premio stesso. Dev'essere lasciato al giurato tutto il tempo necessario per esaminare a fondo gli aspiranti attori. Bisognerebbe aprire inoltre un dialogo tra il candidato e il giurato in modo che si possano misurare anche la sua intelligenza, la sua cultura, le sue doti e aspirazioni».

Sandro Sequi: «La qualità mi pare inferiore rispetto alle altre edizioni. Forse bisognerebbe selezionare di più prima di arrivare alla finale, oppure fare una prova più corta e da quella selezionare quelli che hanno più qualità e fargli fare poi due o tre provini, per capire esattamente le loro possibilità».

Furio Bordon: «Credo che la giuria sia stata in imbarazzo come non mai di fronte alla possibilità di segnalare non più di un certo numero di ragazzi, scelta che diventerebbe punitiva per gli esclusi. Ci siamo trovati in difficoltà perché c'erano molti ragazzi bravi. È stata, a mio parere, una buona edizione; direi che un 50 per cento potrebbe essere scritturato anche subito con assolute garanzie di professionalità, di capacità tecniche, di maturità. Anche la scelta dei testi è stata quest'anno particolarmente intelligente da parte di un buon numero di ragazzi. Del marchio di fabbrica delle scuole te ne accorgi quando il candidato non funziona, quando senti che è stato impostato vuol dire che la scuola ha funzionato male, quando non vedi questa artefazione vuol dire che la scuola è



stata buona. Propongo per le prossime edizioni di selezionare dei finalisti che nella serata conclusiva creino il momento più emozionante della manifestazione con un'audizione davanti al pubblico, nella quale si decida con votazione immediata il vincitore». Marco Bernardi: «Anche se il livello medio è un po' calato, i vincitori di queste ultime due edizioni sono i migliori. In futuro sarebbe interessante avere in giuria i ragazzi vincitori dell'edizione precedente, anche per colmare lo scarto generazionale tra nuove leve del teatro e giurati, che potrebbero rinnovarsi a rotazione di anno in anno. Si potrebbero poi selezionare tra i partecipanti i dieci migliori e arrivare a una votazione finale di giuria e pubblico la sera stessa della premiazione».

«Questa edizione – dice Gianna Giachetti – mi è sembrata di livello un po' inferiore rispetto soprattutto all'anno scorso. Probabilmente tutto quanto risente di un momento di smarrimento più generale. Le scuole, poi, non sono tutte scuole vere, non c'è una regolamentazione. Insegnare è un talento, non tutti possono essere dei grandi insegnanti, non tutte le scuole, e non solo teatrali, forgiavano dei grandi cittadini».

Filippo Crispo: «Ci sono alcuni elementi molto bravi, però io noto un po' di *televisione docet* soprattutto nella costruzione dei personaggi. Mi pare anche che ci sia un'influenza troppo evidente della scuola da cui provengono. Dovrebbero essere molto più fantasiosi, inventivi, indipendenti. Forse in qualche edizione precedente ci sono stati elementi più "arrabbiati", in questa mi sembra di avere notato un po' di lassismo», e Carlo Maria Pensa: «Ho trovato un livello un tantino inferiore rispetto alle passate edizioni. C'è più uniformità, non ci sono delle vette ma neanche degli abissi, quest'anno. Si distingue sempre meglio la provenienza dei candidati da una scuola piuttosto che da un'altra, nel bene e nel male».

Qualche rammarico per Paolo Emilio Poesio: «Non abbiamo potuto, per molti, far fare il secondo testo, oppure risentirli al termine delle audizioni, almeno quei due o tre che ci avevano colpito o trovato in disaccordo come giurati. Ho sentito presenze notevoli; soprattutto mi sono accorto che rispondono al tema del concorso, cioè l'autenticità della vocazione, che è quel qualcosa ch'è dentro di chi vuole essere attore, e che nessuna scuola può formare. La scuola può solo perfezionare, insegnare certe regole del gioco». Conforta, invece, l'ottimismo di Andrea Bisicchia: «L'edizione non si discosta molto da quelle precedenti. C'è sempre un 40 per cento che mostra buone doti di professionalità, ed è giusto che questi continuino ad andare avanti. Essere attore oggi è molto difficile, quindi le vocazioni vanno premiate e assecondate».

Paolo Lucchesini: «In questa edizione quattro ragazzi erano nettamente superiori agli altri. Si può dire comunque che anche per altri ci sono delle possibilità: però la qualità di questa edizione è secondo me migliore rispetto a tutte le altre». Si aggiunge un consiglio interessante di Giulio Bosetti, entrato quest'anno nella giuria del Premio alla Vocazione: «L'importante è che ci siano buoni maestri, non che manchino giovani talenti. Il livello mi è parso abbastanza buono, anche se quando faccio io i provini cerco di evitare eccessive caratterizzazioni. Meglio le prove più semplici, più neutre e più brevi, che non



mascherano le doti naturali perché si capisce subito se uno ha talento».

Passando dall'altra parte della barricata, molto entusiasmo e qualche polemica tra i giovani partecipanti, come emerge da questi flashes.

Corrado D'Elia: «Avevo partecipato a Montegrotto già lo scorso anno. Passando un anno cambiano molte cose. È un premio a cui credo. In un periodo di crisi come questo l'importante è disporre di un motorino di avviamento, che muova certe cose. Io mi dò molto da fare, ho un mio gruppo (la Compagnia del Teatro della Contraddizione), ma mi rendo conto che la maggior parte dei giovani attori sono un po' statici, difficilmente trovano l'occasione di incontrarsi e di mostrare quello che sanno fare o che vorrebbero fare. I giovani in genere sono immobili, escono dall'accademia e aspettano che accada qualcosa. Mi sarebbe piaciuto che i partecipanti al premio fossero radunati in due o tre hotel per stare insieme, vivere in una stessa atmosfera».

Laura Magni: «L'arte per l'arte è inutile premiarla perché anzitutto è un lavoro; quindi è meglio che già da subito si capisca che lo è, e se vali devi dimostrarlo lavorando. In un momento come questo, in cui non c'è lavoro, è importante trovare un concorso come questo, dove poter trovare una scrittura. Il tempo a disposizione per l'audizione è breve, forse sarebbe il caso di fare due o tre selezioni per arrivare a una finale. È interessante anche per la gente qualificata che incontra, perché quando esci dalla scuola sei solo e buttato in un mondo del lavoro assolutamente disorganizzato, ti devi arrangiare, i provini non si sa quando sono e nessuno ti informa per ragioni di concorrenza».

Elena Andreoli: «È stata un'esperienza positiva, ho incontrato gente che sapeva cosa dire. Non sono molto soddisfatta dell'audizione, forse ho sbagliato nella scelta del brano, magari l'anno prossimo porterò anch'io Testori. Sono un po' amareggiata perché

pensavo di vincere».

Paola Zuradelli: «Sono soddisfatta, sia di avere partecipato sia della segnalazione, anche se è sempre difficile emotivamente partecipare a concorsi. Spero che si apra qualche porta per il futuro. Le audizioni vanno bene così, anche perché penso che basti poco per capire se una persona è in grado di fare questo mestiere. Le audizioni sono state molto serie, siamo stati ascoltati con molta disponibilità, cosa che spesso non accade ai provini».

Lisa Zuccoli: «È importante per confrontarsi. Io infatti ho seguito tutte le audizioni per vedere anche gli altri, perché, avendo fatto una scuola (quella dell'attor comico diretta da Fava) frequentata soprattutto da gente che viene dall'estero, non conoscevo molto bene il panorama italiano dei miei coetanei. È stato importante, oltre che il giudizio della giuria, la possibilità di verificare con un pubblico l'efficacia dei pezzi proposti. Non credo sia importante solo vincere, ma anche farsi vedere e confrontarsi con gli altri, in questo senso per me è stata un'esperienza positiva».

John Pedeferrì: «È molto bello che ci sia l'opportunità, per chiunque lo voglia, di partecipare a questo concorso. È una grossa possibilità per i giovani che vogliono diventare attori. Sarebbe bello poter fare sempre i due brani proposti, anche se è difficile per ragioni di tempo. Mi sono trovato molto a mio agio sia per la presenza di un pubblico alle audizioni e alla serata finale, sia per la disponibilità ad ascoltarci che ha mostrato la giuria».

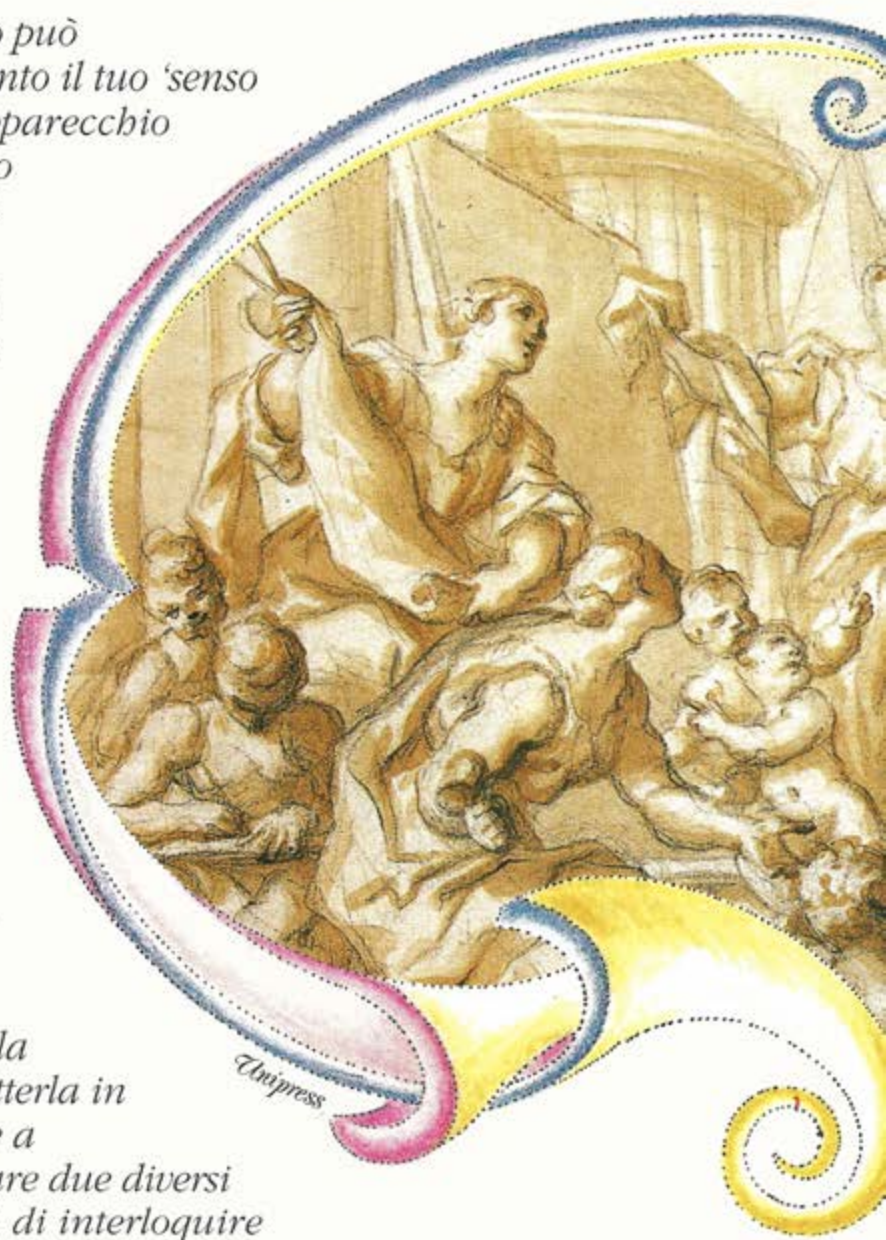
A pag. 12, da sinistra a destra, Corrado D'Elia e Laura Magni, i vincitori, Battistini e i segnalati, Paola Zuradelli, John Pedeferrì, Lisa Zuccoli, Laura Tentori, Elena Andreoli. Assente forzato a causa del servizio di leva, Matteo Verona. In questa pagina, alcuni allievi durante l'audizione.



*Segui la C*

*Comunicare per telefono può esprimere in ogni momento il tuo 'senso dell'arte'. Con SIRIO, apparecchio tecnologicamente evoluto – dal raffinato design e disponibile anche in diversi colori per le più svariate ambientazioni –, puoi accedere ai nuovi Servizi Telefonici Supplementari consentiti dalle moderne centrali elettroniche.*

*Tra questi, il trasferimento temporaneo delle chiamate ad un altro numero ti permette di essere sempre reperibile telefonicamente. Se stai già conversando, l'avviso di chiamata ti offre la possibilità di scegliere: concludere la telefonata in corso o metterla in attesa. La conversazione a tre ti consente di chiamare due diversi numeri e, se lo desideri, di interloquire*



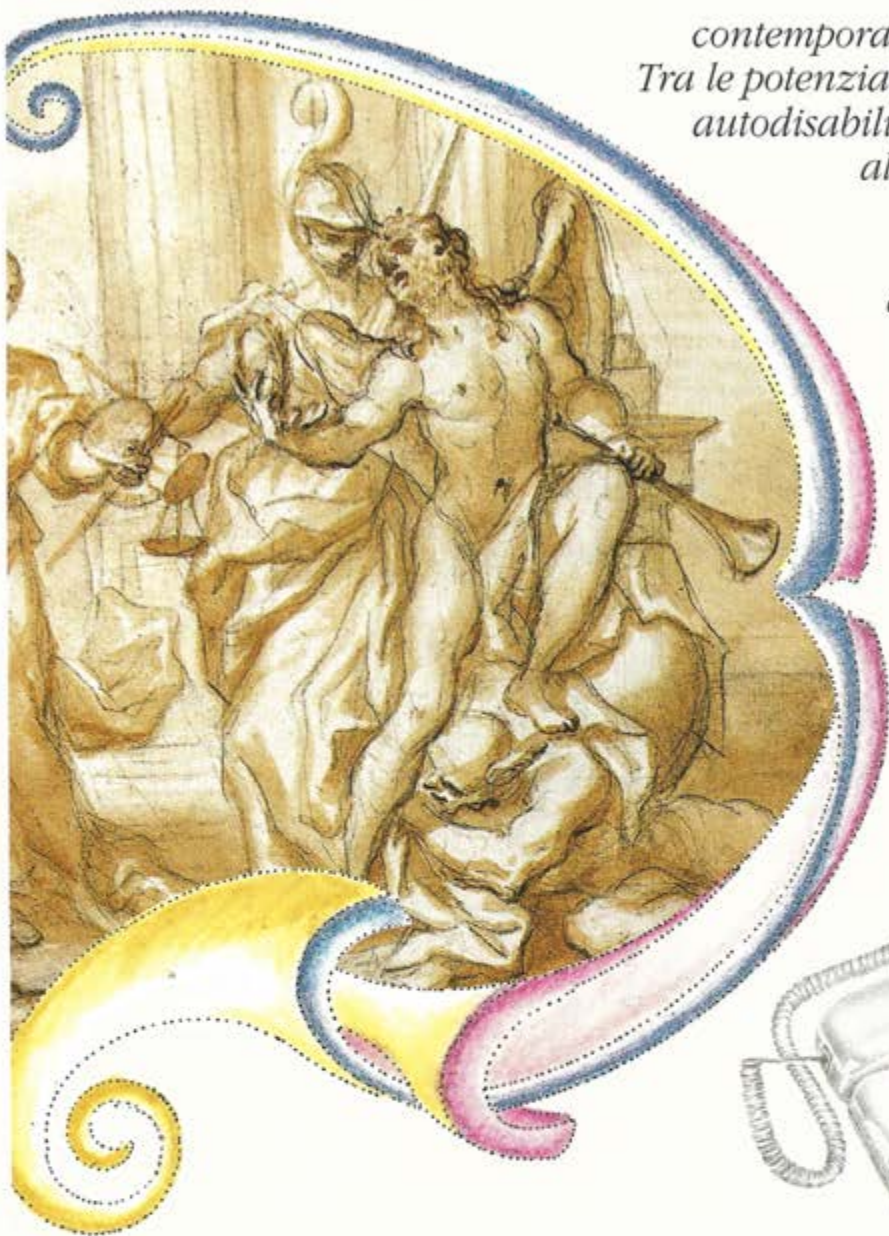
*c'è un telefono espe*





# *Tua Musa*

*contemporaneamente con entrambi. Tra le potenzialità di SIRIO c'è anche la autodisabilitazione dell'apparecchio alla teleselezione e ad altri prefissi tramite codici riservati. La telelettura del contatore di centrale, infine, ti fornisce risposte vocali in tempo reale. Con il telefono SIRIO, grazie all'elevato contenuto tecnologico delle prestazioni e alla grande affidabilità qualitativa, puoi con facilità trasferire nel quotidiano l'estro comunicativo proprio dell'arte.*



*to in servizi per te*

**LECOM**  
ITALIA

*Fossa Federico del.*





# Il Teatro di Roma parla italiano

parla con Dante parla con Manzoni parla con Pirandello parla con Tasso parla  
con Della Valle parla con Goldoni parla con Viviani parla con Bontempelli  
parla con Moravia parla con Savinio parla con Chiarelli parla con Rosso di  
San Secondo parla con De Roberto parla con Testori parla con Gadda parla  
con Campanile parla con Pasolini parla con i nuovi autori del teatro italiano.

Il Teatro Argentina è il teatro della tua città

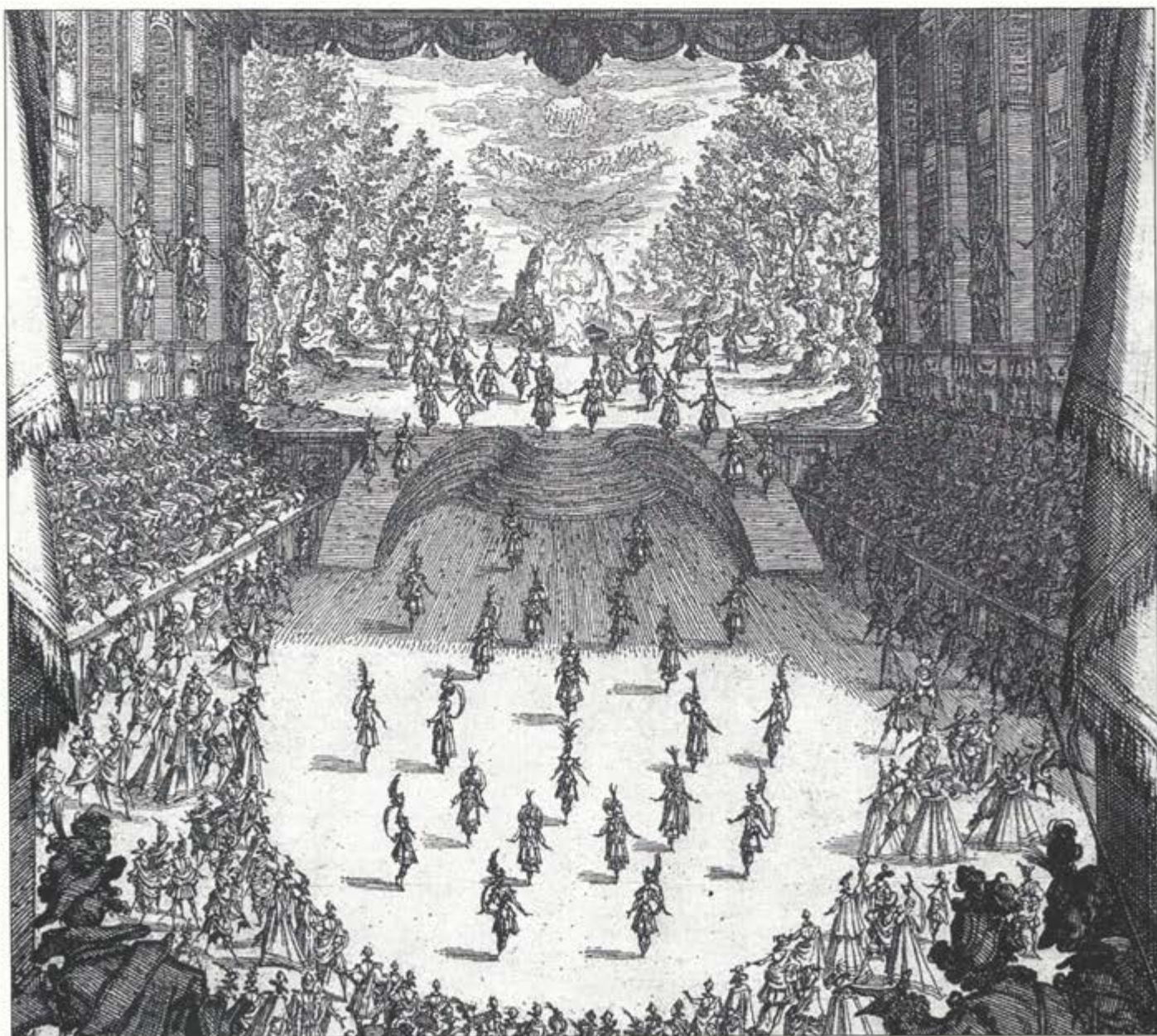


L'ASSESSORE ALLA CULTURA FA UN PRIMO BILANCIO

# NUOVO CORSO PER LE POLITICHE DELLO SPETTACOLO IN TOSCANA

*Le manifestazioni e i dibattiti della Rassegna della Regione hanno affrontato un ampio spettro di problemi: dalla musica classica al jazz, dalla danza al teatro ragazzi, dall'uso e dalla gestione delle strutture teatrali allo stato della critica e dell'informazione - Si delineano i contenuti concreti per un Piano organico della Cultura e le tappe di un programma di sviluppo che dovrà sfociare in un duplice assetto legislativo, regionale e nazionale.*

PAOLO BENESPERI





**L**a Settimana dello Spettacolo: cosa voleva essere, cosa è stata? Un'occasione di discussione pubblica e collegiale su vari argomenti, non tutti ovviamente, ma certo su temi importanti per l'avvenire dello spettacolo, e non solo di quello toscano. Voleva essere ed è stata un'opportunità offerta al confronto di idee e proposte e insieme di verifica sulla realizzabilità delle stesse proposte. Il fatto che gli eventi spettacolari siano stati programmati in numero ridotto può considerarsi un difetto di questo progetto di promozione, ma aveva un suo significato. Volevamo cioè che la prima «Settimana» avesse la caratteristica d'un laboratorio di analisi e discussione, con seminari e riunioni di lavoro alle quali chiamare operatori privati e pubblici, uomini di cultura, cittadini motivati da specifici interessi culturali, così da arricchire le nostre conoscenze e poter individuare gli elementi di una politica regionale per lo spettacolo.

I risultati, cioè il complesso dei contributi ricevuti, interessano uno spettro ampio di problematiche oggi emergenti, e in particolare: le prospettive del jazz e della musica così detta «extra colta»; la condizione in cui è chiamato ad operare oggi l'«attore»; le nuove possibilità produttive per la danza in Toscana; lo stato della critica teatrale nello scenario della prosa italiana; le opportunità progettuali per settori quali quello del teatro ragazzi o per le stesse strutture teatrali, restaurate e da restaurare, anche come beni culturali da tutelare e rendere operanti e vitali; la condizione perdurante di crisi in cui si dibatte la musica nel nostro Paese, tanto sul versante degli enti lirici quanto sul versante dell'insegnamento musicale, che è una nostra «piaga» cronica. Faremo di questi contributi materia di riflessione. La prima «Settimana» sarà stata proficua se riusciremo a capitalizzare tutti gli apporti, le idee, le discussioni e le stesse critiche.

Posso dire fin d'ora, tuttavia, che ci sono state, con le conferme, anche utili indicazioni di correzione rispetto ad idee accolte nel nostro Piano per la Cultura 1994, cioè rispetto a certe prospettive di lavoro che stavamo costruendo, e nelle quali, anzi, continueremo a lavorare, fino a farle diventare risultati concreti. Non citerò tutte le questioni aperte. Desidero richiamare solo alcune problematiche come fossero «capitoli» da sviluppare e su cui operare.

## PER UNA INFORMAZIONE ADEGUATA

In primo luogo, nella nostra regione abbiamo bisogno di capire meglio come funziona questo grande comparto, anche «economico», che è lo spettacolo. Abbiamo bisogno di un sistema informativo più penetrante. Su questo siamo già impegnati, avendo già avviato non una ma più ricerche che ci potranno dare, in un breve arco di tempo, una conoscenza puntuale più del settore, del suo funzionamento, delle necessità di correzione delle tendenze spontanee. Sulla base di queste ricerche, si potrà costruire un sistema informativo adeguato e funzionale alle politiche da realizzare.

Secondo. È impossibile da oggi, alla scadenza della legislatura regionale, rivedere completamente la legislazione sulla cultura e quindi introdurre innovazioni anche nella normativa regionale per lo spettacolo. Non ci sono infatti le condizioni politiche per riscrivere le nostre leggi, anche perché oltre a richiedere un dibattito lungo, diffuso e approfondito, resta il problema della legislazione nazionale, carente ed episodica, senza certe prospettive riguardo alle competenze Stato-Regione senza uno scenario, insomma, entro cui poter ricordare le nuove normative regionali. È quindi impensabile che questo processo possa avvenire da ora alla scadenza di questa legislatura regionale. È possibile invece una seria messa a punto, una revisione quindi, delle norme vigenti sotto il profilo delle procedure, che offra: a) certezza quanto a consistenza ed impiego dei capitoli di bilancio; b) indirizzi chiari per l'individuazione e la realizzazione dei progetti regionali; c) criteri trasparenti in ordine alla ripartizione delle competenze e dei poteri di programmazione fra Regione e Province; d) prospet-



tive strategiche di lungo periodo e non soltanto annuali. Questo è possibile fare, e sarà un passo in avanti considerevole. In termini più espliciti, vogliamo sancire, e legittimare anche giuridicamente in forma chiara e congiunta, tutte le novità introdotte nel Piano della Cultura 1994, che hanno riguardato principalmente la nuova strategia dell'intervento regionale per «progetti», l'autonomia di un livello di decisione provinciale, e, su questa base, la possibilità di far concorrere le Province alla formazione del Piano di Indirizzo quale strumento di programmazione pluriennale, nell'ambito del quale poter operare le scelte e i contenuti degli obiettivi. Altra innovazione è stata il maggior peso dato alle politiche per la ricerca, e un segnale di spessore strategico affidato agli interventi per le strutture.

## TAPPE DEL PIANO DELLA CULTURA

Col Piano della Cultura 1994 approvato dal Consiglio regionale abbiamo fatto, io credo, notevoli passi avanti, pur lasciando invariata la legislazione vigente. Mi limito a sottolineare il maggior sostegno dato alla produzione per il Teatro di prosa di qualità, anche con l'avvio di uno specifico progetto produttivo per il Teatro Metastasio di Prato; l'entrata a regime di quello di Pistoia; la messa a punto del progetto per un «secondo polo» lirico per la Toscana; un rapporto più giusto instaurato fra la Regione ed il suo ente lirico, cioè col Teatro comunale di Firenze: un sostegno più coordinato a festival, teatri comunali e circuiti distributivi, uno dei quali a favore del settore della musica jazz ed «extra colta».

Anche sul piano delle procedure per la selezione delle iniziative e dei progetti produttivi da finanziare, nel rispetto delle competenze e della autonomia decisionale degli organi regionali, credo sia stato fatto un salto di qualità. Abbiamo istituito infatti uno specifico strumento di coordinamento regionale,



cioè una «authority» composta da sei eminenti personalità dello spettacolo. Questa commissione ha esaminato, sulla base di criteri partecipati a tutti i soggetti interessati, l'insieme delle proposte produttive pervenute. L'esame è stato oggettivo: è dico esame tra virgolette, nel senso che non è stato inquinato da illecite interferenze politiche. Le iniziative scelte, infatti, apprezzate e selezionate, sono state proposte con una relazione motivata alle decisioni finali della giunta regionale. Chi ora si ostinasse a considerare «strana» questa nostra proposta, è bene che vada a leggersi la legislazione francese al riguardo, e che rifletta sul funzionamento di quel ministero della Cultura. Sul piano delle novità, infine, abbiamo corretto e insieme rafforzato il ruolo delle nostre tre fondazioni, agenzie se così vogliamo definirle. Il loro ruolo ora passa per una più chiara esplicitazione delle loro funzioni statutarie, e soprattutto attraverso un recupero del ruolo di coordinamento della struttura regionale, in funzione degli obiettivi assegnati alle tre fondazioni.

## VERSO I GIOVANI E GLI ANZIANI

A margine del Piano della Cultura 1994, voglio ancora aggiungere due iniziative che integrano il nuovo indirizzo, fondato sul metodo della progettazione per obiettivi prefissati in arco temporale pluriennale. La prima è l'avvio di processi di promozione, di acculturazione e di sostegno informativo per il pubblico nel campo dello spettacolo in direzione soprattutto dei giovani e degli anziani. La seconda, è l'adozione da parte della giunta regionale di nuove norme per l'educazione musicale di base. Ricordo infine che stiamo per rivedere – anche in base ai risultati del recente convegno di Atene al quale ho partecipato – la nostra legge regionale per l'educazione permanente.

Un altro capitolo importante che dovremo sviluppare è l'introduzione delle professioni dello spettacolo, nella sfera e a pari dignità di ogni altra professione, nel quadro delle politiche e dei processi per la formazione professionale, competenza del resto che è specifica delle Regioni. In questa direzione abbiamo compiuto alcuni primi passi significativi, che io credo potranno accelerare nel breve e nel lungo periodo il lungo cammino ancora necessario.

Concludendo, voglio uscire dal tema della cultura per entrare in quello delle attività propriamente «economiche». È infatti diffusa la consapevolezza della necessità di dover intervenire a sostegno degli operatori dello spettacolo, non solo in senso «culturale», ma verso quanti operano più in generale nel campo dei servizi e del così detto «terziario avanzato». L'obiettivo è rendere anche questi nuovi soggetti protagonisti attivi dello sviluppo economico e socio-culturale. Occorrerà, nella prossima legislatura, affrontare globalmente le complesse problematiche dello spettacolo, da riconsiderare anche sotto l'ottica delle risorse economiche, occupazionali e produttive che possono rappresentare. Occorre cioè individuare forme e modi di sostegno per incentivare le nuove professioni, così come è avvenuto per altri settori e categorie. Non riusciremo certo a dare soluzioni operative entro questa legislatura, ma il tema è sul tappeto ed ora attende una risposta, quanto meno di volontà politica.

Ecco, in sintesi, la nostra attività per il prossimo anno. Il nostro lavoro continuerà a svolgersi con il costante confronto con gli operatori, con gli intellettuali, con le forze della cultura dalle quali molto abbiamo appreso e senza le quali non è possibile costruire una politica di autentico valore, non solo per lo spettacolo, ma per la cultura. □

A pag. 17, Jacques Callot, «Primo intermedio della Veglia della liberazione di Tirreno» nel Teatro Mediceo degli Uffizi (part.), Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, n. 8.015 st. sc.; a pag. 18, Paolo Benesper, assessore alla Cultura della Regione Toscana; in questa pagina, Pierluigi Mencarelli e il suo flauto in «Hagoromo» messo in scena da Robert Wilson al 57° Maggio fiorentino.



## AL TEATRO STUDIO DI SCANDICCI Wilson incanta i giovani

Il Teatro Studio di Scandicci, la cui direzione artistica è affidata ai Krypton di Giancarlo Cauteruccio, è stato sede dell'incontro con Bob Wilson tenutosi domenica 12 giugno, che aveva per tema «Il teatro Nô e l'Occidente», e che ha offerto al regista la possibilità di parlare del suo *Dittico giapponese Hanjo/Hagoromo*, che ha debuttato alla Pergola, nell'ambito del 57° Maggio Musicale Fiorentino. All'incontro hanno preso parte anche Mary De Rachewiltz, figlia del poeta Ezra Pound studiosa del teatro Nô, continuatrice dell'opera del padre, primo grande traduttore del Nô in Occidente; Suzushi Hanayagi, coreografa giapponese esperta del Nô tradizionale; Alan Jones scrittore e critico d'arte americano studioso di letteratura giapponese. L'incontro è stato curato dall'artista e filosofo Michelangelo Tomarchio Levi e, ovviamente, dal «padrone di casa» Giancarlo Cauteruccio, regista e direttore artistico del Teatro Studio. Il teatro era strapieno, in gran parte di giovanissimi, di studenti seduti per terra, ma in platea si notavano anche teorici di teatro e artisti. «Il teatro orientale – dice Bob Wilson – mi interessa per il suo formalismo, la sua semplicità ed essenzialità, per la purezza delle emozioni che trasmette e la qualità interiore, oltre che visiva, tipica delle esibizioni di attori-danzatori di scuola antica. Un palcoscenico è un luogo diverso da qualsiasi altro. Gestì e parole sono mossi da regole precise». A questo punto Wilson ha regalato un colpo di teatro e si alza per mostrare agli spettatori come deve muoversi e parlare, in scena, un attore. I gesti di Wilson rimandano ai suoi spettacoli, con i corpi tesi in coreografie incise nello spazio, con gli attori-danzatori che sembrano galleggiare nel vuoto come astronauti. Il teatro Nô, con i celesti e i viventi che non si potranno mai incontrare appartiene da sempre alla cultura di Bob Wilson. «Ciò che mi attrae del Nô – spiega Wilson – è il formalismo, la purezza. Ogni volta che assisto alla rappresentazione di un Nô, mi pare di essere in mezzo al verde, in campagna, con le foglie di un albero che si muovono e le nuvole che volano in cielo». Bob Wilson racconta poi di come il pubblico di oggi, condizionato dalla frettolosa spettacolarità di stampo televisivo, deve assistere al suo *Dittico giapponese Hanjo/Hagoromo*. «Gli spettatori – dice – dovranno semplicemente guardare, sentire qualcosa che può aprire la mente, senza necessariamente condurre a delle conclusioni immediate, ma riscoprendo certi modi di pensare di una civiltà remota. Noi siamo abituati ad un certo tipo di teatro basato principalmente sulla storia, sulla trama. Siamo abituati a personaggi che sono caratteri. L'antico teatro giapponese non ha niente a che vedere con queste convenzioni. Si muove sul piano di significati astratti, ha un modo di concepire la teatralità completamente diverso da Molière, Racine, Shakespeare e, nel campo operistico, da Puccini, Mozart, Wagner».

Al Teatro Studio, come detto, gran parte degli spettatori erano giovanissimi, e quindi interessati a conoscere la storia, le prime esperienze teatrali di Wilson. Così, il regista ha raccontato di quando, giovanissimo spettatore, rimase folgorato da una coreografia di George Balanchine proposta dal New York City Ballet, e come sia rimasto influenzato dal lavoro di artisti come Cage e Merce Cunningham. Bob Wilson ha concluso il ruscitissimo incontro, durato più di due ore, parlando del riallestimento del '92 del leggendario *Einstein on the beach*. Roberto Incerti



UNA GIORNATA DI STUDIO SUL REGISTA AMERICANO

# L'INCONTRO DI BOB WILSON CON IL TEATRO GIAPPONESE

In occasione della prima mondiale al Teatro della Pergola del Dittico giapponese messe in luce le relazioni fra il suo teatro della iterazione e la drammaturgia Nô - I contributi di Denis Gontard, Nino Savarese e Frédéric Maurin.

MARIA RUSSO



La nascita artistica di Robert Wilson, è senz'altro tra le più originali nel campo dell'avanguardia degli anni Settanta. Architetto e scultore Wilson formulò per la prima volta l'idea di un teatro non rappresentativo, traendo spunto dalla metodologia didattica che egli stesso aveva usato quale trainer di giovani cerebrolesi. In quel frangente Wilson scoprì l'importanza della iterazione e della dilatazione temporale delle percezioni di eventi fisici nel sollecitare i processi mentali. Poi il suo apprendistato artistico nei movimenti di avanguardia della West Coast, la corrente della musica iterativa di La Monte Young e Terry Riley, la felice collaborazione con Philip Glass e infine l'incontro con la cultura del Giappone, estremo Ovest dell'America di oggi, e soprattutto con la raffinata scuola teatrale del Nô. Un incontro inevitabile, scontato, non

solo per l'attrazione che il Giappone ha esercitato negli ultimi dieci anni sui movimenti artistico-letterari della costa occidentale (ricordiamo, del 1982, il discusso film *Mishima* con la bellissima colonna sonora di Philip Glass), ma anche perché già da prima si notavano le molte affinità che legano la poetica teatrale del regista americano al rigore formale ed estetico e all'orgoglioso elitarismo ideologico del teatro alto giapponese. Risultati concreti di questo incontro sono stati i due allestimenti di opere Nô che Wilson ha presentato, in prima mondiale, nel corso del Maggio Musicale di quest'anno. Per la rassegna fiorentina Wilson ha portato alla ribalta della Pergola di Firenze l'elaborazione poetica di Yukio Mishima del *Nô Hanjo*, con partitura e libretto del compositore italiano Marcello Pagni, e l'adattamento del testo classico *Hagoromo* di Zeami,

con musiche del compositore giapponese Jo Kondo.

Del teatro Nô e, in generale, dei rapporti e dei debiti che il teatro europeo ha con i teatri orientali si è parlato nel corso del convegno su Bob Wilson e il teatro orientale, organizzato dal dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo dell'Università di Firenze, nel quadro della Settimana dello Spettacolo. Vi hanno portato il loro contributo Denis Gontard dell'Università Montpellier, Nino Savarese dell'Università di Lecce e Frédéric Maurin dell'Università di Parigi.

Frutto di un appassionato e lungo studio, l'intervento di Denis Gontard ha tracciato un quadro interessante del teatro Nô, mettendo in rilievo gli aspetti simbolici di quest'arte, ma anche le raffinatissime tecniche recitative e rappresentative, con l'aiuto di preziose immagini di attori e di rappresentazioni. Di grande interesse anche il rapido excursus sulla drammaturgia Nô e in particolare sui *Hanjo* e *Hagoromo*. Nino Savarese, autore della prima pubblicazione italiana sul teatro orientale, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, è intervenuto invece per illustrare un momento particolare del rapporto tra la scena orientale e quella occidentale: il primo affacciarsi del teatro Nô in Europa allo scoppio della Prima Guerra Mondiale e i tentativi compiuti da Yates di riprodurre l'atmosfera dei testi Nô, rimodellando su questa forma poetica le leggende celtiche, care al nazionalismo letterario del poeta irlandese.

Infine Frédéric Maurin ha ristretto il cerchio dell'attenzione su Robert Wilson, con un'analisi di alcuni allestimenti quali *Overture to Ka Mountain*, lo spettacolo presentato a Shiraz, in Persia, nel 1972, *The civil wars*, del 1983, nato per i Giochi olimpici di Los Angeles e mai rappresentato integralmente e l'ibseniano *Quando noi morti ci svegliamo* messo in scena nel 1991 per l'American Repertory Theatre di Harvard. Di queste regie Maurin ha messo in risalto le caratteristiche di astrazione e dilatazione temporale che avvicinano il teatro di Wilson agli stilemi del Nô giapponese. □

Nella foto, Robert Wilson.



IL DIBATTITO PER LA GIORNATA DELLA CRITICA A FIRENZE

# IN CERCA DI UN FUTURO PER IL TEATRO ITALIANO

*In una fase in cui il vecchio si presenta spesso con i travestimenti del nuovo, in occasione della pubblicazione del volume Buongoverno del Teatro si è svolta a Palazzo Strozzi una riflessione a più voci sulla rifondazione, improrogabile, della società teatrale - La definizione dei ruoli fra il governo centrale e le Regioni nell'intervento dell'assessore Benesperi - La relazione introduttiva di Ugo Ronfani e i contributi di Soddu, De Chiara, Russo, Libero, Pagliaro, Sequi, Bisicchia, Bianchi Rizzi, Cacchioli, De Berardinis.*

ANNA CERAVOLO



**S**ulla scia dell'ondata di rinnovamento che ha sommerso il Paese, di sicuro formale e si spera sostanziale, visto che incombe «il pericolo del vecchio che si presenta coi travestimenti del nuovo» (così avvisa Ugo Ronfani, moderatore del dibattito) anche il teatro esige di essere messo in discussione in tutti i suoi aspetti. All'indomani – un giorno lungo più di un anno – dell'abrogazione referendaria del ministero del Turismo e Spettacolo – «a prescindere da come ognuno di noi abbia a suo tempo giudicato questo referendum», sottolinea l'assessore alla Cultura e all'istruzione della Regione Toscana, Paolo Benesperi – siamo ancora alla marcia sul posto; perlomeno questo significa la schiodatura dalla rilassata posizione di riposo. I moti di vitalità provengono da coloro che di teatro vivono e che, colpiti dal processo di degenerazione della scena italiana, si sentono minacciati, professionalmente, e personalmente.

## TUTTO COME PRIMA?

«La posta in gioco è elevatissima: rischiamo di perdere la possibilità di esprimerci», parola di Walter Pagliaro. Attorno a un progetto coraggioso e improrogabile, dedicato «al ministero della Cultura che non c'è, come auspicio», si è coagulata la forza propositiva di ventisette esperti teatrali che, ognuno con uno specifico contributo, hanno collaborato ad una pubblicazione che – ci si augura – faccia discutere e riflettere chi stringe tra le mani, o stringerà, la leva del comando. *Buongoverno del Teatro - Riflessioni a più voci sulla rifondazione della società teatrale* a cura di Ugo Ronfani, edito dalla fiorentina Shakespeare & Company diretta da Vladimira Zemanova e Giuseppe Recchia, raccoglie gli interventi di: Attisani, Bertani, Bianchi Rizzi, Bisicchia, Bordon, Cacchioli, Calendoli, Chiesa, Costanzo, De Chiara, De Monticelli, Di Leva, Fo, Galante Garrone, Heldrich, Pagliaro, Petroni, Puppa, Recchia, Ronfani, Russo, Sequi, Shammah, Soddu, Wurtz, Zanussi, Zappa Mulas; coordinamento redazionale di Claudia Pampinella.

Il volume – che è stato presentato durante la *Giornata della critica teatrale italiana* inserita nella *Prima settimana toscana per lo spettacolo* organizzata in giugno dalla Regione Toscana – rappresenta un prodotto di consumo immediato e riflettuto e, con questo, intendo che andrebbe medi-





tato subito, a fondo e in fretta. L'incontro intorno al libro, condotto da Ugo Ronfani, si apre nel Gabinetto Vieusseux di Palazzo Strozzi con un ringraziamento rivolto a coloro che hanno partecipato a rendere effettiva tale occasione di discussione, o che hanno dimostrato sensibilità all'evento con la presenza o con un'intenzione di presenza, in particolare: l'assessore alla Cultura e all'Istruzione della Regione Toscana Paolo Benesperi, il direttore del dipartimento Cultura Paolo Bernabei, il dottor Lorenzetti e il dottor Sottili dell'associazione culturale *Occupazioni farsesche*, il presidente dell'Idi Ghigo De Chiara, il direttore generale dell'Eta Mario Carbonoli, il sottosegretario alla Presidenza Gianni Letta, che ha fatto sapere di non poter partecipare per impegni di governo, e il direttore del dipartimento Spettacolo Carmelo Rocca, che ha dimostrato il suo interesse con un telegramma. Tuttavia è manchevolezza non proprio irrisoria l'assenza di «chi ci governa nel momento in cui dovrebbe essere all'ascolto perché, se all'ascolto non sta, la nostra democrazia all'italiana sarà sempre più formale e vuota»: così Ronfani smorza d'intensità alcuni grazie precedenti. Parole di doverosa gratitudine per la Regione Toscana che – come ricorda l'assessore Benesperi – già un anno fa aveva ospitato, precisamente a Firenze, un convegno dal titolo *Prospettive per lo spettacolo italiano, assetti istituzionali e riforme*, per impostare una riflessione sul doporeferendum. Questo precedente ha consentito il 13 giugno il dibattito al Gabinetto Vieusseux: «la prima discussione qualificata e libera sul futuro della scena italiana dopo l'insediamento del nuovo governo e la firma, da parte del presidente del Consiglio, della delega per lo Spettacolo al sottosegretario alla Presidenza Letta. Tuttavia – prosegue Ronfani – siamo più nel campo della continuità che in quello del cambiamento, dato che anche nel governo Ciampi il sottosegretario Macca-nico aveva le stesse, stessissime attribuzioni che ha attualmente il sottosegretario Letta». Ronfani spiega che uno spiraglio di nuovo istituzionale s'intravede nell'annuncio, da parte del ministro dei Beni culturali Fiesichella, di un'analisi, in corso all'interno del governo, volta a rifondare il suo ministero e a trasformarlo in un dicastero della cultura inglobante anche parte delle competenze che prima spettavano a quello, soppresso, dello Spettacolo. Questo mutamento si ispira ad un intento di conformità al modello preposto allo sviluppo della Cultura ormai prevalente nei Paesi della Comunità europea. Ronfani procede con l'esame delle cause che hanno determinato la crisi del teatro manifestatasi sia sul piano progettuale, che strutturale e gestionale: «l'inerte assistenzialismo» in cui s'è adagiato il teatro e che ha provocato l'estinguersi «dei rischi e delle avventure della creazione»; la gestione teatrale lasciata alle «commissioni della partitocrazia» prima, e alla «burocrazia del governo centrale dello spettacolo»; lo scadimento del sistema teatrale diventato una «nebulosa di lobby organizzate». Ciò di cui il teatro italiano ha bisogno è individuato da Ronfani in una legge quadro, che il parlamento e il governo dovrebbero preoccuparsi di emanare e che garantisca trasparenza, ridefinisca il ruolo degli enti pubblici, specialmente delle Regioni, e riconsideri «la cosa teatrale secondo i meriti e la volontà di rischio culturale e artistico». Non v'è – precisa Ronfani, anche a nome degli esperti che hanno contribuito al libro *Buogoverno del Teatro* – la presunzione di dire parole definitive ma la consapevolezza responsabile di volersi fare elemento dinamico e presente di questo delicato e importantissimo processo di rinnovamento; quindi, «se rifondazione ha da esserci, non può che risultare da una vasta, approfondita e libera consultazione degli addetti ai lavori».

Il discorso dell'assessore Benesperi mette in rilievo la situazione di indeterminazione in cui il teatro versa da oltre un anno, ed il presagio che l'intervento finanziario pubblico venga messo in discussione non solo in termini monetari, ma anche nella sua intrinsecità, con probabili effetti negativi per la cultura. Infine, appoggiandosi ad un apprezzabile tono autocritico, l'assessore Benesperi, quale rappresentante regionale, si propone per





il futuro iniziative di maggiore portata, tanto più che la Toscana è ai primi livelli in Italia quanto a consumi culturali; e questo «a difesa dell'autonomia e della libertà di chi opera nel mondo dello spettacolo, senza alcun rapporto di sudditanza con l'istituzione pubblica», perché gli uni e l'altra operino in sintonia per «l'esaltazione della creatività».

## LE DISTANZE NORD-SUD

Degli autori del volume presentato il primo invitato a prendere la parola è Ubaldo Soddu. Il suo intervento nel libro si evolve sui molti punti che egli ritiene vadano modificati per «Voltare pagina finalmente», come recita il titolo del suo contributo, di cui vanno ricordati il ricardiano riferimento alla rendita di posizione dei teatri stabili, che assolutamente deve scomparire nella logica istituzionale e nella mentalità dei teatranti, e la necessaria distinzione tra chi si occupa di gestione organizzativa e chi si assume la responsabilità artistica. Soddu coglie un unico elemento di certezza: «non è chiaro nulla ma sicuramente, d'ora in avanti, il rischio sarà necessario semplicemente per esistere, ed è un rischio assoluto, un rischio non eliminabile, e diventerà la misura della statura personale di ciascuno». Fa poi profezie bellissime: «una battaglia culturale è certamente necessaria perché il Paese riesca a vincere una situazione politica che lo pone terribilmente in difficoltà anche rispetto all'Europa. D'altronde, il teatro deve combattere per la propria esistenza contro la banalizzazione dei mass media, contro la virtualità che comincia ad accerchiarlo e, fatalmente, finirà per diventare, anche per chi in questo momento continua a non crederci, uno spazio fisico di opposizione, in quanto combatte per la propria esistenza: difficilmente potranno venire eluse certe necessità di lotta».

Anche Ghigo De Chiara ritiene imperativa la disgiunzione tra funzioni amministrative e proposte di attuazione da affidarsi, rinforzate da facoltà decisionali, a intellettuali competenti. Questo concetto assume ancora più incisiva validità, per De Chiara, quando si ipotizza la struttura del nuovo organo governativo preposto alla cultura che, in linea con il modello europeo, dovrebbe accorpate tutte le arti; senza la premessa distinzione, però, il ministero, benché rinnovato, non sarà di per sé un toccasana.

Tato Russo - che nel libro ha scritto delle potenzialità inutilizzate del Sud - batte lo stesso chiodo: «Incominciamo a parlare prima da artisti e poi da organizzatori, perché la verità è questa: ci siamo perduti tutti facendo gli organizzatori teatrali e non gli artisti, facendo i mediatori della cultura e non gli uomini colti». Il discorso di Russo - che dichiara: «la mia funzione è quella del provocatore» - invia a tratti, sui presenti, una scarica di emotività (non è il solo che quando interviene sceglie di camminare sul filo del sentimento, co-

me s'addice agli artisti). «Io credo che da parte di noi teatranti ci sarebbe bisogno di una grande confessione pubblica. Siamo noi che abbiamo costruito la mafia del teatro, la mafia dei teatri pubblici, la mafia della circuitazione... Il grande problema del teatro è che ognuno ha cercato di costituire un potere instaurando dei rapporti ora con l'uno, ora con l'altro». La massima preoccupazione di Tato Russo è che il nuovo assetto elimini completamente la funzione riequilibratrice che il ministero, pur con molte pecche, svolgeva per colmare la distanza tra Nord e Sud, agendo quale «cassa di compensazione».

A tensione emotiva si aggiunge altra tensione emotiva quando Luciana Libero chiede di intervenire per «insorgere contro questa ipocrisia». È uno scossone per l'uditorio, data la franchezza di certe affermazioni: «Io capisco che parliamo di teatro e quindi siamo sempre nel regno della finzione, però penso anche che ci siano dei limiti a questa finzione». Purtroppo il suo discorso, che probabilmente avrebbe potuto far scattare una riflessione autocritica, si è andato via via slabbrandando. E poi, ormai, ci si è resi conto che sono più importanti le proposte delle professioni di colpa. Le parole di Luciana Libero restano comunque una testimonianza coraggiosa, applaudita dal pubblico.

Gli interventi di Walter Pagliaro e Sandro Sequi sono accomunati dalla tematica trattata: il teatro d'arte. Appellandosi, data la gravità della situazione, ad un irrinunciabile senso di solidarietà tra coloro che si occupano di teatro, Pagliaro dà in sintesi la sua definizione di teatro d'arte, più ampiamente analizzato nel volume: «è il teatro che non pensa ad emulare la televisione o altri mezzi di comunicazione, che non è in gara di appiattimento con questi media... ma è comunicazione attiva, polemica, intensa sui fatti della società». Esorta poi ad attivarsi perché chiunque ne abbia il merito possa «esistere e circolare liberamente»; una proposta a tal fine vedrebbe gli enti locali, supportati dal ministero, dare in uso e gestione le sale teatrali alle compagnie, per l'autonomia creativa e contro il vergognoso meccanismo dell'elemosina o del favore personale.

Sandro Sequi, direttore del Centro teatrale bresciano nonché vicepresidente dell'associazione che riunisce i teatri stabili pubblici, reputa l'assorbimento del rischio economico e i vincoli dell'incasso e del numero di presenze una «gabbia finanziaria ministeriale», il limite alla sperimentazione nei teatri stabili. Teatro di tradizione e teatro di ricerca: «bisognerebbe arrivare a superare questa dicotomia», dice Sequi, instaurando praticamente una diretta collaborazione di ogni teatro stabile con un gruppo di ricerca. Sarebbe un'osmosi fruttuosa: i primi si arricchirebbero in termini di creatività e i secondi potrebbero acquisire le capacità tecnico-professionali della tradizione teatrale. Il teatro d'arte può avvalersi di un linguaggio tradizionale o seguire un percorso di ricerca, non ha senso «prospettare separazioni che sono artificiali».

Andrea Bisicchia ha trattato nel volume, tra l'altro, del significato di «teatro periferico»: quello che crede nella propria funzione sociale con maggiore convinzione e che ancora sta cercando una sua identità; nel suo intervento ha descritto l'utopia teatrale come la realizzazione del «miglior teatro possibile», definendo i caratteri dello stesso. Tale modello ideale dovrebbe essere l'obiettivo della rifondazione del teatro che, per Bisicchia, troverebbe il suo perno nella «filosofia del rifiuto: rifiuto del teatro d'azienda, del teatro di consumo, del teatro dell'apparenza e, invece, un teatro di pensiero».

I contributi di Augusto Bianchi Rizzi e Paolo Cacchioli si distinguono per la loro specificità tecnica. Il primo, drammaturgo e avvocato, è stato per un lungo periodo il legale del Sindacato attori italiani. L'attore - egli dice - si trova in una situazione di precarietà di tipo legislativo. Ancora, infatti, non è stabilito se la sua figura giuridica rientri nella categoria dei lavoratori subordinati o dei lavoratori autonomi; decisione non di poco peso, poiché nel primo caso il trattamento economico è di gran lunga più favorevole; l'ostacolo è rappresentato dalla titubanza degli artisti che temono di smenarci in autonomia.

## IL TEATRO DI LEO

Paolo Cacchioli, invece, ha affrontato i problemi economici che affliggono il teatro. Il fulcro consiste nel riuscire a coniugare produzione artistica e gestione d'impresa. Il problema, che trova alimento anche in un certo egocentrismo dei teatranti, pone i due aspetti in contraddizione tra loro, e forse lo sono davvero, pur con le dovute cautele, poiché qualsiasi bene o servizio offerto sul mercato presenta delle peculiarità, anche a livello progettuale, tali da mettere in forse, costantemente, la sua redditività. Cacchioli parla di tutela della funzione socioculturale e politica del teatro per cui, da una parte, vi è «l'obbligo morale» di non aumentare oltre certi limiti il prezzo del biglietto mentre, dall'altra, il rischio d'impresa va distribuito tra istituzione pubblica e centro di produzione. Ciò significa - spiega Cacchioli - che il contributo pubblico non va elargito né per eccesso, escludendo in toto l'ente di produzione dall'assunzione del rischio, né per difetto, impedendo altrimenti il proseguimento regolare dell'attività creativa su un piano qualitativo elevato. Ciò che deve cambiare è anche il valore che l'istituzione pubblica attribuisce al suo intervento nel settore teatrale: la devoluzione di denaro pubblico va concepita «non come fondo perduto, ma come investimento», che dà un ritorno in maggior benessere sociale.

Leo De Berardinis, presente all'assemblea, insiste a sua volta su questo concetto: «tutto ciò che concerne la società nei suoi aspetti economici, occupazionali, dello stato sociale, se non è sostenuto da un fondamento alto di cultura non fa che degenerare». Egli invoca un uso del potere politico basato sulla responsabilità morale di chi lo detiene ed auspica una «distribuzione equa delle risorse» e una gestione pubblica sviluppata su tre livelli, municipale, regionale e, assolutamente, anche nazionale: presupposti importanti per un teatro che sia «il luogo dell'assemblea civile».

Contro la tirannia del tempo nulla si può e il dibattito si chiude senza consentire ad altri autori che hanno collaborato al libro di prendere la parola: pertanto se ne raccomanda vivamente la lettura specialmente - sottolinea Ronfani in chiusura - «ai responsabili dello Spettacolo: dalla presidenza del Consiglio fino ai dirigenti di via della Ferratella». □

A pag. 21, il cortile del Gabinetto Vieusseux a Palazzo Strozzi. A pag. 22, dall'alto in basso e da sinistra a destra, panoramiche del pubblico alla Giornata della Critica; Ghigo De Chiara, Paolo Benesperi, Ugo Ronfani, Mauro Carbonoli e Annabella Cerliani; Walter Pagliaro; Ubaldo Soddu. In questa pagina, Ronfani, Carbonoli e Tato Russo.



ASSEGNATI A FIRENZE A PALAZZO STROZZI

# I PREMI DELLA CRITICA PER LA STAGIONE 1992-93

*I riconoscimenti – consistenti in sculture di Sergio Brizzolesi, Vannetta Cavallotti, Franco Murer ed Ernesto Treccani – sono andati a Leo De Berardinis (I giganti della montagna), Antonio Calenda (Danza di morte), Micaela Esdra (La signorina Else) e Angelo Savelli (Pupi e Fresedde di Rifredi).*

## Antonio Calenda

**A**ntonio Calenda riceve il premio dei critici dell'Anct per la sua regia di *Danza di morte* di August Strindberg, nella traduzione del compianto Franco Brusati e con le interpretazioni, giudicate unanimemente esemplari, di Anna Proclemer e Gabriele Ferzetti.

Maestro di regia che in questi anni ha firmato allestimenti teatrali di grande pregio, l'ultimo una versione del *Prometeo* attribuito a Eschilo per la stagione dell'Inda al Teatro Greco di Siracusa, uomo di vasta e sicura cultura teatrale capace di accordare tradizione e modernità, e generosamente attento alla drammaturgia italiana contemporanea, nella interpretazione scenica del capolavoro di Strindberg egli ha saputo fondere con suggestivi esiti, in una «direzione scandinava» della lettura registica e con lavoro di scavo nella poetica del testo, gli elementi artistici e tecnici dello spettacolo, con un equilibrio e una completezza sempre più rari di questi tempi. Il nitore incisivo della messinscena; la cura dedicata ad ogni componente dell'allestimento, dalle scene e i costumi di Ambra Danon alle musiche alle luci; l'attenzione minuziosa dedicata al lavoro degli attori e la misurata «spettacolarizzazione» della crisi coniugale fra Edgar il Capitano e la moglie Alice al riapparire del cugino Kurt, anche con segni di *humour noir*, hanno avuto come splendido risultato un evento teatrale di assoluto spicco nel panorama dell'intera stagione teatrale. Si vuole altresì evidenziare che l'allestimento di Calenda, con la sua forza espressiva, mostra come il grande scandinavo avesse anticipato i principali filoni della scena del secolo, dall'espressionismo alla drammaturgia esistenzialista al teatro dell'assurdo; e questo senza inutili stravolgimenti, alle radici del rispetto filologico del testo e alla luce dei fermenti interpretativi dell'oggi.

## Leo De Berardinis

**N**ella stagione matura di una ricerca autonoma che dagli anni Sessanta, ai tempi dell'avanguardia romana e del teatro popolare e povero sperimentato a Marigliano con Perla Peragallo, lo ha visto impegnato come attore, regista, drammaturgo, scenotecnico e pedagogo, Leo De Berardinis ha voluto misurarsi con *I giganti della montagna*, il mito incompiuto di Luigi Pirandello, firmando una regia ricchissima di suggestioni evocative e una interpretazione del personaggio di Ilse la Contessa che poteva essere pura e rischiosa trasgressione e si è invece rivelata impresa di alta e metaforica poesia. Per i risultati di questo allestimento – di cui Leo De Berardinis ha personalmente curato ogni







aspetto, dallo spazio scenico alla colonna sonora alle luci, secondo la sua personale concezione di un teatro d'autore – i critici dell'Anct hanno deciso di conferirgli il premio riservato al miglior spettacolo di ricerca.

Nel suo procedere magicamente incalzante, tutto l'allestimento trasferisce la realtà in un altrove poetico, evoca l'atmosfera incantatoria dei sogni, è racchiuso in una architettura raffinata di luci e di ombre, e fonde in un tutto organico l'interpretazione delle parole, dei gesti e delle musiche. L'andamento è ieratico, i vari *tableaux vivants* e le metamorfosi dei fantocci della Villa delle Apparizioni raggiungono momenti di sicura suggestione, e con i mezzi del teatro di poesia Leo De Berardinis riesce nell'ardua impresa di entrare nel delirio creativo di Pirandello, restituendo il testo estremo del drammaturgo non come semplice «oggetto teatrale», ma come *rêve éveillé*, come visione onirica di cui la Ilse dall'attore impersonata celebra – come lo scrittore di Girgenti aveva scritto a Marta Abba – «la tragedia e insieme il trionfo della Poesia, e di chi vuole portarla in mezzo al brutale mondo moderno dei Giganti». Così come fa Leo De Berardinis, con il suo teatro che restituisce alla scena tutta la sua diminuita o perduta dignità di luogo della conoscenza poetica.

## Micaela Esdra

**M**icaela Esdra riceve dai critici dell'Anct il premio destinato a un'attrice per la stagione 1992-'93 come interprete di un classico della letteratura mitteleuropea del primo Novecento, *La signorina Else* di Arthur Schnitzler. Condotto con attenta levità da Walter Pagliaro, un regista che onora il teatro italiano per la tenacia disinteressata e generosa con cui si dedica alla drammaturgia d'arte lontano dai circuiti degradati della scena italiana, Micaela Esdra ha saputo costruire, attraverso i percorsi di un monologo interiore di assoluta precisione psicologica e di dolente solitudine, la figura schnitzleriana della giovane donna che le leggi crudeli del sesso e del denaro precipitano dagli agi e dalle vanità borghesi nell'isolamento della disillusione e del disgusto, fino al suicidio.

Il tema di questa tragedia borghese, che Schnitzler espone con la scientifica crudezza di un precursore della psicanalisi ma anche con acuta partecipazione umana, viene assunto dalla interprete senza ombra di enfasi, con un ricco e vibrante variare di moduli espressivi che vengono, sì, da una tecnica affinata in tante prove di coraggioso ed esigente impegno, ma anche e soprattutto da una impressionante capacità di filtrare con sensibilità grandissima le ragioni e gli smarrimenti del personaggio, preso nel vortice distruttivo di una società senza scrupoli, fino al cedimento dei sensi



nel torpore fatale del Veronal, fino allo smorire delle ultime parole nella separazione dell'Io dalla realtà. Un caso, esemplare, di dedizione estrema di un'attrice verso il personaggio, di assoluto e luminoso rilievo nell'arco di una stagione teatrale.

## Pupi e Fresedde

**I**critici di teatro dell'Anct hanno attribuito, per la stagione 1992-'93, il premio destinato ad una giovane compagnia distintasi per il dinamismo e la qualità della sua produzione, a Pupi e Fresedde, che opera come Associazione culturale senza scopo di lucro nel Teatro di Rifredi, a Firenze.

Assegnato per la produzione di *Café Champagne*, divertimento musicale in due tempi scritto e diretto dal direttore del sodalizio, Angelo Savelli, e di *Gian Burrasca*, un monello in casa Stoppani, dal famoso racconto per l'infanzia di Vamba, nonché per la ripresa di un altro successo che ha innovato nel campo del musical, *Carmelo e Paolino varietà sopraffino*, il premio vuole mettere in evidenza, da un lato, più di tre lustri di lavoro del gruppo storico della compagnia, distintosi per lo studio, la reinvenzione e la diffusione, a livelli di

dignità artistica, del teatro comico e leggero italiano, dalla farsa alla sceneggiata, dal café chantant alla rivista, con spirito critico ma non irridente, creativo e documentario. E dall'altro lato vuole rendere merito ad otto anni di sforzi – non sempre capiti e sostenuti dal governo centrale e periferico del teatro – per tenere aperto nel cuore di un quartiere popolare uno spazio di ospitalità teatrale che, grazie alle scelte oculate di Pupi e Fresedde, alle proposte di drammaturgia italiana contemporanea e a frequenti scambi europei, ha saputo aggregare e formare un pubblico giovane e motivato. Ormai ampiamente conosciuta anche all'estero, reduce da una lunga e fortunata permanenza televisiva a *Partita doppia* con una storia della canzone italiana del secolo, la compagnia Pupi e Fresedde è attualmente impegnata in un progetto, *Toscana Teatro*, teso a valorizzare il patrimonio teatrale toscano, progetto che conferma sia il rigore artistico della sua attività che le sue solide radici nel territorio. □

A pag. 24, Micaela Esdra. In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra, Angelo Savelli; Antonio Calenda; Leo De Berardinis.



ASSEMBLEA DELL' ANCT AL GABINETTO VIESSEUX

# L' ASSOCIAZIONE CRITICI RICOMINCIA DA FIRENZE

*La sede legale sarà all' Ordine dei Giornalisti di Roma - L' istituzione di un secondo elenco di associati comprendente nuove figure del giornalismo che si occupano a vario titolo di teatro - L' auspicio per la creazione di un ministero degli Affari culturali - Affollato incontro-dibattito e consegna dei Premi.*

VALERIA OTTOLENGHI

**I** critici di teatro come affiliati che proteggono quasi segretamente, insieme ad altre minoranze, un bene culturale cui la società sta rinunciando senza sentimento della perdita, senza sofferenza?

Se a tratti, nell' assemblea dell' Associazione nazionale Critici di Teatro svoltasi a Firenze il 13 giugno, a Palazzo Strozzi, e presieduta da Paolo Emilio Poesio, si è avvertita questa condizione di ultimi custodi di una funzione culturale di cui sembra essere svanito il senso all' interno della società, si sono però nell' insieme ritrovate una compattezza, un' unità d' intenti e una volontà di andare avanti, che da tempo non si riscontravano più.

Ugo Ronfani si è assunto il compito, in qualità di coordinatore del gruppo di lavoro che si era formato lo scorso anno a Montegrotto Terme, di relazionare sull' attività svolta e sui progetti possibili, tra i quali spicca il trasferimento della sede ufficiale dell' Anct presso l' Ordine dei Giornalisti di Roma: scelta di prestigio, ma anche di pratica utilità. «Non bisogna infatti dimenticare - ha sottolineato Ronfani - che troppo spesso ad una diminuita attenzione da parte delle direzioni dei giornali nei confronti della critica corrisponde una diminuzione di spazio e di possibilità di lavoro da parte dei critici di teatro. L' Ordine potrà offrire un aiuto concreto con il suo patrocinio legale, in caso di necessità». Collaborazione di cui si è fatto garante Fulvio Apollonio, presente al tavolo della presidenza a nome dell' esecutivo dell' Ordine nazionale dei Giornalisti. Ugo Ronfani e Pino Pelloni, segretario incaricato, hanno poi relazionato, oltre che su alcuni problemi interni risolti, sui compiti che l' Anct ha ripreso ad assolvere dopo Montegrotto '93: il Premio della critica, i dibattiti sullo stato della critica e sulla drammaturgia italiana contemporanea, seminari, presentazioni di libri e così via.

## IL TEATRO FRAGILE

Al di là degli indici di ascolto che sono i segnali di un' avvenuta omologazione televisiva, il teatro continua ad attrarre pubblico, anche in forma crescente, su temi e forme espressive rinnovati. Ma non ci si è voluti nascondere che la situazione resta preoccupante. Diversi interventi all' assemblea - folta di molti iscritti ed anche di simpatizzanti desiderosi di far parte dell' Anct - sono stati dedicati allo stato di fragilità in cui si trova oggi il teatro, con l' assenza di un riferimento ministeriale, il confronto con realtà sempre più disattente alla cultura, le difficoltà economiche. Propositivi e ricchi di considerazioni positive gli interventi di

## IL DOCUMENTO DELL' ASSEMBLEA DI FIRENZE

### L' Anct apre alle giovani leve e prepara un convegno sulla critica

**R**iuniti a Firenze il 13 giugno 1994 in assemblea nazionale, i critici di teatro iscritti all' Anct esprimono anzitutto la volontà di riprendere e rilanciare l' attività associativa, nell' intendimento di tutelare le funzioni, la dignità e i diritti della critica drammatica, costretta a fare i conti con un sistema informativo deculturizzato che vorrebbe limitarne le occasioni e gli spazi di espressione, e per partecipare attivamente al laborioso, incerto processo di rifondazione della scena italiana, oggi afflitta da una triplice crisi progettuale, strutturale e gestionale.

Mentre chiama la parte sana e onesta della società teatrale italiana, quella che si batte per la difesa di uno specifico teatrale che non può essere travolto dall' effimero massmediologico, perché indispensabile per il processo culturale e civile del Paese, a manifestare fiducia e sostegno alla critica drammatica, l' assemblea dell' Anct ribadisce la sostanziale adesione alle linee di programma e di azione formulate nel precedente incontro assembleare di Montegrotto Terme del 19 giugno 1993. E cioè:

- manifesta la volontà di trasferire la discussione della passata attività dell' Anct agli impegni presenti e alle prospettive future, invitando alla collaborazione e all' unità associativa quanti in Italia operano nel settore;

- ribadisce la decisione di stabilire la sede legale dell' Associazione presso l' Ordine nazionale dei Giornalisti italiani a Roma, e ringrazia il Consiglio nazionale dell' Ongi per avere prontamente aderito alla richiesta e per avere altresì accettato di concedere all' Anct il proprio patrocinio per le questioni legali, considerato che la condizione di chi fa oggi giornalismo critico ed informativo in campo teatrale comporta sempre più frequentemente la verifica, e la difesa, di aspetti deontologici, normativi e sindacali della professione;

- decide di approfondire l' esame del ruolo della critica teatrale in rapporto sia al sistema informativo attuale sia ai mutamenti della pratica teatrale; e a questo proposito decide di promuovere una riflessione congiunta, a livello di convegno nazionale, che coinvolga l' Ongi, la Fieg e il dipartimento dello Spettacolo della Presidenza del Consiglio;

- stabilisce inoltre, riprendendo un indirizzo emerso all' assemblea di Montegrotto Terme, di accogliere le sollecitazioni ripetutamente avanzate dagli interessati e di istituire in seno all' Anct, accanto a quello dei titolari della critica drammatica, un secondo elenco di associati comprendenti le nuove figure del giornalismo che si occupano a vario titolo, non di rado in situazioni normative mal definite, degli spettacoli teatrali. E affida al direttivo il compito di avviare senza indugi una riflessione sulla nuova struttura associativa, compresa la definizione dei rapporti interni e dei modi di partecipazione delle due categorie di soci alla vita dell' Anct, anche al fine di un aggiornamento conseguente dello statuto;

- approva inoltre il programma di massima di attività come previsto dal Direttivo e per il quale chiede il sostegno finanziario previsto dalla circolare governativa per le attività dello Spettacolo. □





Gastone Geron, Odoardo Bertani e Paolo Emilio Poesio, ai quali vanno ad aggiungersi altri contributi stimolanti per una riflessione più ampia: la drammaturgia «di lingua italiana» (Luigi Lunari), i giornali di provincia (Sandro Gasparetti), il problema danza (Domenico Rigotti). Più di uno (Paolo Petroni, Filippo Amoroso, Maurizio Giammusso) ha chiesto che si creino nuovi e più attivi contatti con situazioni parallele ed affini (critica letteraria, cinematografica e musicale, e con il mondo della cultura in generale). Perché il problema messo in luce più volte durante l'assemblea di Firenze è relativo sì alla disattenzione complessiva verso il teatro, ma anche al linguaggio, alle forme di gestione dell'evento teatrale, alla formazione del pubblico e via dicendo. Sarà necessario rimotivarsi profondamente, come singoli e come gruppo, allacciare contatti positivi con gli enti teatrali e con tutti coloro che hanno a cuore le sorti del teatro e ne colgono il valore sociale e civile.

Senza ottimismo che neghino o nascondano la difficile realtà attuale, l'Anct, nominando all'unanimità come presidente Ugo Ronfani e approvando senza defezioni un ordine del giorno sulla futura

attività, ha saputo trovare al proprio interno nuova coesione e fiducia. In nome della continuità Renzo Tian è stato nominato presidente onorario. Nel suo intervento Tian aveva in precedenza riferito in ordine al rapporto dell'Anct con la Società di credito teatrale della Bnl, ed è stata approvata la proposta di delegare a tre soci (lo stesso Tian, Ronfani e Pelloni) il compito di tenere i contatti relativi. Pelloni si è anche impegnato a mettere in ordine i documenti, a carattere organizzativo e finanziario, dell'Associazione.

## APRIRE AI GIOVANI

L'assemblea ha stabilito inoltre, riprendendo un indirizzo emerso nell'incontro di Montegrotto, di istituire in seno all'Anct, accanto a quello dei titolari della critica drammatica, un secondo elenco di associati comprendente nuove figure del giornalismo, spesso giovani, che si occupano a vario titolo, non di rado in situazioni normative mal definite, degli spettacoli teatrali, affidando al direttivo il compito di avviare senza indugi una riflessione sulla nuova struttura associativa, compresa

la definizione dei rapporti interni e dei modi di partecipazione delle due categorie di soci alla vita dell'Anct, anche al fine di un conseguente aggiornamento dello statuto. L'Anct si è proposta anche di chiedere il sostegno finanziario previsto dalla circolare governativa per le attività dello spettacolo e ha sollecitato un dibattito in Parlamento per la rifondazione della società teatrale italiana, nell'ottica auspicata di un inserimento delle attività dello spettacolo nelle competenze di un ministero degli Affari Culturali.

Il successo, nel pomeriggio, dell'affollato confronto-dibattito intorno all'opera a più voci *Buon governo del Teatro* (ed. Shakespeare & Company), e della cerimonia di consegna dei Premi della Critica '92-93 e della Lente d'oro a Franco Quadri, ha chiuso sotto buoni auspici per il futuro la giornata della ricostituita Anct. □

In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra, Odoardo Bertani; Paolo Cacchioli; Gastone Geron; Ghigo De Chiara; Renzo Tian; Francesco Tei.





## La Lente d'oro dell'Asst a Franco Quadri

**L**a Lente d'oro – annuale riconoscimento che l'Asst (Associazione sindacale Scrittori di Teatro) assegna ad un critico drammatico che risulti attento alla drammaturgia italiana contemporanea – è stata attribuita quest'anno, con decisione unanime del comitato direttivo, a Franco Quadri.

Nell'esercizio della critica teatrale dalle colonne del quotidiano *la Repubblica* e di altre pubblicazioni specializzate, lungo linee di indagine e di riflessione che privilegiano la ricerca dei nuovi linguaggi del Teatro, con passione non disgiunta da vigore polemico ma sempre con acutezza di giudizi nutrita da una profonda conoscenza della storia e dei problemi della scena, Franco Quadri ha dimostrato di seguire con assiduità la drammaturgia italiana del nostro tempo, di cui si è anche fatto difensore ogni qualvolta il disinteresse delle istituzioni e degli organismi dello Spettacolo ne ha ostacolato la presenza sulla scena nazionale. Ansioso di vederla crescere, questa drammaturgia, e allineato sulle posizioni più avanzate della sperimentazione europea, giustamente inflessibile quando si tratti di farla uscire dai limiti di una tradizione provinciale per accostarla alle espres-

sioni artistiche e alle questioni del mondo contemporaneo, Quadri ottiene, con il suo magistero critico, di spingere l'autore di teatro italiano a rimettersi in causa, e ad accostarsi con rinnovate energie creative a quelle correnti della nuova drammaturgia di cui egli si è fatto animatore, nel convegno di Ivrea della sperimentazione, e storico di riconosciuta autorità.

Dalla militanza critica e giornalistica sulle riviste *Sipario* e *Panorama* all'impulso dato alla rassegna di Riccione del Videoteatro, dalle iniziative editoriali come titolare della *Ubulibri* alle cure dedicate alla pubblicazione dell'annuario teatrale *Il Patalogo*, dal rilancio voluto e attuato del Premio Riccione Ater per il teatro alle iniziative di operatore teatrale fra cui hanno avuto spicco il Festival di Gibellina e il coordinamento dei seminari dei Maestri della scena animati dall'Eti e dalle Comunità europee, Franco Quadri ha dimostrato e dimostra di concepire il lavoro del critico in modo dinamico ed innovativo, e l'attenzione a quanto di nuovo produce la drammaturgia italiana lo ha reso altamente meritevole, agli occhi dell'Asst, di ricevere la Lente d'oro. □

PER I NUOVI ATTORI

## Il Premio Capodaglio

**A** Castelfranco di Sopra, in provincia di Arezzo, si svolge ogni anno il «Concorso nazionale di recitazione "Wanda Capodaglio" per diplomati delle scuole professionali italiane di recitazione», che nel giugno scorso ha concluso la sua undicesima edizione. A qualcuno potrà sembrare curioso che un evento così squisitamente teatrale abbia sede in una cittadina immersa nella verde serenità della campagna toscana ed estranea, in un certo senso, alle grosse problematiche della nostra scena di prosa, allorché centri ben più cospicui privilegiano manifestazioni nel segno dell'effimero per l'effimero. Facciamo dunque, per dirla con i romanzieri dell'Ottocento, un passo indietro e risaliamo al 30 agosto del 1980. Quel giorno, a Castelfranco di Sopra, dove si era ritirata da tempo, si spense una delle nostre più grandi attrici, Wanda Capodaglio.

Nata ad Asti nel 1890, entrata in arte nel 1909 e andata sposa a Pio Campa (oltre che attore, valoroso organizzatore e amministratore di compagnie), la Capodaglio fu protagonista di alcune delle più memorabili stagioni del teatro italiano: tra i meriti dell'attrice, quello di avere per prima portato in Italia, nel 1922, assieme a Uberto Palmirani, un dramma di Cechov, *Zio Vanja*. Senza dimenticare la breve ma straordinaria esperienza a fianco di Alessandro Moissi. Un vanto particolare fu, per questa autentica signora del palcoscenico, avere insegnato dal 1939 al 1965 all'Accademia nazionale d'arte drammatica «Silvio d'Amico». Inutile dire che di questa lunga e luminosa carriera l'attrice aveva conservato un'ampia documentazione che il figlio, Roberto Campa, decise di sottrarre al sempre incombente pericolo, in casi del genere, della dispersione e, peggio, della distruzione. Come? Facendone una donazione al fiorentino Teatro della Pergola, di proprietà dell'Ente teatrale italiano (Eti). In questo modo, un prezioso materiale (fotografie, locandine, contratti, ritagli di stampa, e un'infinità di lettere di attrici e attori, molti dei quali ex-allievi della Capodaglio) veniva assicurato agli studiosi di domani. In occasione della presentazione al pubblico di questo eccezionale «fondo», l'allora direttore del Teatro della Pergola, Alfonso Spadoni, inventore e promotore di iniziative teatrali, suggerì di dare vita ad un concorso che suonasse omaggio alla memoria di colui che alla formazione di nuovi attori aveva dedicato tanta parte di sé. Nacque così l'«Associazione culturale Wanda Capodaglio» inizialmente presieduta da Rossella Falk, già allieva prediletta della illustre attrice e sua ammiratrice: le prove del concorso ebbero luogo al Teatro della Pergola, con esaminatori ed esaminatrici di indiscutibile autorevolezza (basti pensare che della prima commissione faceva parte Paola Borboni) dal 1983 al 1987: a partire da quest'anno la serata finale, con la proclamazione dei vincitori e la consegna dei premi si svolge a Castelfranco di Sopra. Intanto l'amministrazione comunale dell'epoca, guidata da Marco Morbidelli, lavorava a realizzare quello che è oggi il Teatro comunale Capodaglio, bella sala che permette di effettuare ogni anno una piccola ma intensa stagione di prosa. Terminati i lavori dal 1989, il concorso si svolge per intero – preselezioni e selezione finale – a Castelfranco. Numerosissimi i giovani provenienti da tutta Italia. Una commissione apposita ne sceglie otto da sottoporre a una super commissione (formata da attori e registi di nome) che a sua volta dovrà scegliere i tre meritevoli di premio. *Paolo Emilio Poesio*



UN CONVEGNO NELL'AMBITO DEL 57° MAGGIO FIORENTINO

# DESIDERIO DI MUSICA

A Firenze, nell'ambito della «Settimana per lo Spettacolo», una tavola rotonda ha promosso una riflessione sul rapporto musica-tecnologia e sull'importanza dell'educazione musicale - Presenti Berio, Mazzonis e Canino.

MAURIZIO FRITTELLI\*



All'interno delle varie iniziative che hanno caratterizzato la «Settimana Toscana per lo Spettacolo», il Centro Tempo Reale ha avuto l'occasione di organizzare, in collaborazione con il Teatro Comunale, un convegno che si poneva l'obiettivo di riflettere «a tutto campo» sulla situazione musicale con particolare riferimento allo specifico di cui si occupa il Centro e cioè l'uso di nuove tecnologie musicali. In questo senso il titolo «Desiderio di musica» assume, fra gli altri, significati volutamente provocatori.

Questa provocazione è stata accolta e sviluppata dai relatori (Giovanni Carli Ballola, Bruno Canino, Angelo Orcalli, Giorgio Pestelli, Cesare Mazzonis e Luciano Berio) nonché, in successivi interventi, dal pubblico.

In un contesto culturalmente attivo e dinamico, desiderio di musica è sinonimo di bisogno di musica. Una sua adeguata soddisfazione implica una enorme quantità di fattori che vanno dai più autonomi e concettuali (che riguardano per esempio le diverse prospettive di creatività) ai più tecnicamente specifici (che riguardano i mezzi predisposti alle realizzazioni musicali), dai più immediatamente e socialmente gratificanti (il «successo») ai più concreti e assillanti (far tornare i conti della produzione musicale).

Tutti questi fattori sono inestricabilmente intrecciati fra loro, spesso in maniera pacifica e, più spesso ancora, in maniera conflittuale. Ogni significativa forma di creatività – non solo musicale – deve porsi il problema di questi rapporti e di questi condizionamenti che investono allo stesso tempo il desiderio di ascoltare musica, di suonare, di cantare e di eseguire musica, di parlare di musica e, anche, il desiderio dell'ascoltatore e dell'esecutore di potersi identificare coi processi mentali del compositore. Quest'ultimo desiderio si manifesta anche quando leggiamo un libro o quando guardiamo un quadro. Se i processi mentali del compositore, dello scrittore o del pittore sono elementari o sono fatti di luoghi comuni, il

prodotto artistico è pura e semplice mercanzia. Si tratterà allora di un prodotto momentaneamente utile e piacevole fin che si vuole ma è certamente indifferente a qualsiasi forma o idea di responsabile evoluzione culturale.

A questo proposito sono stati fatti espliciti richiami agli studi di Adorno, di W. Benjamin, di Eco e di altri, che oggi, nel loro insieme, paiono come analisi complementari fra loro e contribuiscono a chiarire il complesso rapporto fra un bisogno che si pone spontaneamente in una profonda prospettiva culturale e un desiderio indotto e pilotato da una serie di variabili quali, per esempio, il conformismo intellettuale, la pubblicità, il tempo libero, il profitto, il feticismo legato ai grossi nomi di mercato e le carenze dell'esecuzione in Italia.

Accedendo alla tesi secondo la quale il desiderio è nella maggior parte dei casi indotto, è stata fatta una approfondita discussione sull'incidenza, su tale induzione, di una nobile variabile come risulta essere l'educazione musicale. In questo senso è stato osservato che l'educazione musicale rappresenta uno dei principali punti di partenza per indurre i vari soggetti interlocutori (fra cui non solo il pubblico) ad avvicinarsi ed a desiderare la musica. È importante, perciò, creare a questo scopo una sorta di «catena di produzione» musicale che veda strettamente collegati in un rapporto di fattiva interrelazione i seguenti passaggi: committenza - composizione - esecuzione - pubblico ecc.. Alla luce di quanto sopra, al fine di rendere visibili ed operative le sollecitazioni maturate durante il convegno, è stata proposta una reale modernizzazione dei criteri di educazione musicale assumendo come dato imprescindibile una rinnovata capacità (da parte di tutte le componenti) a ritenere essenziali gli strumenti tecnologici e scientifici attualmente a disposizione degli stessi operatori del settore; partendo dal postulato che è ormai da tempo in atto un mutamento della sensibilità uditiva ascrivibile ad un incontro sempre più stretto fra musica e tecnologia ivi compre-

sa, anche, la riproducibilità tecnica della musica. Tale riproducibilità, che nelle arti visive ha avuto profonde ripercussioni, nella musica ha contribuito da una parte ad una divaricazione (evidentemente da riportare su linee parallele) fra il pubblico cosiddetto qualificato (e pertanto di maggiore educazione musicale) e la cosiddetta massa (più acritica e maggiormente manipolabile) e, dall'altra, ha contribuito ad una maggiore diffusione della musica, delle tecniche e dei criteri di ascolto della musica riprodotta in un campo di indagine quanto mai vasto e complesso e, comunque, in gran parte da esplorare. In questo ambito di valutazioni uno sviluppo dell'educazione musicale potrebbe, ad avviso dei più qualificati operatori, musicisti e critici intervenuti al convegno, colmare l'enorme vuoto determinato dalla mancanza di un approccio più consapevole verso l'esperienza musicale e perciò contribuire in maniera sicuramente apprezzabile al riavvicinamento del pubblico, inteso nella sua multiforme globalità, al pluralismo del nostro universo musicale.

La conclusione, unanimemente individuata dai presenti, è stata quella di sollecitare la costituzione da parte della Regione Toscana di un osservatorio permanente di operatori qualificati e di rappresentanti delle istituzioni del settore a cui demandare la pratica individuazione e lo sviluppo, sulla base degli argomenti esposti, delle strade più utili ed idonee.

A questo proposito, associandomi alle conclusioni formulate durante il convegno, ritengo di dover fare alcune personalissime riflessioni.

Ho avuto in questi giorni la possibilità di partecipare, a vario titolo, a diversi convegni promossi all'interno della «Settimana dello Spettacolo» e di aver colto alcuni comuni denominatori. Innanzitutto il desiderio, in una fase così delicata per tutto il mondo della cultura e dello spettacolo (vedi per esempio l'abolizione del ministero del Turismo e dello Spettacolo e l'individuazione delle competenze da lasciare alle istituzioni centrali e quelle da demandare alle Regioni), di avere nella Regione Toscana un interlocutore attento ed operativo. In questo senso ho colto la massima disponibilità di tutti gli operatori, e dei vari professionisti che lavorano in questo settore, ad essere direttamente coinvolti in gruppi di lavoro in cui si studino, sotto i più svariati aspetti, le complesse problematiche (molte delle quali in itinere) che compongono l'articolato scenario della risorsa cultura. Perché non dimentichiamoci che in una regione come la Toscana, che vede nell'attività turistica uno dei più trainanti veicoli di sviluppo (anche economico), la cultura e lo spettacolo non possono rappresentare in alcun caso un optional da utilizzare come una sorta di lusso. □

\* Presidente del Centro Tempo Reale

A pag. 28, Franco Quadri. In questa pagina, da sinistra a destra, Cesare Mazzonis; Luciano Berio.



POSITIVI RISULTATI DEL CONVEGNO REGIONALE

# A SIENA NASCE UN CENTRO DI DIDATTICA PER IL JAZZ

*L'Italia è ancora in ritardo in questo settore e il proliferare incontrollato di scuole jazzistiche non dà garanzie sufficienti di qualità - L'iniziativa proposta da Siena jazz intende colmare un vuoto istituzionale e culturale.*

FRANCO CARONI

Dopo sedici anni di esperienza in campo didattico, l'Associazione Siena jazz è ormai considerata un punto di riferimento per tutte le scuole italiane del settore. Fin dalla sua nascita, il 9 settembre 1977, essa ha avuto il preciso intendimento di lavorare per la diffusione, la valorizzazione, l'istituzionalizzazione del jazz in quanto espressione musicale fondamentale del nostro secolo. Da lungo tempo perseguiamo questo impegno educativo, e il successo dell'attività didattica che svolgiamo in campo nazionale ed europeo è la conferma della sua validità. Tuttavia dobbiamo affermare che in Italia, nonostante i nostri sforzi e quelli di altre associazioni, vi è ancora uno stato di grave trascuratezza nell'imporre gli allievi ad una qualificazione che li renda capaci di reggere il confronto con i loro colleghi europei. Già da decenni in Europa i giovani musicisti sono educati a cimentarsi con accuratezza nel perfezionare la loro preparazione e coniugare le necessità dei diversi lavori in campo musicale con le problematiche di una programmazione didattica completa ed efficace.

Il proliferare in Italia di scuole di jazz e di musica moderna inadeguate o incapaci di reggere il confronto con la programmazione didattica di quelle europee, può infatti togliere ai nostri musicisti quelle opportunità di lavoro che si stanno aprendo negli ultimi anni in campo concertistico, negli studi di registrazione e nei mass-media. Manca cioè un intervento qualificato e pianificato capace di ridurre il divario oggi esistente tra l'Italia e l'Europa in fatto di perfezionamento e specializzazione professionale per musicisti di jazz e musiche contemporanee da esso derivate. Questo pesante ritardo è ben documentato ed evidente soprattutto nelle istituzioni musicali, come i conservatori, che nelle altre nazioni europee includono da anni il jazz nei propri programmi. Ci riferiamo a nazioni come la Danimarca (Rhythmic Music Conservatory di Copenhagen), la Gran Bretagna (Royal Academy of Music di Londra), l'Olanda (Royal Conservatory), la Germania (Musikhochschule di Colonia), la Svizzera (Conservatoire di Montreux) e la Francia (la Sorbona).

Con il 1995 questo divario sarà ancora più evidente, e noi - anche se in ritardo - ci proponiamo di contribuire a recuperarlo. Siamo certi che sia possibile riuscirci in breve tempo: l'Italia jazzistica è infatti riconosciuta in tutto il mondo come fucina di eccellenti solisti. L'importante ora è dare ai giovani che vogliono fare seriamente di quest'arte una professione, la possibilità di acquisire quelle tecniche e quella disciplina dell'insieme di cui sono provvisti in modo incompleto e poco finalizzato. Ecco dunque l'urgenza di trovare le risorse per trasformare Siena jazz in un Centro regionale di didattica, ricerca e formazione professionale, perfezionando e potenziando le attività



già esistenti e procedendo ad attivare quelle necessarie non ancora realizzate. Un Centro promosso dalla Regione Toscana, che usufruendo di una struttura didattica già improntata verso un insegnamento di alta qualità, con alcune modifiche possa affrontare in modo vincente le necessità di perseguire una didattica moderna e razionale, perfettamente al pari con i tempi. Un Centro regionale che possa fare dell'aggiornamento e della formazione professionale uno dei suoi punti di forza, nell'intento di qualificare le professionalità dei giovani musicisti italiani ed uniformarle a quelle dei loro colleghi europei, perché abbiano pari opportunità di lavoro.

Siena jazz come Centro regionale potrà così avvalersi anche delle proprie competenze nel settore della formazione professionale degli insegnanti di jazz e di musica moderna ed attivare così il primo corso di perfezionamento per la formazio-

ne di docenti del settore. In Italia sono attive circa trecentocinquanta scuole, e ciò rappresenta il più alto numero di strutture didattiche d'Europa. Tutto ciò rende ancora più impellente il problema della qualificazione degli insegnanti. Molte di queste scuole infatti vivono utilizzando giovani musicisti che si improvvisano docenti, inconsapevoli di come non sia sufficiente essere un buon musicista per fare un buon insegnante. È indispensabile uscire dall'estemporaneità e dall'ammatorialità dell'insegnamento.

Negli altri Paesi la presenza del jazz nei conservatori ha impedito l'insorgenza di insegnanti improvvisati; Siena jazz può essere anche in questo una guida ed un'esperienza pilota nazionale verso quelle associazioni che intendano qualificarsi e lavorare seriamente anche in questo settore. Ricordiamoci di come i conservatori italiani fino a pochi anni fa abbiano osteggiato l'entrata del jazz al loro interno, e che anche adesso che il problema è stato superato con la costituzione di cattedre ordinarie di jazz, si è ancora lontani anni luce dalla costituzione di un vero dipartimento di jazz.

Ciò rende inevitabile la necessità di strutture didattiche che lavorino ad una qualificazione professionale successiva al diploma di conservatorio, sia per coloro che lo hanno ottenuto «classicamente», sia per coloro che hanno seguito anche la classe di jazz. Altro aspetto prioritario del Centro regionale è il settore della ricerca che Siena jazz con le sue scarse risorse economiche sta comunque portando avanti. Si tratta di dare al Centro nazionale studi sul jazz «Arrigo Polillo», nato a Siena il 21 maggio 1989 come sezione ricerca dell'Associazione Siena jazz, le strutture tecniche ed informatiche necessarie a permettere l'apertura al pubblico dell'archivio sonoro e della biblioteca nei primi sei mesi del 1995. La costituzione di una banca dati e del relativo centro di documentazione rappresenterebbe l'anello di giunzione mancante fra didattica e ricerca e la sua realizzazione risulterebbe molto facilitata dalla grande mole di informazioni che già sono in possesso di Siena jazz.

L'Associazione ha fatto richiesta, presso la Regione Toscana, di ottenere la personalità giuridica; la trasformazione in fondazione faciliterebbe infatti l'acquisizione di donazioni e lasciti che potenzierebbero ulteriormente il settore ricerca apportando facilitazioni anche nell'editoria e nella produzione discografica. Per quanto riguarda l'editoria stanno per uscire un periodico quadrimestrale di didattica ed informazione musicale chiamato *Siena jazz news* ed una pubblicazione semestrale, *I quaderni di Siena jazz*, che tratterà prevalentemente di studi monografici sui grandi del jazz. Inoltre per la produzione discografica al momento abbiamo già attivato l'etichetta *Siena jazz records*. Questa etichetta nasce con il preciso



intento di qualificare il lavoro svolto dall'Associazione nei suoi tre settori principali di attività: la didattica, la produzione e la ricerca. Al momento sono state realizzate registrazioni nei settori della didattica e della produzione. In particolare per la didattica siamo stati spinti da tre considerazioni: la prima è quella di ottenere un documento sonoro di qualità come testimonianza dell'ottimo livello raggiunto dagli allievi dei corsi, la seconda è di permettere un'esperienza di registrazione ai gruppi che si sono distinti nei vari corsi di musica d'insieme e la terza esigenza è quella di qualificare il lavoro svolto utilizzando il cd come mezzo di comunicazione di un concetto: «Il jazz è una forma d'arte che in Italia è sempre meglio organizzata e risponde ormai a criteri di qualità e professionalità che non possono più essere ignorati né sottovalutati».

Il Centro regionale sulla didattica, ricerca e formazione professionale proposto da Siena jazz vuole lavorare in questa direzione, colmando un vuoto istituzionale e culturale preciso, per avvicinarsi anche in questo Paese a grandi passi verso l'Europa. □

## LE ATTIVITÀ DI SIENA JAZZ

### SETTORE DIDATTICO

– «*Seminari senesi di musica jazz*», corsi internazionali di perfezionamento musicale.

– «*C.P.M. di Siena*», corsi permanenti di perfezionamento musicale.

– «*Corsi d'improvvisazione*», corsi strumentali e di musica d'insieme per giovani musicisti di jazz, blues, funky, jazz-rock.

– «*Corso di alta qualificazione professionale per musicista di jazz*», orchestra giovanile italiana di jazz.

– «*Corso di perfezionamento professionale per insegnanti di jazz e derivazioni contemporanee*» (da attivare).

– «*Corso di propedeutica musicale*» (da attivare).

– «*Corso di canto*», costituzione di un coro per giovani ed uno per adulti (da attivare).

### SETTORE CONCERTISTICO

– *Rassegna del jazz italiano «Città di Siena»*, attività musicali collaterali ai corsi.

### SETTORE RICERCA

– *Centro nazionale studi sul jazz*, «*Arrigo Polillo*», archivio sonoro, biblioteca, banca dati.

### SETTORE EDITORIA

– *Edizioni Siena jazz*: Siena jazz news (quadrimestrale), I quaderni di Siena jazz (semestrale).

### SETTORE DISCOGRAFICO

– *Etichetta Siena jazz records*, con tre collane dedicate a didattica, produzione e ricerca.

### SETTORE DIVULGATIVO E DI SOSTEGNO PROMOZIONALE

– *Centro prove, progetto «informazione musicale»* (scuole, università). □

## JAZZISTI DI DOMANI

### Un concerto in occasione del Convegno regionale di Siena

La serata del primo giorno del convegno di Siena Jazz si è conclusa con un concerto svoltosi all'Enoteca italiana, presso il Bastione San Filippo della Fortezza Medicea. Si sono esibiti per l'occasione i gruppi di musica d'insieme del Corso di specializzazione professionale per esecutori di musica jazz che si stava svolgendo in quei giorni a Siena. Si è trattato di formazioni caratterizzate per qualità ed originalità sia di repertorio che di organico. Sono gruppi di studio con il loro docente appositamente inserito nel gruppo fin dall'inizio delle lezioni, come leader della formazione. Ciò si è rilevato uno stimolo senza precedenti per gli allievi che si sono così impegnati sempre al massimo delle loro capacità ed hanno lavorato con entusiasmo e gratificazione durante tutte le lezioni. Ogni gruppo in tutto il corso ha fatto ben 42 lezioni di musica d'insieme; nessuna formazione al mondo nei giorni nostri ha mai potuto permettersi il lusso di provare per 42 volte consecutive con lo stesso organico ed alla guida dello stesso leader!

La musica ascoltata è risultata fresca ed interessante, ben organizzata, ben assimilata ed interiorizzata dagli allievi e l'esecuzione ha sempre messo in rilievo la giusta fluidità ed il feeling tipico di gruppi smaltizzati e con alta professionalità. Si sono esibiti, fra allievi e docenti, circa 30-35 musicisti, divisi in sette formazioni. I docenti che hanno diretto i gruppi di Musica d'insieme sono considerati fra i migliori musicisti italiani di jazz e tutti di riconosciuto livello internazionale, i loro interventi solistici come prevedibile sono stati eccezionali ed hanno caricato al massimo i loro partners ottenendo da loro prestazioni di ottimo livello.

Questo l'elenco dei docenti: Franco D'Andrea, Furio Di Castri, Pietro Tonolo, Paolo Fresu, Stefano Battaglia, Ettore Fioravanti e Rudi Migliardi. Ogni gruppo ha suonato brani originali approntati dal compositore e arrangiatore della formazione, uniti a composizioni del docente ed a rivisitazioni di standards più o meno famosi, ma tutti, pur se finalizzati al concerto, utili anche dal punto di vista didattico a consolidare la conoscenza degli stili sia sotto l'aspetto tecnico-armonico, che sotto quello storico. F.C.



A pag. 30, il manifesto dell'Associazione Siena jazz. In questa pagina, dall'alto in basso, concerto in piazza del Campo con Claudio Fasoli; musica in Fontebrandina.



MIGLIORA LA SITUAZIONE PRODUTTIVA E DISTRIBUTIVA

# CRESCE LA VOGLIA DI DANZA IN TOSCANA

*L'affidamento del settore per un triennio all'Associazione teatrale pistoiese ha creato le condizioni del rilancio - È in via di trasformazione il Centro regionale Danza - Saranno previste convenzioni con le singole compagnie.*

GIANCARLO GALARDINI\*



**L**a danza sta vivendo in Toscana un momento di particolare effervescenza, dovuto alla sensazione che si cominciano ad affrontare in modo corretto e adeguato i problemi che sono stati oggetto di discussione e anche di denuncia in varie occasioni.

Alla base di questo nuovo particolare clima stanno alcuni avvenimenti, che si possono così sintetizzare.

È stato approntato l'accordo di governo che, in analogia con altre situazioni toscane, stabilisce per un triennio l'affidamento di un intero settore dello spettacolo - la danza appunto nel nostro caso - all'Associazione teatrale pistoiese; e questo mediante un accordo sottoscritto dalla Regione Toscana, dalla Provincia e dal Comune di Pistoia, che ne devono garantire in quota il sostentamento e l'operatività.

Subito dopo verranno stabilite convenzioni con le singole compagnie di danza per fissare le modalità e i termini della compartecipazione del Centro regionale per la Danza alle loro attività produttive e, assieme alla Fondazione Toscana Spettacolo, anche distributive. In questo primo anno, per una norma transitoria, l'accordo sarà limitato alla collaborazione con il Balletto di Toscana e la Compagnia di Virgilio Sieni, mentre a partire dal 1995 il Centro dovrà diventare l'unico referente per le attività di produzione e di distribuzione in Toscana, esclusi ovviamente i finanziamenti che la Regione erogherà indirettamente alla danza tramite i festival.

Il Centro regionale per la Danza sta inoltre completando la sua trasformazione, compresa anche una variazione di statuto dell'Associazione teatrale pistoiese, che lo porterà nel breve o medio periodo ad assumere definitivamente la fisionomia di centro unico per la promozione delle attività di danza, nel quadro degli indirizzi che ver-

ranno fissati sia dagli enti locali promotori, che da una apposita commissione artistica, che si occuperà esclusivamente di valutare e dare le priorità ai progetti di produzione e distribuzione di danza che verranno presentati.

Come si vede, c'è materia sufficiente per destare l'attenzione sia degli operatori e dei responsabili delle compagnie che degli esercenti di teatro e dei direttori di festival, attenzione che è destinata a crescere e a concretizzarsi nel momento in cui sarà possibile dare forma autonoma alla gestione del Centro, consentendo alle realtà più importanti della Regione, in campo teatrale, di entrare a pieno diritto nella gestione del Centro stesso.

A fronte di questo non mancano certo i problemi, che derivano in primo luogo dalla ormai evidente inadeguatezza delle leggi per lo spettacolo, sia a livello nazionale che a livello regionale, e soprattutto dalla obiettiva mancanza di un mercato sufficiente a recepire e rendere produttivi gli investimenti nel settore; fortunatamente però i prodotti continuano ad essere di alta qualità, con garanzie sul risultato del contatto con il pubblico, come si è ampiamente dimostrato in tutte le occasioni in cui si è riusciti a infrangere il diaframma di disinteresse e di sostanziale pigrizia mentale con cui di solito - ma per fortuna sempre più di rado - viene sbarrato l'accesso ai palcoscenici ai nostri straordinari coreografi e danzatori. □

\* Direttore del Teatro Manzoni di Pistoia

Nelle foto, da sinistra a destra, Virgilio Sieni in «Re Lear-Danza nella tempesta»; il Balletto di Toscana in «Mediterranea», coreografia di Mauro Bigonzetti.



PROFESSIONE ATTORE: PROPOSTE DA UN DIBATTITO

# IL DIRITTO A SOGNARE NON SOLO RECITANDO

*La Settimana dello Spettacolo è stata un'occasione per ridefinire l'identità dell'artista della scena, nel rapporto con il teatro ma anche con la società - Previsto uno studio sulla condizione dell'attore in Italia e in Europa.*

SERGIO CIULLI\*

**D**a sempre il Sindacato attori italiani chiede allo Stato, alle istituzioni che da esso derivano, ai produttori e organizzatori di cultura ed economia, di essere considerato nella sua globalità e nei singoli che rappresenta, un portatore di culture, competenze, esperienze che si esprimono in un rapporto politico-produttivo continuo e non episodico con le forze dette.

Questo perché noi attori riteniamo di essere non soltanto strumenti di interpretazione artistica ma anche, e soprattutto, tecnici specializzati che operano e producono un continuo processo di trasmissione e elaborazione di dati reali, di nozioni e patrimoni comuni. Ci sentiamo, a pieno titolo, una forza lavoro che produce e dà luogo ad un patrimonio artistico, di cultura ed economia che dovrebbe rappresentare, se tutelato e garantito, una precisa risorsa nazionale.

Attore come produttore di cultura, quindi. Una cultura che ci sentiamo impegnati a discutere e verificare nei suoi termini fondamentali di valore commerciale, economico ed occupazionale. Termini come *investimento* e *finanziamento* sono parte della nostra espressione creativa, della nostra «arte», del nostro lavoro. Essere attore è esprimersi attraverso una attività fisica e intellettuale dalla quale noi (e altri) ricaviamo guadagno. Significa fare una professione.

Una professione che ha urgente necessità di essere ridefinita nel suo essere giuridico, fiscale, nel suo mercato del lavoro, nelle sue garanzie e tutele, in tutto ciò che spetta per diritto a quei lavori che sono espressione delle risorse socio-economiche di un Paese.

È nella ricerca di questa ridefinizione che avevamo posto un punto di domanda al titolo dell'incontro «Professione: attore?...» da noi organizzato per la Settimana dello Spettacolo voluta dalla Regione Toscana. Una domanda feroce, ferocissima che intendevamo porre per prima a noi stessi: è possibile fare ancora la «professione» d'attore in un Paese che disconosce tutele, garanzie, leggi, normative che sono patrimonio d'Europa riguardo alla figura dell'attore?... Un Paese che ignora e continua a voler ignorare il mutamento d'assetto che subisce l'attore come cittadino; che ne confonde la tutela con l'assistenzialismo; che propone, addirittura, all'opinione pubblica, una mistificata «figura» d'attore attraverso «personaggi» o «conduttori» che esprimono solo moduli di facile consenso e affermazione privata, rendendo così il mestiere d'attore sempre più estraneo e diverso al tessuto sociale.

Una domanda posta a noi, alla nostra creatività continuamente umiliata da condizioni di mercato disastrose, dal dover ricorrere a stratagemmi fiscali da anno Mille, dallo smantellamento sistematico di teatri, set, luoghi di lavoro e aziende produttive (vedi Rai); dall'impossibilità di espi-



mere le valenze civili e poetiche di una scelta di vita.

Abbiamo fornito a loro (e a noi) un quadro riassuntivo dei problemi che l'attore affronta come persona nelle relazioni iniziali fatte da membri del direttivo del Sai Toscana.

Maurizio Frittelli, ex-attore e ora avvocato, ha trattato le problematiche giuridiche inerenti al rapporto di lavoro dell'attore. Ha toccato il tasto, oggi quanto mai attuale, dell'attore e del diritto d'autore; ha sviscerato nei suoi punti a favore o a sfavore la nodale questione dell'attore come «lavoratore autonomo o dipendente?». Ha fornito conclusioni sulla assoluta necessità di un intervento legislativo chiaro e rispettoso di una situazione che ci ponga, non solo a parole, in Europa. Paolo Aglietti, sindacalista che affianca e conforta il lavoro del direttivo del Sai Toscana, ha parlato di problemi previdenziali e del mercato del lavoro. Problemi fiscali, problemi pensionistici, indicando chiaramente l'attuale trasformismo di un ente previdenziale come l'Enpals che si occupa dei lavoratori dello spettacolo. L'ente agisce ormai come una vera e propria finanziaria che incassa e in minima parte restituisce. Ha inoltre segnalato come l'Ufficio per il collocamento abbia perduto, per quanto riguarda l'attore, ogni ele-

mento di garanzia, controllo e programmazione del mercato del lavoro e come in mancanza di una effettiva riforma dello stesso ufficio non appare più possibile calmierare e garantire una professione messa in pericolo nella sua stessa professionalità.

Ornella Grassi, attrice, ha esordito parlando del significato di essere «attrice» oggi, evitando il facile vittimismo sistematico che solitamente si usa applicato a certe categorie o «minoranze». Poi il nucleo centrale del suo intervento ha evidenziato il discorso sulla Rai partendo dalla sua esperienza personale di attrice che proprio con la radio ha iniziato, giovanissima, per poi proseguire con televisione e teatro. Ha posto l'accento su come l'attuale uso della radiofonica, che sembra voglia porsi in concorrenza con le radio private, non porti a nient'altro che ad un affossamento della prosa radiofonica, cosa questa già vista e fatta per la prosa televisiva. Di fatto le scelte miopi perpetrate ai danni della televisione non hanno costituito un danno solo per la categoria degli attori ma anche un danno culturale e politico.

A seguito delle relazioni si è aperto il dibattito sui temi esposti che ha visto interventi di Fulvio Fo, Claudio Sestieri, Paolo Emilio Poesio, Ottavia Piccolo, Elio Molinari, Paolo Modugno, Giorgio



Bandini, Caterina D'Amico, Mariano Anagni e molti altri tra attori e operatori presenti in sala. Le conclusioni sono state proposte da Alessandro Piombo, segretario aggiunto del Sai nazionale.

Da tutti questi interventi è risultato chiaro il consenso e la comunione d'intenti sul mestiere d'attore, mestiere che esemplifica in sé, nel proprio esistere, interessi e tensioni comuni a tutte le categorie dello spettacolo; cioè la necessità di un più intenso rapporto con le istituzioni e gli enti locali. Nell'ottica di questo reciproco rapporto il Sindacato attori della sede toscana spera che abbia accoglienza la sua proposta alla Regione di uno studio su la *Figura dell'attore in Italia e in Europa*. Uno studio condotto ed affidato ad attori che colmi la lacuna di disinformazione esistente e sia documento e piattaforma per futuri interventi; sarà, nel contempo, anche un primo, concreto segnale di volontà e speranza per l'attuazione di quel ruolo diverso che le Regioni, dopo lo scioglimento del ministero dello Spettacolo, dovrebbero assumere nel disegnare profili e funzioni del teatro in questa fine secolo. Potrà essere, inoltre, questo studio, sperimentazione di grande significato socio-politico sulla «reinvenzione» della professione di attore non solo in palcoscenico. Reinvenzione che sentiamo obbligatoria affinché cresca la coscienza e la partecipazione di noi attori al quotidiano di tutti, a quelle battaglie che esprimono valori oltre ogni corporativismo.

Vorremmo essere interlocutori attivi e quindi soggetti di scelte culturali sul territorio regionale: scelte che riguardano le programmazioni teatrali, radiotelevisive e, perché no?, anche cinematografiche. Comprendere il perché del vuoto di programmazione, che saremmo in grado di colmare con le nostre competenze e la nostra professionalità. A questo proposito stiamo concretamente lavorando ad un progetto che, mirando al territorio regionale, si allarghi e coinvolga problematiche nazionali nel settore radiotelevisivo.

Vogliamo intervenire ed esprimere sogni non solo recitando. Vogliamo intervenire con diritti e doveri usando il nostro linguaggio che da sempre appartiene alla storia dell'umanità. Un linguaggio che sceglie di identificarsi, esistere ed essere in un continuo rapporto con il sociale. Questo non soltanto perché siamo «attori» ma perché siamo gente che ha fatto una scelta di vita precisa, non episodica; una scelta di cui accettiamo i rischi ma non i danni derivanti dall'incompetenza altrui. Una scelta che attraversa formazione, tirocinio e si esplica politicamente, produttivamente e poeticamente in meccanismi che sono quelli della gente che lavora. Di gente, dunque, che fa una «professione». Una professione, finalmente, col punto esclamativo! □

\* Segretario del Sindacato attori per la Toscana e l'Emilia Romagna.

A pag. 33, Sergio Ciulli nel «Don Chisciotte» di M. Bulgakov.

## Lavoratore autonomo o dipendente?

MAURIZIO FRITTELLI

**U**na prima e legittima domanda: l'attore deve considerarsi lavoratore autonomo o dipendente?

Anche se ormai la dottrina e la giurisprudenza si sono uniformati sostenendo la prevalente natura di lavoro subordinato e dipendente, il dibattito che ha preceduto tale conclusione è stato in passato assai vivace e non è detto che in futuro non vi siano inaspettate «riaperture». I sostenitori della natura autonoma del lavoro dell'attore osservano, infatti, che la prestazione richiesta all'artista è preventivamente determinata e non generica, che manca la continuità della prestazione con la conseguenza che questo non viene inserito stabilmente nel complesso aziendale del datore-impresa. Diversamente i sostenitori del rapporto dipendente osservano che, nonostante la strutturale breve durata di tale rapporto, l'artista deve ricorrere all'ufficio di collocamento dello spettacolo per poter essere regolarmente scritturato; deve ottemperare alle direttive del datore, il quale ha poteri disciplinari nei suoi confronti (previsti anche nell'attuale contratto collettivo di categoria) nonché quello di assegnare le parti e di esercitare il cosiddetto diritto di protesta.

Ritengo assolutamente condivisibile l'orientamento assunto sulla natura subordinata e dipendente della scrittura artistica. In questo senso anche l'interpretazione, sia della legge relativa all'inquadramento sindacale, che quella sul contratto a termine, non lascia, a mio avviso, grossi margini di dubbio.

A questo proposito è indispensabile sottolineare come il massiccio uso, da parte dei datori di lavoro dello spettacolo, del contratto per prestazione occasionale sia, nella stragrande maggioranza dei casi, assolutamente illegittimo. La legge sul contratto a termine prevede, infatti, una deroga al principio generale che un rapporto di lavoro debba essere per sua natura indeterminato. Pertanto la scrittura artistica, proprio per la sua peculiarità, si inserisce fra quei contratti speciali a tempo determinato. Tale specialità si dovrebbe a questo punto esaurire attraverso la stipula del contratto tramite i meccanismi previsti dagli accordi collettivi e tramite la corresponsione della retribuzione (ordinaria ed eventualmente straordinaria), delle indennità maturate e dei relativi contributi previdenziali per il periodo determinato di scrittura. Diversamente molti datori di lavoro facendo stipulare all'artista un contratto di lavoro occasionale inseriscono un ulteriore elemento speciale, del tutto illegittimo, alla struttura del rapporto di lavoro artistico già per sua natura disciplinato da una legge speciale.

Quanto appena esposto non esclude aprioristicamente la possibilità che in particolari casi la scrittura artistica possa configurarsi come un contratto di lavoro autonomo (art. 2222 c.c.), come un contratto di società (art. 2247 c.c.) o come un contratto di associazione in partecipazione (art. 2549 c.c.).

Nonostante l'attuale situazione normativa ed interpretativa sulla figura giuridica dell'attore e nonostante la presenza di un articolato, anche se imperfetto, contratto collettivo di categoria, che regola i rapporti contrattuali fra artista e datore di lavoro, ancora oggi assistiamo (oltre a quella già citata dei contratti occasionali) a vere e proprie incongruenze. Mi riferisco alla necessità per alcune categorie di attori di avere la partita Iva (principalmente per chi lavora per le televisioni ma che viene richiesta anche da alcuni impresari teatrali e dalla quasi totalità dei produttori cinematografici): creando, evidentemente, uno scollamento ed una disarmonia insanabile fra l'aspetto fiscale (tipico del lavoro autonomo) e quello giuridico (che abbiamo visto risponde ai tipici requisiti del lavoro subordinato). Ma in questo senso ancora più paradossale è l'applicazione del meccanismo della cosiddetta «minimum tax» alla categoria degli attori, meccanismo che parifica in tutto e per tutto l'artista a qualsiasi vero libero professionista (come i medici, gli avvocati, i commercialisti ecc.).

Infine un breve cenno sulla figura dell'attore cinematografico a cui sistematicamente vengono fatti sottoscrivere contratti di lavoro autonomo: tali contratti rappresentano, infatti, uno degli esempi più felici di come l'elemento formale pattizio sia in assoluta contraddizione con la effettiva attività svolta dall'artista in quanto lo svolgimento della prestazione lavorativa da parte dell'attore cinematografico - in forza delle modalità con cui il produttore articola il complesso piano di lavorazione per la realizzazione di un film - rappresenta il caso in cui si evidenziano con maggiore chiarezza gli elementi di dipendenza gerarchica a cui l'attore deve ottemperare. □

## ESSERE DONNA E ATTRICE OGGI

*Condizioni di precarietà e di sfruttamento più spiccate che in campo maschile - Decadenza della radiofonia e diseducazione del pubblico televisivo.*

ORNELLA GRASSI

**L**a donna in quanto attrice ha sempre avuto qualche problema in più proprio a causa della sua specificità di donna. Andando molto indietro, ad esempio, al tempo della Roma antica, era vietato il matrimonio tra cittadini e attrici. Col progredire dei secoli le cose non andarono meglio.

Bisogna dire che l'intolleranza accompagnava anche la figura dell'attore in generale e che variava da Paese a Paese (per esempio dall'Italia alla Francia per la religione cattolica), ma persino una parte dell'illuminismo e la stessa massoneria set-

tecentesca considerava quella dell'attore «una professione che rende vili agli occhi degli uomini».

Ovviamente però il problema della morale era aggravato dalla presenza di donne che gettavano su tutta la faccenda un'ombra di malaffare (l'Inghilterra per esempio sarà l'ultima ad accettare le donne in palcoscenico).

Nel 1793 il giornale *Le notizie moscovite*, in Russia, reca fra gli altri annunci economici un «vendesi ragazza sedicenne, buona voce, sa cantare, recitare con bravura parti teatrali, cucinare, bada-

re alla casa ecc.».

Gli attori erano schiavi del padrone che li puniva con la frusta e le attrici erano sua proprietà personale e vietava loro abbracci o scene realistiche con attori di sesso diverso.

Nel secolo XIX ci fu l'affrancamento degli schiavi-attori russi e il massimo del premio per alcune attrici concubine fu di poter sposare i loro registri-protettori.

In Europa, dopo la Rivoluzione francese, l'attore comincia a liberarsi dalle varie scomuniche e inizia a partecipare alla vita pubblica, ma per le don-





ne, ancora a fine secolo, i padri gesuiti echeggiano Bossuet «Per una madre meglio una figlia morta che sulle scene!». Ma d'altra parte si comincia ad accettare il comportamento ritenuto ancora scandaloso di alcune attrici perchè «Come esigere che resista alla passione colei alla quale autori e pubblico demandano di incarnare la passione!».

Una piccola vendetta se la prenderanno quelle attrici che come Sarah Bernard nell'*Amleto* interpreteranno in palcoscenico ruoli maschili.

La nostra sopravvivenza si confonde sempre di più con la storia dei nostri colleghi, alcuni attori diventano registi, si fondano scuole di recitazione, nascono le prime associazioni, le lotte sindacali...

E le attrici, oggi?

Mi chiedo cosa scriverebbero di noi in una storia futura.

Ci fu un tempo alle soglie del Duemila in cui le donne erano ancora in cerca di ruoli che potessero rappresentare la complessità del loro sentire, di possibilità uguali ai loro colleghi maschi (si sa che allora il rapporto tra ruoli maschili e femminili era di 2 a 10 e quindi la disoccupazione per le donne era molto più alta). Inoltre i loro compensi, persino nell'allora lucente star-system americano erano sempre, a parità di fama, molto inferiori a quelli degli uomini.

Il tasso di disoccupazione nella nostra categoria è altissimo: 60 per cento tra tutti gli attori sul mercato, 90 per cento tra gli iscritti al sindacato; e nonostante questo c'è chi rifiuta un discorso sindacale di categoria, chi si sente «diverso» da un qualsiasi altro produttore di economia; chi dimostra ignoranza anche delle più elementari regole europee di tutela, basti fra tutte l'indennità di disoccupazione non applicata in Italia.

Stretti tra minimum tax e partita Iva (obbligatoria per chi di noi lavora in radio o in televisione), tra vecchie concezioni di ruoli, stretti anche in un sindacato che talvolta non ha capito le esigenze delle varie componenti della categoria (perchè è difficile mediare paghe sindacali e paghe da primi attori, tra contratti scaduti e mai rinnovati, tra attori professionisti e non), ma stretti anche da quei colleghi che al sindacato si rivolgono solo in caso di bisogno e non capiscono che le cose si possono cambiare solo impegnandosi in prima persona sui posti di lavoro, con i colleghi, con se stessi.

A questo punto, vorrei parlare della radiofonica. Ne vorrei parlare non a caso, a proposito della ventilata chiusura della sede Rai di Firenze, anzi ormai quasi una certezza, che porterebbe di nuo-

vo a dispersione di professionalità e di qualificazioni, a impoverire il territorio di operatori culturali costretti anche in questo caso ad emigrare di nuovo verso Roma e a confinare Firenze a provincia dell'Impero, devalorizzando completamente quelle che sono le identità culturali regionali. La Regione Toscana deve battersi fino in fondo perchè questo non avvenga.

In un recente convegno all'Accademia della Crusca, il professore Aldo Grasso ha detto che il pubblico della radio è, ad esclusione di alcune fasce mattutine, un pubblico di anziani: dai 65 anni in su. Di conseguenza si poneva il problema della concorrenza con le radio private, o quantomeno il problema di catturare un pubblico giovanile.

Comprendendo e pur condividendo, ma solo in piccolissima parte, il discorso del professor Grasso, non posso fare a meno di provare una certa paura. Non si arriverà in questo modo a dire che la prosa radiofonica non ha più senso? Già un anno fa Corrado Augias, durante una trasmissione di *Babele*, di cui ero una fedele spettatrice, disse che la prosa in radio non aveva più ragione di esistere. Poi, come ogni sera, a fine puntata, si sedette comodamente per leggere un brano di un libro dandoci un bellissimo esempio di prosa radiofonica.

E allora perchè accanirsi tanto contro il radiodramma, perchè anche in radio inseguire i dati di ascolto, perchè non lasciare che la radio rimanga la sorella povera della televisione se questo vuole dire salvaguardare un'isola di fantasia che difficilmente può essere ricreata con altri mezzi.

Vorrei concludere tornando ad un discorso più generale.

Credo che per noi attori sia giunto il momento di far capire che abbiamo un cervello in grado di funzionare e che possiamo essere un referente valido di un progetto culturale più ampio.

## IL PUBBLICO DELLA TV

Invece di lamentarci dei registi (anche se sarebbe carino capire con quali criteri ci scelgono), i registi dei produttori, i produttori della mancanza di soldi, sarebbero necessari confronti intercategoriale approfonditi per cercare anche nuovi modelli produttivi.

Un piccolissimo esempio: trovare nuove vie di defiscalizzazione per i gruppi, costituire teatri stabili che siano veramente tali; anche per il cinema le Regioni potrebbero divenire un referente valido (sembra che la Regione Calabria stia tentando un esperimento di produzione di due film).

Con l'affossamento del ministero del Turismo e dello Spettacolo le Regioni dovrebbero diventare le nostre interlocutrici principali. Noi vorremmo diventare per la Regione Toscana un referente – nel nostro campo – non di scelte già avvenute, ma di una nuova progettualità.

Dicevo prima di un'unione intercategoriale per dibattere dei problemi teatrali, cinematografici e radiotelevisivi.

È soprattutto in televisione che l'attore è diventato un genere in via di estinzione. Esiste e prospera la figura del conduttore, del giornalista, dell'intrattenitore; si fa un gran parlare di uomini politici che rendono o non rendono in tv, ma di attori non si parla più.

Anche qui, e credo che dalla nostra parte potremmo avere anche il pubblico, dovremmo lottare per riaffermare, sempre insieme a registi e autori, l'utilità, la necessità, la gradevolezza della produzione di sceneggiati televisivi con formule tutte da ridefinire.

Ho letto un'interessante analisi di Ida Magli a proposito dei bisogni del pubblico, dove si dice che mentre le reti Rai erano tutte intente a parlare di calcio o a fare dibattiti politici, le reti Fininvest hanno permesso un abbandono affettivo dello spettatore difficile nella tv pubblica con, e cito, «i luttuosi e disperati *Coraggi di vivere* e le blobbistiche destrutturazioni di qualsiasi senso».

Ida Magli prosegue dicendo che il pubblico femminile si è rifugiato nelle trasmissioni di Retequattro perchè si è sentito protetto, difeso in ciò che non era più possibile esprimere senza vergognarsi: l'intimità, la sensibilità dell'io che malgrado tutto continua ad essere unico, solo e ha diritto a sentire e vivere e a vedere riconosciuta questa unicità, questa solitudine che nessun gruppo, nessuno stato può capire o consolare.

Credo che le scelte perpetrate a danno della prosa televisiva siano state scelte miope e non lo dico solo per difendere posti di lavoro per la categoria, ma lo dico proprio da un punto di vista culturale e politico.

Parole e non più sogni, non più emozioni.

E ora tocca alla radio.

Ma quello che ferisce di più è che sono le persone più colte e preparate a voler chiudere in un cassetto i sogni delle persone che li ascoltano. Ma dai sogni inascoltati poi si generano gli incubi. □

Nelle foto, da sinistra a destra, Lucia Poli; Otavia Piccolo.



DIRITTI E SPAZI PROFESSIONALI DI CHI RECITA

# COME L'ATTORE PUÒ TUTELARE IL SUO LAVORO E L'IMMAGINE

*Funzioni trasferite a conduttori e giornalisti, diritti d'autore e d'immagine misconosciuti e una forte riduzione dell'occupazione nelle ultime stagioni: è questo il quadro preoccupante al quale oggi si trova davanti l'attore.*

PAOLO AGLIETTI



**S**e la struttura del rapporto di lavoro, i suoi meccanismi fiscali e previdenziali, costituiscono elementi determinanti per l'esercizio e la pratica della professione dell'attore, condizione imprescindibile affinché questi possano esplicarsi è un mercato del lavoro vivace e le opportunità di impiego che esso concede.

Da questo punto di vista la situazione complessiva nazionale ed in modo particolare e forse più acuto della nostra Regione non sono migliori di quella degli altri settori.

Per ciò che concerne il settore cinematografico, l'approvazione a gennaio di quest'anno della Legge sul Cinema, dovuta in gran parte alla pressione ed alla determinazione del Sindacato, può rappresentare un elemento positivo.

La mancanza dei regolamenti di attuazione, i rinvii a giudizio per il comitato ministeriale, le difficoltà sempre maggiori sul versante del credito la rendono ancora uno strumento inutilizzato.

L'assunzione e l'attuazione della Direttiva Comunitaria «Televisioni senza frontiere», insieme ad una migliore regolamentazione sia normativa che contrattuale del ricorso indiscriminato al doppiaggio, a forme di detassazione per i capitali privati investiti nel Cinema, costituirebbero elementi capaci di rappresentare un volano alla ripresa, anche occupazionale, del settore, oggi fortemente in difficoltà.

In questa fase, caratterizzata ancora da grandi difficoltà, se non fosse per il grande rilievo politico e culturale della questione, la discussione in corso tra cinema d'autore e cinema di genere rischierebbe di apparire necrofila.

Il settore cinematografico per quanto riguarda gli spazi occupazionali per la nostra Regione appare assolutamente marginale.

Il paesaggio toscano rappresenta ancora un meraviglioso scenario, gli attori toscani che lavorano nel cinema, però entrano in produzione a Roma; i rapporti con le ultime produzioni sono stati positivi ed utili, ma non hanno determinato interventi degni di particolare rilevanza.

## RISORSE E MERCATO

Gli attori toscani, per il Cinema, ma generalmente per tutto il mondo della produzione di Spettacolo, sono costretti ad «emigrare» e a mettere domicilio a Roma e Milano.

Se il Sai (Sindacato attori italiani) avesse pensato di rivolgersi, per questa giornata di confronto agli attori toscani, avrebbe dovuto spostare la sede in quelle città.

Per quanto riguarda il settore radiotelevisivo i diritti contrattuali o non esistono o sono fortemente ridimensionati; senza partita Iva non si entra a la-

vorare in Rai, continuano a non essere chiari i meccanismi delle selezioni e degli accessi, gli spazi professionalmente propri degli attori vengono sempre più assegnati a giornalisti e conduttori; i diritti d'autore e d'immagine sono trascurati o inesistenti; e in Fininvest e nelle televisioni private a tutto ciò si aggiungono meccanismi nell'erogazione delle somme dovute (a prestazione con emissione di fattura, con pagamento a sei mesi come ogni fornitore) che impiccano gli attori. A questo si sommano i processi di ristrutturazione aziendale nei due soggetti televisivi nazionali.

In Toscana la produzione televisiva risulta praticamente assente, mentre una sua importanza sui livelli occupazionali derivava da una forte vocazione radiofonica della sede regionale Rai. Ora il processo di ristrutturazione approvata dal Consiglio di amministrazione della Rai con il forte ridimensionamento e la chiusura e l'accorpamento di sedi ha già prodotto pesanti ripercussioni sulla produzione radiofonica e sul dato di impiego per gli attori.

Il mondo della prosa vive una situazione altrettanto drammatica se non peggiore.

Non esiste alcun riferimento legislativo, se non le circolari ministeriali annuali fortemente influenzate dall'apparato amministrativo e dalle controparti datoriali, che introduca indirizzi culturali ed



elementi di trasparenza nella distribuzione delle risorse.

Durante gli anni Settanta abbiamo assistito ad una forte, ma disordinata crescita del settore sia per quanto concerne la produzione che la distribuzione; l'istituzione del Fondo unico dello Spettacolo, oltre a favorire un'ulteriore crescita ha condotto, da una parte ad un pesante squilibrio tra produzione e distribuzione a svantaggio della prima, dall'altro ha prodotto, proprio a causa della mancanza di trasparenza che prima ricordavo, gravi disparità e discriminazioni all'interno di entrambi i momenti.

Questa crescita incontrollata del settore ha determinato per un verso i problemi che prima ricordavo sul collocamento, senza nessun tipo di filtro e selezione professionale, con un forte affollamento, per un altro la proliferazione dei soggetti imprenditoriali, spesso con scarse capacità ma buoni agganci nei centri di spesa.

## TAGLI E SOVVENZIONI

Dal 1991 la tendenza si va invertendo: i progressivi tagli al Fondo unico dello Spettacolo, le minori risorse a disposizione degli Enti Locali, gli endemici ritardi nelle assegnazioni delle sovvenzioni, una debolezza strutturale del settore, stanno determinando una forte contrazione; la prosa sta scomparendo in quasi tutto il Meridione, ma i segni di una crisi pesantissima stanno investendo tutto il Paese.

Questa ristrutturazione e ridimensionamento avviene nel momento e nel modo peggiore: un'indebitamento drammatico delle aziende, senza elementi di trasparenza nelle erogazioni che favoriscono la sopravvivenza dei «migliori», con il pubblico fortemente influenzato dalle «corporazioni» dei critici, con un mercato del lavoro fortemente ingolfato da «manodopera» a basso costo che espelle la fascia medio alta, ad alta professionalità, dalle occasioni di lavoro.

Ecco brevemente alcuni dati e riflessioni proposte dai rappresentanti le Organizzazioni sindacali in seno al comitato tecnico per le attività di prosa: «dal 1986 al 1992 si è verificata una crescita intorno al 10 per cento del numero delle rappresentazioni e dei biglietti venduti, quasi il raddoppio della spesa degli spettatori teatrali (da 114 a 222 miliardi) ed un aumento del 20 per cento (da 120 a 151 miliardi) del Fus (Fondo unico dello Spettacolo). Dal 1986 e fino al 1992 il numero delle giornate lavorative dell'insieme dei lavoratori del teatro scende leggermente (da 888.152 a 883.973) ma la spesa per l'insieme delle retribuzioni passa da 96 miliardi del 1988 ai 110 nel 1990 per poi abbassarsi nettamente negli ultimi due anni.

Si registra nelle ultime stagioni teatrali un forte calo nel numero delle recite e proporzionalmente maggiore dell'occupazione di attori e tecnici di teatro, anche per effetto delle scelte contenute nelle ultime circolari. L'entità del fenomeno è quantificabile sulla scorta dei dati forniti dalla Siae e dall'Enpals che mostrano un calo dell'occupazione nella stagione '91-92, un preoccupante ulteriore calo nella stagione '92-93, che assume aspetti drammatici nella prima parte della stagione corrente».

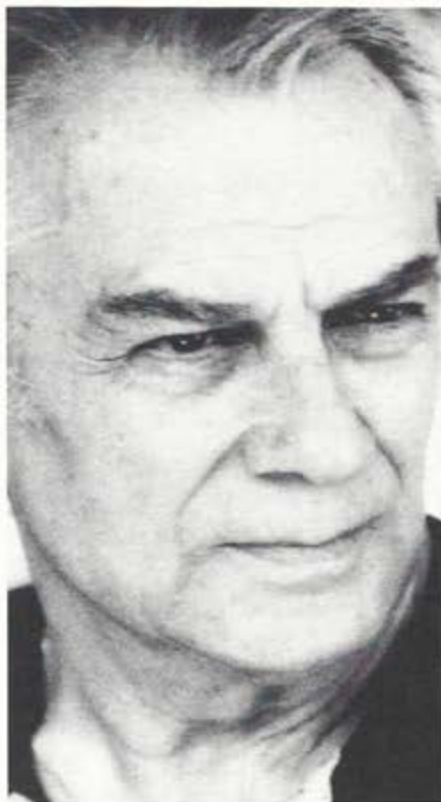
## COSTI DEL LAVORO

Quindi aumentano notevolmente stanziamenti ed incassi; i costi da lavoro tendono pericolosamente a decrescere; si verifica un clamoroso aumento dell'indebitamento delle imprese.

Particolarmente importante è il rapporto tra risorse e costo del lavoro, perchè in nessuna attività, come in quella teatrale, il ruolo del lavoro è essenziale.

Per fare teatro basta un testo e degli artisti che svolgono una rappresentazione con l'aiuto dei tecnici.

Decisivo, pertanto, dal punto di vista delle Organizzazioni sindacali diventa l'intervento su alcune fonti di spesa perchè non più in consonanza



con gli interessi culturali e sociali del Paese quali:

- il fenomeno dello star-system che costringe il Teatro a sostenere costi altissimi;
- l'eccessivo peso dell'attività di giro con spese e disconomie eccessive;
- il costo degli allestimenti;
- la mancanza di certezze ed i ritardi nell'erogazione delle assegnazioni sia nazionali che locali.

Quindi, se deve diventare centrale la cura e l'attenzione, da un lato verso il lavoro nella sua peculiarità artistica e tecnica, dall'altro verso il luogo dove l'attività teatrale si esplica, l'intervento delle amministrazioni sia locali che centrali, dovrebbe



be essere orientato a:

- a) stimolare la stanzialità, collegata al territorio ed ai bacini d'utenza, dell'attività teatrale (scopi, funzioni, destinazione, possibilità concreta di utilizzare i teatri ristrutturati con i fondi Fio in Toscana);
- b) scoraggiare l'«attività di giro» abbattendo gli incentivi ad essa collegati;
- c) allargare e generalizzare l'istituzione di vere compagnie stabili;
- d) riconsegnare ai teatri stabili, pubblici e privati, un ruolo vero e non camuffato, per quanto concerne il punto C (le scelte, passate degli Enti Locali toscani, in modo particolare la Regione ed il Comune di Firenze, si dimostrano qua nella loro tragicità);
- e) favorire l'attività di nuove leve di autori ed attori;
- f) compensare con le sovvenzioni l'intero costo del lavoro;
- g) sottrarre l'onere della spesa e dell'ammortamento dei materiali tecnici e dell'allestimento scenico alle compagnie prevedendo investimenti agevolati ed incentivi al fine di farne carico all'esercizio teatrale;
- h) prevedere economie di scala a livello regionale, con l'ausilio anche di altre Istituzioni, per l'abbattimento dei costi degli stessi allestimenti;
- i) favorire tramite incentivi e convenzioni certe il legame strutturale tra teatri (esercizi teatrali) e compagnie in uno sforzo di programmazione pluriennale;
- l) prevedere con largo anticipo sull'inizio dell'anno le riunioni per le valutazioni e l'accertazione dei progetti; l'anticipo dell'intera sovvenzione ed il vincolo della verifica successiva degli obblighi richiesti;
- m) far coincidere la stagione teatrale con l'anno solare finanziario;
- n) realizzare comitati tecnici di valutazione che coadiuvino le amministrazioni nell'analisi dei progetti costituiti dalle associazioni imprenditoriali, dai lavoratori, in modo particolare attori, dai critici e dagli autori. □

A pag. 36, attori della Commedia dell'Arte, litografia di Rudolph Gehring da un fregio della «Ehrenlohn-Zimmer» del Castello di Trausnitz in Baviera. In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra, Giorgio Albertazzi; Pier Francesco Poggi; Paolo Poli.



UN CONVEGNO A PISA SULLE NORMATIVE FISCALI

# IL FISCO: ALLEATO O NEMICO DEL TEATRO?

*L'imposizione fiscale non tiene conto delle attività delle istituzioni teatrali pubbliche che non producono lucro - Come interpretare la legge 142/1990.*

FURIO GUNNELLA

Con il convegno *Il Fisco nel Teatro*, il Teatro di Pisa ha cercato di offrire un'occasione di riflessione e di proposta comune alle istituzioni teatrali a partecipazione pubblica, che condividono le problematiche derivanti dall'applicazione della attuale normativa fiscale. Contemporaneamente, ha inteso individuare, sulla base delle diverse esperienze, le possibili forme giuridiche che, per questi organismi, risultano più idonee al raggiungimento degli obiettivi statutari.

Gli argomenti di carattere fiscale sono stati trattati da Gianfranco Ferranti, primo dirigente del ministero delle Finanze, che ha messo in evidenza l'ottica - più propriamente la visione *oggettiva* - con cui il legislatore fiscale è chiamato ad elaborare le norme applicative che colpiscono le attività di natura commerciale.

È stato quindi chiarito che anche per l'attività di spettacolo, in quanto rientrante tra quelle previste dall'art. 2195 del C.C., l'imposizione fiscale colpisce indistintamente gli enti pubblici e privati, e non tiene conto di attività che, statutariamente, non producono lucro.

Le riflessioni che sono emerse dagli operatori presenti convergono invece verso l'esigenza di una visione *sogettiva*, da parte del legislatore, delle realtà teatrali per le quali la pressione tributaria, attraverso il costante ed oneroso prelievo, rappresenta - in termini economici e finanziari - un vero e proprio «salasso» di risorse che, al contrario, dovrebbero essere destinate all'investimento nelle attività culturali.

Non appare difficile comprendere l'esigenza di questa mutazione di indirizzo fiscale verso questa particolare categoria di «imprese» cui la pubblica amministrazione impone il contenimento dei prezzi dei biglietti e degli abbonamenti, determinando così una caratteristica sostanzialmente diversa dalle altre imprese di spettacolo, che si pongono sul mercato sulla base di valutazioni di convenienza economica.

L'altro argomento trattato nel corso del convegno è stato quello relativo alle nature giuridiche che - a seguito delle disposizioni dettate dalla legge 142/1990 - appaiono più consone alle esigenze e agli obiettivi delle istituzioni che curano i servizi connessi

INIZIATIVE A PISA E A FIESOLE

## John Ford e Wim Wenders nel segno del grande cinema

**S**traight Shooting (1917), primo lungometraggio girato da un John Ford appena ventiduenne è stato proiettato a Pisa nell'ambito della prima Settimana toscana per lo Spettacolo. Grazie al Nederlands Filmuseum che ha recuperato in Olanda l'unica copia cecoslovacca a colori, è stato possibile avviare il progetto di restauro, cui ha contribuito in maniera decisiva la George Eastman House che, essendo in possesso di una copia 16 mm, versione americana, ha permesso la ricostruzione delle didascalie originali del film.

La proiezione è stata accompagnata dalle musiche di Gabriel Thibaudeau, trentaquattrenne canadese del Quebec, musicista di formazione classica, che da anni si dedica alla composizione e all'esecuzione di musiche per il cinema muto.

Ancora in Toscana, a Fiesole, in occasione della 47ª Estate fiesolana è stato promosso un convegno studi, organizzato dal Premio Fiesole «Maestri del cinema» e dalla Mediateca regionale toscana, col titolo *Augen kann man nicht kaufen* (Gli occhi non si possono comprare), dedicato a Wim Wenders, che è anche il titolo della prima monografia importante sul regista tedesco, dovuta a Peter Buchka. Il convegno, in presenza dell'autore, ha affrontato l'aspetto «filosofico» della sua cinematografia. Vi hanno partecipato filosofi e ovviamente «angelologi», storici del cinema e storici dell'arte, psicologi e attori.

Inoltre, al Teatro Romano di Fiesole, nella prima settimana di luglio una grande retrospettiva con i film di esordio e con quelli più recenti di Wenders - *Alice nelle città*, *Lo stato delle cose*, *Falso movimento*, *Paris Texas* - ha completato l'omaggio al grande regista tedesco. *Claudia Pampinella*

all'attività teatrale.

Lo studio offerto da M. Antonietta Grippa Salvetti, docente di Diritto tributario presso l'Università di Pisa, ha preso in esame la forma dell'associazione semplice che - pur non comparando espressamente nell'art. 22 della legge 142 - sembra assicurata dalle altre norme di legge, nonché dalle stesse norme costituzionali.

Particolare attenzione è stata posta anche alla costituzione di «aziende speciali» idonee a gestire servizi di rilevanza economica ed imprenditoriale. La soggettività passiva di tali aziende, ai fini delle imposte sui redditi, potrebbe prevedere l'esclusione da imposta prevista dall'art. 88 del Testo Unico del 1986 per Comuni, Provincie e Regioni.

In conclusione, il convegno organizzato dal Teatro di Pisa ha consentito una prima ri-

flessione unitaria e generale sui temi fiscali e giuridici che, da tempo, vengono trattati singolarmente dalle istituzioni teatrali a seconda delle specifiche esigenze ma senza un reale coordinamento che consentirebbe - nei confronti dell'amministrazione centrale dello Stato - un'azione più consona ed efficace, al fine di ricondurre la gestione delle imprese teatrali a partecipazione pubblica a correnti criteri di convenienza economica e finanziaria. □

**MASSA CARRARA** - Al Teatro Animosi è andato in scena *Antigone di Sofocle*, regia e rielaborazione drammaturgica della giovane Natalia Antonelli, scene di Paolo Brenzini. Promotrice dello spettacolo, che vede come due unici interpreti Stefania Politi nelle vesti della protagonista e Giancarlo Sorgi in quelle di Creonte, è stata la sezione di Massa Carrara della Fidapa.



PREPARATO DAGLI ESPERTI UN PROGETTO COMUNE

# LA DIFFICILE VITA DEI MUSEI TEATRALI

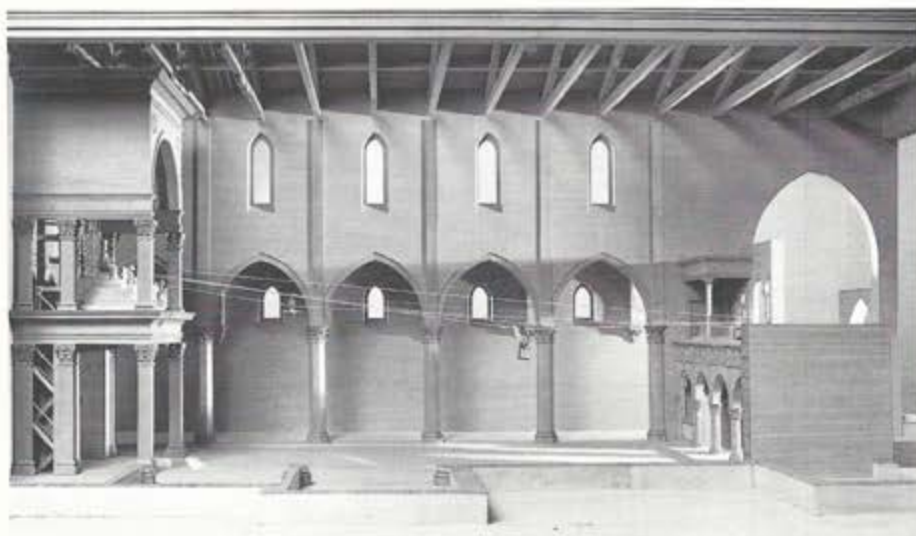
*Le strutture esistenti sono scarse e spesso bisogna fare i conti con gravi problemi economici - Testimonianze e proposte dei responsabili del settore durante la giornata di studio fiorentina promossa dall'Istituto Ludovico Zorzi.*

ELVIRA GARBERO ZORZI

**A**lla prima Settimana Toscana dello Spettacolo organizzata dalla Regione Toscana e dalla Giunta Regionale (9-20 giugno 1994), l'Istituto Ludovico Zorzi ha contribuito con due iniziative: la presentazione di alcune novità editoriali di storia dello spettacolo (14 giugno) e, soprattutto, l'incontro di studio su «I musei di Teatro. Esperienze, prospetti, prospettive» (16 giugno).

L'Istituto Ludovico Zorzi per le arti dello spettacolo è sorto a Firenze nel giugno 1988 richiamandosi all'eredità intellettuale e di promozione culturale dell'illustre storico dello spettacolo prematuramente scomparso nel 1983. Ludovico Zorzi, che fin dalle giovanili esperienze nei primi anni Cinquanta alternò la passione dello studioso (esercitata poi principalmente sul teatro veneto del Rinascimento, sulla Commedia dell'Arte, sulla scena e sulla figurazione teatrale) a un impegno crescente come consulente storico alla messinscena di spettacoli di De Bosio, Squarzina, Parenti, Strehler e del Gruppo della Rocca, fu dirigente del Centro culturale Olivetti di Ivrea e poi docente di storia dello spettacolo nelle Università di Torino, Firenze e Paris III «La Sorbonne Nouvelle». A Firenze, in particolare, egli diede vita a un organico progetto di indagine sulla civiltà del teatro e dello spettacolo fiorentino e toscano dell'età rinascimentale e barocca nel quadro della storia del teatro italiano ed europeo. Memorabili sono rimaste le pionieristiche esposizioni da lui ordinate su «Il luogo teatrale a Firenze» (1975) e su «La scena del principe» (1980). L'Istituto Ludovico Zorzi (Ilz) agisce da sei anni nel proseguimento di tali linee di attività. In questo arco di tempo esso è venuto acquisendo nel panorama delle istituzioni culturali fiorentine il profilo autonomo di ente non accademico di promozione e coordinamento culturale in settori di competenza distinti da quelli istituzionalmente riservati all'Università degli studi o coperti dagli enti di produzione teatrale.

Tra le iniziative di maggior rilievo vanno ricordate: le mostre «Le tems revient/Il tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico», nell'ambito delle celebrazioni del V centenario della morte di Lorenzo il Magnifico (Palazzo Medici Riccardi 8 aprile-19 luglio 1992), e «Ludovico Zorzi tra ricerca, didattica e organizzazione culturale», nel quadro delle manifestazioni per il decennale della scomparsa dello studioso (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, 15-31 marzo 1993); il convegno «Arti Figurative e arti dello spettacolo» (Firenze, 15-17 ottobre 1990), e la «Giornata di studi mozartiani per il Flauto magico, in occasione della messinscena de *Die Zauberflöte* di Wolfgang Amadeus Mozart al 56° Maggio musicale fiorentino (Firenze, 11 giugno 1993); varie presentazioni editoriali; e



il fondamentale progetto di informatizzazione del patrimonio librario e documentario di storia del teatro fiorentino e toscano, che ha preso avvio nel 1994 nell'ambito di una convenzione appositamente stipulata dall'Ilz con la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e la Regione Toscana - in base alla legge n. 145 del 10 febbraio 1992: Interventi organici di tutela e valorizzazione dei beni culturali - e recentemente approvata dal Ministero dei Beni culturali e ambientali. L'Ilz è infine una delle poche istituzioni culturali fiorentine inserite nella convenzione pilota per le città d'arte stipulata il 15 aprile 1993 tra il Ministero dei Beni culturali e ambientali e il Comune di Firenze per la valorizzazione del patrimonio culturale fiorentino.

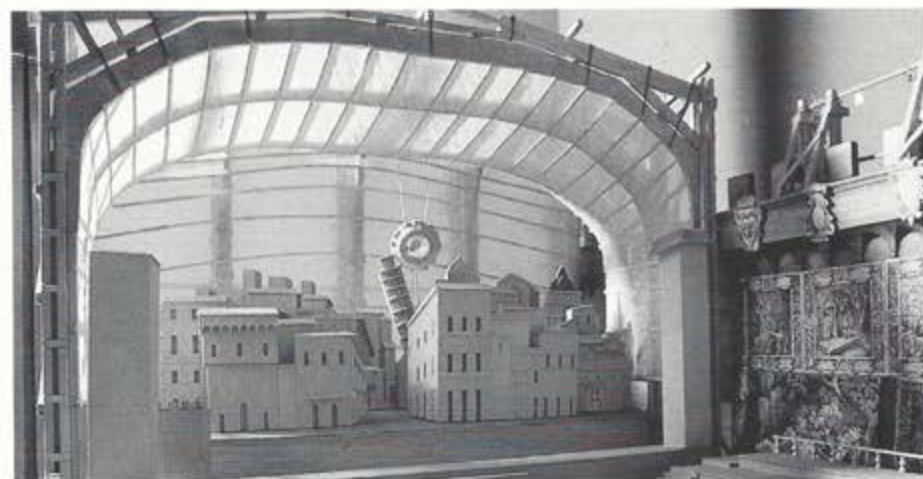
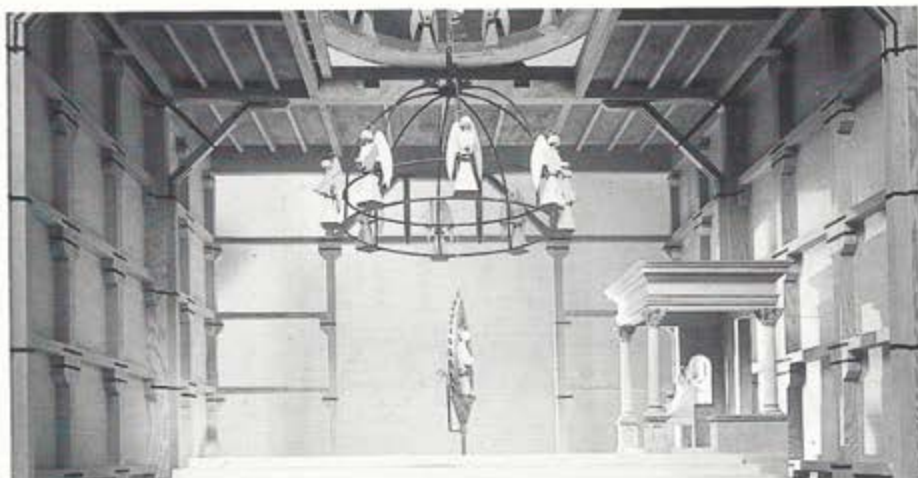
Il rilievo prioritario nelle proprie attività - un rilievo strategico data la sua natura di iniziativa strutturale, non effimera - è conferito dall'Ilz alla creazione di un Museo sulla civiltà dello spettacolo secondo un progetto ideato dallo stesso Ludovico Zorzi. Esso si propone di radunare in una sede museale permanente il materiale documentario e iconografico raccolto intorno ai bellissimi modelli lignei realizzati per le mostre «Il luogo teatrale a Firenze» (1975), «La scena del Principe» (1980) e «Le tems revient/Il tempo si rinnova» (1992), e di farne il fulcro di coordinamento espositivo per altre manifestazioni. La realizzazione di tale Museo costituirebbe un'originale esperienza di istituto conservativo-didattico, unico probabilmente - per le caratteristiche di laboratorio multimediale e per le finalità didattiche - nel panorama museale italiano.

A proposito, l'Ilz ha inteso organizzare una giornata di studio sul patrimonio museale italiano di storia del teatro e dello spettacolo che riunisse i responsabili dei Musei di teatro e di altre collezioni affini in Toscana e in Italia. L'iniziativa, oltre che originale (è la prima volta infatti che è stata offerta la possibilità di un fattivo incontro ai rappresentanti degli enti museali), ha quindi costituito un primo censimento problematico delle esperienze operanti in Italia, un confronto dei progetti in corso per una proficua discussione sulle prospettive di politica culturale che si aprono in questo specifico settore.

Quanti e quali sono i musei di teatro in Italia? Quali opere, quali cimeli essi conservano ed espongono? Quali sono i problemi di sviluppo di questo settore museale, meno noto al grande pubblico?

Il numero delle strutture esistenti - come già appariva dal programma della giornata - è in realtà assai esiguo e quanto mai inadeguato a sopportare il raffronto con l'ampio patrimonio teatrale italiano esistente. Non solo, ma queste stesse strutture, rivolte nella quasi totalità alla storia documentaria del teatro al quale fanno riferimento o appartengono, sono apparse, dalle comunicazioni dei relatori, sofferenti di molte difficoltà economiche (spesso per difficile rapporto con gli enti locali) e generalmente organizzate secondo criteri museali strettamente conservativi. Nello sguardo d'insieme il settore museale italiano è apparso quindi, per certi versi, agli albori. Questo primo censimento ha offerto la possibilità di un conseguente primo coordinamento di queste specifiche





istituzioni, e l'Ilz, di fatto, ne è diventato il punto di riferimento: l'esito di una giornata di intensa discussione è stato l'auspicio che l'Ilz, divenga sede di incontri periodici di aggiornamento e di elaborazione di una linea politico-culturale comune.

La giornata di studio «I musei di teatro. Esperienze, progetti, prospettive» (svoltasi a Firenze giovedì 16 giugno 1994 presso l'Auditorium del Consiglio Regionale), iniziata con una prolusione di Siro Ferrone, vicepresidente dell'Ilz, si è svolta in due sezioni, l'una di più diretta informazione sulle esperienze consolidate, l'altra disposizione dei progetti già definiti o avanzati.

La prima, «Esperienze», coordinata da Giovanni Calendoli, presidente onorario dell'Aduit, ha ospitato le relazioni di Giampiero Tintori, direttore del Museo Teatrale alla Scala di Milano (comunicazione registrata con proiezione di immagini), di Maria Rosaria Gallerano, direttore della Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo di Roma, di Alessandro Tinterri, funzionario del Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, di Adriano Dugulin, direttore del Civico Museo Teatrale «Carlo Schmidl» di Trieste. I direttori del Museo di Ca' Goldoni di Venezia, Nicola Mangini, e del Museo Romagnolo del Teatro di Forlì, Vittorio Mezzomonaco, per impegni assunti precedentemente non hanno potuto essere presenti.

La seconda sezione, «Testimonianze e progetti», presieduta da Sandro D'Amico, ha ospitato gli interventi di Kirsten Aschengreen Piacenti, direttore della Galleria del Costume di Palazzo Pitti di Firenze, conservatrice dei costumi teatrali donati da Umberto Tirelli, e le comunicazioni relative a recenti strutture e ai progetti museali in fase di costituzione: di Valeria Della Mea sul Museo «Titta Ruffo» di Pisa (di recente costituzione), dell'Assessore alla Cultura di Rubiera, Anna Pozzi, con Franco Brambilla sul Museo Documentazione Ricerca Promozione del Teatro di Figura (in fase di realizzazione nel Comune di Reggio Emilia), di Gastone Venturelli sull'archivio di documentazione sulle traduzioni popolari, di sua proprietà (nel cui settore teatrale figura un'ingente raccolta di «maggi»), e di Giovanni Guiso sulla propria collezione di piccoli modelli teatrali.

E in questa giornata l'Istituto Zorzi ha presentato il proprio progetto di museo. Se ne anticipano qui le linee tipologiche essenziali.

Si tratta di un progetto che ha tenuto conto delle caratteristiche di un «museo aperto» – come appunto Zorzi lo definiva –, di un museo laboratorio, sulla civiltà dello spettacolo. In questa fase iniziale è previsto che esso si fonderà su due distinti nuclei ma in stretto collegamento: l'uno espositivo, l'altro didattico.

Il nocciolo espositivo dovrebbe incentrarsi intorno ai modelli lignei realizzati per le mostre zorziane e di proprietà della Provincia di Firenze. Quei «suggestivi modelli» che non sono andati dispersi ma, dopo un non breve itinerare in manifestazioni espositive in diverse città straniere, ora – come Zorzi aveva previsto e temuto – giacciono «depositati in una sede non accessibile», ossia nei depositi dell'Amministrazione provinciale.

Sono oltre quindici i manufatti realizzati come ipotesi di ricostruzione sulla base di una intensa ricerca storico-documentaria e con l'appassionata collaborazione degli architetti Cesare Lisi, Ferdinando Ghelli, Sandro Galleri e Giorgio Berretti. Ricorderò qui i modelli degli ingegni brunelleschiani per le rappresentazioni dell'*Annunciazione* rispettivamente nella chiesa della SS. Annunziata, per l'unico spettacolo avvenuto nel 1439, in occasione del Concilio di Firenze, e nella chiesa di San Felice in Piazza, nei secc. XV e XVI; l'apparato teatrale di Aristotile da Sangallo, allestito nel cortile di Palazzo Medici nel 1539 per le feste nuziali di Cosimo I e Eleonora di Toledo; l'apparato teatrale di Giorgio Vasari, allestito nel Salone dei 500 in Palazzo Vecchio nel 1565 per le nozze di Francesco de' Medici con Caterina d'Austria; il Teatro Mediceo agli Uffizi, il primo teatro stabile, ideato dal Vasari e realizzato dal Buontalenti nel 1589 per la rappresentazione della *Pellegrina* con i famosi suoi intermezzi, e il



relativo palcoscenico raffigurante la scena di un intermezzo; il Teatro detto di Baldracca, sempre del Buontalenti, per le recite dei Comici dell'Arte; l'apparato funebre allestito nella chiesa di San Lorenzo per le esequie di Filippo II di Spagna, 1598; e dell'anfiteatro di Boboli, di Alfonso Parigi, la sezione della gradinata con il «vomitorio», portato alla luce nel 1975 proprio durante le ricerche condotte per la preparazione della mostra «I luoghi teatrali a Firenze». I modelli sarebbero affiancati da materiale iconografico e letterario afferente e accompagnati da mostre settoriali con materiale originale. Nello spazio delle mostre il progetto prevede inoltre la possibilità di ospitare anche esposizioni temporanee di opere e di documenti provenienti da altre istituzioni, italiane e straniere, che siano in stretto collegamento con il percorso didattico del Museo.

Il secondo nucleo museale, quello didattico, ricorrerà invece alle tecnologie multimediali - a cominciare da stazioni informatiche collegate ad apparecchiature a grande schermo - per permettere di accedere attraverso sistemi ipertestuali all'archivio informatico dell'Ilz, visualizzandone le informazioni documentarie e le simulazioni virtuali.

L'idea è quella - in sostanza - di valorizzare al massimo la natura di laboratorio didattico del museo, e sviluppare programmi ipertestuali di navigazione all'interno dell'archivio informatico dell'Istituto. In esso saranno riversate - e richiamabili su video e schermi - tutte le informazioni documentarie, iconografiche e musicali raccolte nell'ambito dei programmi delle mostre citate e delle ricerche che l'Ilz viene via via elaborando. Nel sistema multimediale potrà infine essere riversato anche il ricchissimo materiale iconografico, fotografico e di informazione documentaria che è stato individuato e raccolto nell'ambito del Censimento documentario e architettonico dei teatri storici della Toscana, coordinato da Elvira Garbero Zorzi e Luigi Zangheri per la Regione Toscana.

È ovvio che questo insieme di informazioni tenderà a farsi col tempo sempre più ampio e potenzialmente infinito, finendo col costituire un vero e proprio tesoro archivistico informatico sulla storia dello spettacolo non solo toscano e italiano, e non solo del Rinascimento e dell'età barocca. Siamo convinti che proprio queste caratteristiche di laboratorio multimediale e le loro immediate finalità didattiche - caratteristiche e finalità peculiari di questo Museo - si possano configurare come uno sviluppo museale avanzatissimo, in questo settore, nel nostro Paese.



L'importanza della giornata è stata subito colta dalla direttrice della Galleria del Costume, la quale ha manifestato non solo disponibilità, ma l'interesse a uno stretto collegamento operativo con il costituendo museo dell'Ilz, in riferimento appunto ai costumi teatrali donati da Umberto Tirrelli alla Galleria, dalla conservatrice del materiale del costituendo Museo di Rubiera, sostenuto attivamente dall'Istituto per i Beni Culturali della Regione Emilia Romagna, la quale ha avanzato l'invito di stringere stabili contatti tra le due istituzioni per un approfondimento dei rapporti in-

terregionali. In particolare, il Soprintendente vicario per i Beni Artistici e Storici di Firenze, Cristina Acidini Luchinat, che ha chiuso i lavori della giornata, traendo un bilancio ha inteso dimostrare un vivo interesse da parte delle autorità fiorentine e, auspicando che il progetto trovi la più rapida attuazione, ha prospettato alcune soluzioni reali per la sua concretizzazione. Così l'Assessore alla Pubblica Istruzione, Alfiero Ciampolini, per parte sua, visto il progetto impostato sulla esposizione dei preziosi modelli di teatri rinascimentali di proprietà della Provincia, ha dato la disponibilità della Provincia alla creazione fattiva del museo proposto dall'Istituto Zorzi.

Il progetto dell'Istituto ha quindi ricevuto un consenso generale di natura scientifica e politica da parte dei partecipanti all'incontro, i quali hanno infatti sottoscritto un documento finale di adesione. Confermata all'unanimità la richiesta di incontri periodici, l'Ilz ha comunicato l'intenzione, venuta meno quest'anno per motivi tecnici, di invitare per la seconda giornata di studio anche i rappresentanti dei principali musei stranieri e i conservatori dei più importanti fondi di documenti teatrali italiani esistenti in Europa. □

## Si è rialzato il sipario su due palcoscenici storici

**D**urante la Settimana toscana per lo Spettacolo è stato inaugurato con una mostra «Di paese in teatro», e con uno spettacolo di musica e poesia, il Teatro dei Varii di Colle Val d'Elsa dopo un restauro iniziato nel luglio del 1985 e conclusosi nell'aprile del 1991. La costruzione del teatro, iniziata nel 1754, era stata voluta dagli Accademici Varii appartenenti alla benestante nobiltà colligiana e il progetto era stato affidato a un grande esperto, Antonio Galli Bibiena. Il teatro era ultimato nel 1760 e inaugurato durante il Carnevale del 1762 con le rappresentazioni della *Merope* di Voltaire e della *Vedova scaltra* del Goldoni.

Dopo circa due secoli di attività, in seguito alla costruzione del Politeama del Popolo in Colle Bassa nel 1930, la sala era stata relegata in una posizione marginale e aveva ospitato quasi esclusivamente conferenze, concerti e veglioni, fino alla definitiva trasformazione in cinematografo alla fine degli anni '50, attività continuata sino al 1971, quando il locale era stato chiuso. Nel 1982 l'Accademia donava il teatro al Comune affinché provvedesse al suo restauro per opera dell'architetto Gioni Neri, e di Narcisa Fagnoli per quanto riguarda il restauro pittorico. Anche San Gimignano è stata sede di inaugurazioni: è stato infatti riaperto, con un concerto del quartetto d'archi Doleaz, il Teatro dei Leggeri, la cui costruzione risale all'anno 1537. L'attività del teatro, che nel '700 era stato rifatto secondo i canoni dell'architettura barocca, si protrasse fino al dopoguerra, quando l'Accademia lo cedette in uso ad Antonio Semplici, che ne fece un cinematografo e lo gestì fino al 1953. Nel 1967 la proprietà passò al Comune e, agli inizi degli anni '80, si cominciò a lavorare al progetto di recupero, di cui furono incaricati l'architetto Mario Terrosi, l'ingegner Brunetto Cartei, il perito Dario Lotti e l'ingegner Morelli. Dopo anni di controversie progettuali e di difficoltà economico-amministrative, finalmente il teatro è stato riaperto: 18 giugno 1994. *Claudia Cannella*

A pag. 39, ipotesi di ricostruzione dell'ingegno brunelleschiano per la SS. Annunziata, 1439 (L. Zorzi e C. Lisi, 1975). A pag. 40, dall'alto in basso e da sinistra a destra, ipotesi di ricostruzione dell'ingegno brunelleschiano per San Felice in Piazza, sec. XV-XVI (L. Zorzi e C. Lisi, 1975). Modello interpretativo dell'apparato teatrale di Aristotile da Sangallo allestito nel cortile di Palazzo Medici, 1539 (L. Zorzi e F. Ghelli, 1980). Modello interpretativo del Teatro Mediceo agli Uffizi realizzato da Bernardo Buontalenti, 1589 (L. Zorzi e C. Lisi, 1975). Modello del palcoscenico del Teatro Mediceo raffigurante la scena di un intermezzo della «Pellegrina», 1589 (L. Zorzi e F. Ghelli, 1980). In questa pagina, spaccato del «vomitorio» dell'anfiteatro di Boboli, sec. XIII (L. Zorzi e C. Lisi, 1975).



RECUPERATO IL GARIBALDI DI FIGLINE: CHE FARNE?

# COME FARE UN BUON USO DI UN TEATRO RESTAURATO

*Un incontro di esperti, in occasione della Settimana dello Spettacolo, ha studiato i modi di gestione da ritenersi più convenienti - Saranno più di novanta entro il 1995 i teatri attivi in Toscana: uno ogni 39 mila abitanti.*

FURIO GUNNELLA



**I**l restauro del Teatro Garibaldi fa parte, insieme ad altri 35 teatri (28 dei quali già recuperati ad una normale attività) del progetto Fio-Teatri. Il problema è stato ampiamente trattato nel «Progetto integrato per la tutela monumentale, ristrutturazione e uso infrastrutturale dell'edilizia teatrale in Toscana - Aggiornamento della scheda Fio 1984, a cura della Regione Toscana, Firenze, dicembre 1993». Il progetto mirava sostanzialmente a due tipi di bisogni sociali: - un bisogno di conservazione del patrimonio storico-artistico costituito da un sistema di teatri comunali, molti di rilevanza nazionale, edificati nella quasi totalità nei secoli XVII e XIX. Tale patrimonio costituisce la testimonianza di una tradizione culturale viva e diffusa, anche nei centri minori, per i quali il teatro, oltre ad essere un bene spesso di pregio artistico e monumentale, costituisce uno dei centri propulsori della vita cittadina. Meglio ancora - come sostiene Alessandro Giovannini, responsabile del progetto Fio - tali teatri rappresentano prima di tutto importanti depositi della memoria culturale e sociale di tanti paesi e città della nostra regione; - un bisogno di consumo del bene spettacolo, alimentato dalla peculiare tradizione toscana e da una domanda di iniziative e attività culturali di elevato livello qualitativo. La gestione e la prossima apertura del Teatro Garibaldi non può essere vista come un problema a sé stante o come un evento del tutto nuovo, al di fuori di quella seconda fase della tradizione culturale di questa città (la prima è quella descritta da Vittorio Franchini nel suo *Cronache del Teatro*

*Garibaldi di Figline Valdarno dal 1871 al 1957*, Firenze, Passigli Editori, 1992, 2ª ed.), tradizione che vede l'inaugurazione, nel 1971, della stagione di prosa di Figline giunta al suo 23° anno, e la stagione di musica da camera realizzata nel ridotto del Teatro Garibaldi, arrivata alla sua 13ª edizione.

Per queste ragioni il problema della gestione del Teatro Garibaldi - ha riferito nella sua comunicazione al convegno Valerio Valoriani - va bene inquadrato nella complessiva situazione teatrale della Toscana.

Il Progetto Fio-Teatri è intervenuto soltanto su una parte dell'insieme delle sale teatrali esistenti o attive in Toscana: nel convegno «Il ruolo degli enti locali nella riforma del teatro», organizzato dal Comune di Scandicci nel 1989, una bozza di indagine individuava 109 teatri, di cui 31 non aperti e 78 attivi, 43 aderenti al Teatro regionale toscano, 35 gestiti e programmati per loro conto da istituzioni, Comuni, privati, compagnie o associazioni. In questi ultimi anni ne sono stati aperti 8 e il numero dei teatri attivi è così salito a 86. Altri 8, compreso il Teatro Garibaldi, saranno aperti al completamento del progetto Fio-Teatri entro il 1995. A quella data i teatri attivi in Toscana potrebbero essere più di una novantina, un teatro ogni 39.000 abitanti, sulla base della popolazione toscana del censimento 1991.

«Se prendiamo come base dell'analisi dei consumi dello spettacolo in Toscana fra il 1970 (prima della istituzione della Regione, della nascita del Teatro regionale toscano, dello sviluppo dei Teatri comunali e dei Centri) e il 1991 - ha continua-

to Valoriani - gli ultimi dati Siae di cui disponiamo nel ventennio 1970-1991 in Toscana indicano che, grazie sostanzialmente all'intervento pubblico, il numero dei teatri è cresciuto del 141 per cento, le rappresentazioni del 147 per cento, i biglietti venduti dell'89 per cento, la spesa del pubblico è passata da un miliardo e duecento milioni a trentotto miliardi e mezzo di lire, e, infine, si è passati da 32 biglietti venduti ogni 100 abitanti a 59, e da una spesa per abitante di 373 lire a una spesa di 10.803 lire.

«Con un simile incremento la Toscana si presenta come un caso particolare nel panorama nazionale, sia per la grande tradizione storica, sia per l'ampio decentramento culturale messo in atto fin dai primi anni '70 per la caparbia volontà delle autonomie locali: Comuni, Provincie e Regione Toscana.

«Ma allora, 90 teatri sono troppi? O si può ancora procedere al recupero di altri? Trentanove mila abitanti per ogni teatro sono sufficienti per consentire, un minimo rientro di risorse? O sarebbe meglio individuare bacini di utenza di 80 mila/100 mila abitanti, il che farebbe scendere il numero dei teatri necessari a 35-40? E cosa fare degli altri?».

Valoriani ha individuato per il Garibaldi quattro ipotesi di gestione: 1) l'istituto autonomo; 2) la concessione a terzi; 3) la gestione in economia; 4) la gestione mediante convenzioni o accordi di programma.

La prima ipotesi (che comprende l'azienda speciale, l'istituzione, la società per azioni, i consorzi, le associazioni e le fondazioni, e che hanno come tratto comune l'assunzione del personale necessario secondo i contratti di lavoro vigenti nel settore) sicuramente più compatibile con alcuni grandi teatri comunali di capoluoghi di provincia dove il numero degli abitanti, il numero dei posti del teatro e il numero delle repliche possono consentire consistenti rientri economici, è abbastanza impensabile che possa essere adottata, così come la seconda, che vedrebbe il Comune dis farsi del luogo riappropriato e impegnato con un forte contributo a garantire livelli culturalmente apprezzabili nell'uso del teatro. Più interessante potrebbe essere l'affidamento della gestione, attraverso una convenzione, ad una o più compagnie di teatro (forse anche non professionali) che in cambio dell'uso del teatro per prove o produzioni potrebbero garantire la gestione dello spazio, mentre al Comune resterebbe in carico il costo dell'attività, oppure la gestione in economia diretta da parte del Comune anche tenendo presente la possibilità di uno o più accordi di programma tra i Comuni dell'area valdarnese. □

Nella foto, il Teatro Garibaldi a Figline.



PER UN TEATRO CONDIVISO: PROGETTI PER IL FUTURO

# LA SCENA DEI GIOVANI SETTORE IN MOVIMENTO

*Prospettive per le attività teatrali rivolte ai ragazzi e ai giovani in un documento che chiede di investire cultura nelle nuove leve e propone la costituzione di comitati di garanzia che verifichino gli orientamenti degli enti pubblici - Adesioni da parte delle amministrazioni di varie regioni italiane.*

ALESSANDRO GARZELLA\*

Il 15 giugno, presso la sala consiliare della Provincia di Pisa, promosso e organizzato dalla Fondazione Sipario Toscana e dal Teatro Politeama di Cascina, nell'ambito della «Settimana Toscana per lo Spettacolo» si è svolto un incontro per la costituzione di un Comitato di garanzia delle Città al quale hanno partecipato le amministrazioni pubbliche di Pisa, Torino, Milano, Vicenza, Ravenna, Perugia, L'Aquila, Napoli, a sostegno dell'attività teatrale rivolta all'infanzia e al mondo giovanile.

In questa particolare e importante fase di riordino del sistema teatrale nazionale, gli enti territoriali delle città hanno deciso di formare un Comitato di garanzia perché si ritiene indispensabile la tutela del patrimonio artistico, culturale e sociale espresso da questo settore dello spettacolo. Il Comitato si impegna a verificare l'adeguatezza degli orientamenti e delle normative espresse dalla pubblica amministrazione in questo senso.

La costituzione di un Comitato di garanzia è uno dei punti programmatici contenuti nel documento progettuale siglato dalla Quarta Area Agis settore Ragazzi e Giovani, che porta il titolo *Per un teatro condiviso* documento formulato quale contributo progettuale e di proposta per il riordino del quadro nazionale riferito al teatro, che per l'immediato ritiene indispensabile la realizzazione di un tavolo comune Enti, Regioni, Anci, Upi, Teatri municipali Quarta Area che, in attesa delle definizioni legislative, cominci ad operare prefigurando processi e progetti capaci di avviare le logiche del nuovo sistema di relazioni.

Nell'incontro di Pisa oltre al Comitato di garanzia, si è dato vita ad un coordinamento che dovrà operare a livello nazionale, riunendosi regione per regione, teso a raccogliere indicazioni e proposte di operatori, artisti, pubblici funzionari degli Uffici cultura e della pubblica istruzione delle pubbliche amministrazioni italiane.

## IN ATTESA DELLA LEGGE

Secondo il documento *Per un teatro condiviso* il teatro italiano sta vivendo una stagione molto particolare: oggi più che mai è necessario che i soggetti si mobilitino e mostrino di volere e di poter rispondere alla continua richiesta di «nuovo». Il «settore» ragazzi e giovani costituisce una «voce» importantissima in tal senso; esso rappresenta probabilmente l'unico comparto della scena nazionale che ha posto in relazione modalità di produzione teatrali non commerciali con ampi settori di pubblico attraverso progetti territoriali e sperimentazioni artistiche del tutto peculiari. In un arco di tempo relativamente breve un vero e

proprio «movimento poetico» ha realizzato processi aggregativi di artisti e spettatori assai inusuali per le cronache teatrali contemporanee; ha caratterizzato sullo specifico sale e strutture architettoniche spesso recuperate al degrado; ha coinvolto enti territoriali, scuole, quartieri, settori delle università, investimenti pubblici e privati, spazi occupazionali ed un notevolissimo «indotto» creativo e intellettuale.

Un «settore» vivo, dunque, che vuole recuperare la propria libertà elaborativa e di lavoro ponendosi all'attenzione dell'intero sistema teatrale.

Nel processo di ristrutturazione del sistema teatrale italiano, e nell'attesa di una legge per il teatro, è fondamentale esprimere l'angolo di visuale e le proposte del «settore», ponendo in maniera ferma la questione del riconoscimento pubblico della funzione svolta e della definitiva dotazione degli strumenti finanziari necessari. Questo lo schema sintetico della proposta:

- riabilitare i principi del sostegno pubblico al teatro limitando l'intervento della pubblica amministrazione alle sole funzioni non commerciali; collocare sul mercato tutta la produzione teatrale di giro sostenendo esclusivamente il teatro d'arte;

- creare un'autorità di garanzia che strutturi gli albi dei soggetti del teatro d'arte delimitati alla funzione pubblica: ricerca, nuova drammaturgia, produzione teatrale rivolta al pubblico infantile e giovanile, formazione e promozione della cultura dello spettacolo in Italia e all'estero;

- attuare un riequilibrio dell'investimento pubblico realizzando una riduzione dei dislivelli tra le diverse funzioni del teatro d'arte anche rivedendo gli strumenti di lettura dei valori tra i soggetti appartenenti a funzioni affini;

- nel processo di decentramento dei poteri dello Stato alle Regioni riaffermare, per la promozione dello spettacolo, il ruolo centrale delle città abolendo il sostegno pubblico agli organismi di pura intermediazione distributiva;

- prevedere la nominalità degli artisti, ai quali potrà essere affidata la gestione degli specifici investimenti pubblici per progetti di rilevanza culturale da svolgersi in collaborazione amministrativa con i soggetti appartenenti agli albi;

- riformare nella struttura e nelle funzioni l'Ente teatrale italiano affidandogli compiti di promozione e coordinamento del teatro d'arte.

La costituzione di un ministero per le attività e la promozione culturale, inteso come accorpamento ampio di competenze, attualmente suddivise all'interno della pubblica amministrazione, deve realizzarsi come riconoscimento della pubblica funzione nazionale delle arti e della cultura, e, in maniera armonica, con un consistente e qualificato decentramento dei poteri dallo Stato alle Re-

gioni. A questo proposito, riaffermando la necessità di dar vita ad un progetto di decentramento che caratterizzi e sviluppi armoniche ed equilibrate funzioni regionali, garantite da una legislazione «omogenea e corrispondente ai principi informativi dell'intervento dello Stato», si ritiene fondamentale una legge nazionale di settore che non si limiti a «fotografare l'esistente». Si dovrà piuttosto prospettare un disegno che tenga conto dell'evoluzione sociale del Paese, delle mutazioni di valore intercorse nelle stesse funzioni svolte dalle vecchie categorie di soggetti e delle necessità di «riequilibrio territoriale». È necessario inoltre affermare una linea di riequilibrio tra le diverse articolazioni di categorie e, all'interno delle categorie, tra i soggetti affini, affinché sia garantita una più omogenea distribuzione delle risorse sul territorio ed un equilibrato piano di investimento per l'intero settore del teatro.

## INTERESSE PUBBLICO

Altra funzione cui la legge nazionale di settore dovrà tendere - secondo il documento - è quella della distinzione netta e chiara - sulla base delle finalità culturali, dei modelli gestionali e del perseguimento di lucro - tra l'interesse e la funzione pubblica dalla libera iniziativa privata, verificando per la prima la reale corrispondenza dei progetti alle finalità e ai rischi culturali e per la seconda le capacità di confronto col mercato abolendo la formula del contributo.

Conseguentemente a tale differenziazione, dovrà essere sancito il principio di destinare alla componente d'interesse «pubblico» le risorse naturali e regionali necessarie al riequilibrio delle minori possibilità di rientri di mercato, affermando per la componente «privata» il massimo di libertà nel confronto col mercato e l'accesso a tutte le agevolazioni fiscali e creditizie che dovranno essere assicurate al mondo del teatro; le componenti di interesse pubblico saranno comunque tenute a dimostrare il non perseguimento di finalità di lucro diretto o indotto, attraverso l'applicazione delle norme in vigore sulla trasparenza degli enti pubblici (pubblicità dei bilanci, normative contrattuali, ecc.).

Queste alcune tra le questioni affrontate, da un «settore» davvero vivace, in movimento, capace di elaborare progetti culturali ed artistici che vedono al centro delle loro formulazioni il mondo giovanile ed il futuro stesso del teatro italiano nel suo insieme. □

\*Direttore artistico di Sipario Toscana



IL TEATRO RAGAZZI NELLA CITTÀ DEI GRANDI

# SE GLI ADULTI GIOCANO DALLA PARTE DEI BAMBINI

*La Settimana dello Spettacolo è stata l'occasione per invitare il Teatro toscano ad essere più sensibile ai bisogni dell'infanzia - Fra il mondo di Pippi Calzelunghe e il Paese dei Balocchi, spazi di iniziativa per offrire ai giovanissimi la possibilità di sentirsi più liberi e felici nel contesto urbano.*

DAVIDE VENTURINI\*

**A**bbiamo fatto delle interviste in alcune scuole pratesi chiedendo ai ragazzi il loro parere sul significato di «città a misura di bambino». Nell'immaginario di questo campione di concittadini junior emergono istanze che si possono ricondurre a due diversi tipi di mitizzazione: il mito di Pippi Calzelunghe e il mito del Paese dei Balocchi.

Pippi Calzelunghe - come si sa - è una bambina di nove anni, orfana, convinta però di avere una madre che la tiene sott'occhio da sopra le nuvole con un cannocchiale; il babbo invece è diventato re di una tribù di negri su di un'isola lontana ed un giorno tornerà a prenderla per nominarla principessa. Nel frattempo lei vive sola (i genitori, gli adulti, sono lontanissimi) in compagnia di una scimmia, un cavallo ed un baule di soldi. Si è trasferita a Villacolle, vecchio e capiente chalet in mezzo al verde. In più Pippi è dotata di una forza incredibile con la quale può cavarsela da sola anche nelle situazioni più critiche. Pippi è libera quindi di creare il proprio spazio di gioco da sola e interagisce con gli altri ragazzi frantumando le barriere ed i pregiudizi imposti dall'educazione borghese convenzionale.

## MUOVERSI DA SOLI

Pippi Calzelunghe, in modo più ragionato di Pinocchio, costruirebbe un Paese dei Balocchi nel quale la scuola non viene eliminata ma resa più divertente. Sembra volerci dire che si possono imparare le cose-utili-della-vita con meno pressione verbale e più libertà d'interpretazione. La nostra eroina aprirebbe dei megapalazzi dove tutti possono giocare gratis. Il termine *gratis* viene ben marcato perché pare che non tutti i bambini possano permettersi i giochi che desiderano, specialmente quelli elettronici. Per megapalazzi s'intendono una sorta di ostelli in cui i bambini possano incontrarsi superando la dimensione malinconica prodotta dalla diffusione del fenomeno dei condomini vuoti. Il crollo demografico ha infatti svuotato le case e spopolato i quartieri dalle bande di ragazzi modello via Paal. In questa sorta di superludoteca i ragazzi vorrebbero stare da soli, incontrarsi in molti e da qui partire ogni tanto in festose gite collettive verso altre città dei Balocchi.

Torniamo al mondo dei grandi. Possiamo azzardare che ciò che i ragazzi ci chiedono non è tanto la progettazione di una città per bambini ad esclusivo scopo ricreativo. Disneyland o la nostrana Mirabilandia sono baracconi costosi per un soggiorno breve «usa e getta». Occorre invece, suggeriscono i nostri intervistati, dare dimostrazioni



pratiche di solidarietà nei confronti dei più deboli, albanesi, anziani, poveri, fanno parte spessissimo delle loro preoccupazioni. Dai ragazzi ci viene richiesta con forza una dimensione ludica nei progetti urbani veri, creando nella città delle zone più colorate, accessibili e libere dai rischi prodotti dagli adulti, senza costringere genitori o nonni a trasformarsi in stressati taxidriver e accompagnatori coatti. I ragazzi debbono potersi muovere da soli, in spazi non infestati da ragazzi più grandi motorizzati; debbono poter condividere i loro giochi senza necessariamente comperarli tutti privatamente.

Alcune iniziative di questo tipo già esistono. Prato non è una città insensibile al mondo dell'infanzia, tutt'altro. Questo non perché l'opera d'arte simbolo della città, il Pulpito di Donatello, raffigura dei vivacissimi putti che giocano, oppure grazie all'Angelo Custode di Carlo Dolci che protegge uno splendido ragazzo che simboleggia l'infanzia. Il Museo d'arte contemporanea che ci ospita ha una sezione specifica per laboratori didattici, il Teatro Metastasio e la Provincia di Prato dedicano in modo significativo risorse e pro-

getti ad un pubblico di oltre undicimila giovani l'anno, esistono associazioni e strutture comunali che dedicano ai ragazzi e ai giovani progetti qualificati e ben distribuiti nel territorio: l'importante è valorizzare ciò che esiste.

## NON SOLO WALT DISNEY

Per quanto riguarda il Teatro Ragazzi, a Prato sono stati sperimentati e prodotti eventi artistici e laboratori tra i più interessanti e avanzati. Pochissimi sono i ragazzi in età scolare che non hanno mai assistito ad uno spettacolo. Eppure a tutt'oggi il Teatro Santa Caterina, luogo ideale per ospitare gran parte delle iniziative rivolte ai giovani, resta chiuso al pubblico, nonostante che noi si sia fatto il possibile per renderlo vivo, ad esempio con un'intensa attività di laboratorio e l'apertura estiva del cortile per il progetto multietnico «Il Chiostro di Babilonia» patrocinato dal Comune, dall'Associazione intercomunale dell'area pratese e dalla Regione Toscana. Occorre a nostro avviso riaprire al più presto questo spazio che collo-





cato nel centro storico, rappresenta un importante luogo d'incontro deputato al gioco, alla visione dal vivo di eventi che pongono la fiaba, il racconto animato, l'educazione all'immagine, al centro del proprio progetto artistico.

La seconda istanza che abbiamo sottoposto alla città, alla Regione ed alle compagnie di Platea Toscana, è quella di valorizzare l'iniziativa della Settimana regionale dello Spettacolo creando contestualmente, per la prossima stagione, una settimana delle arti rivolte all'infanzia e gioventù. A partire dai tre poli di Prato, Empoli e Pisa si potrebbe offrire al pubblico dei ragazzi un momento di grande festa fatta di eventi, spettacoli e laboratori collocati in ambienti e atmosfere in grado di rendere il pubblico giovanile protagonista di una città che gioca, una città che trova nel momento ludico un'espressione importante di sé da affiancare alla monocultura del lavoro e della produzione. Il ruolo sociale del Teatro Ragazzi è quello di offrire una proposta intelligente rispetto ad un consumo culturale che per la maggior parte dei ragazzi si limita ai film ed ai libri confezionati dalla Walt Disney. Molti di questi giovani vengono ipernutriti come polli all'ingrosso da cartoni animati giapponesi o trasmissioni televisive assolutamente banali. Soltanto una piccola élite co-

nosce e frequenta autori contemporanei per l'infanzia, spesso quindi il teatro ragazzi diventa un tramite ed una occasione preziosa per divulgare in modo più ampio tematiche e contenuti artistici più aggiornati, meno commerciali, più aderenti alla realtà urbana contemporanea o ad una visione culturale più aperta dello spazio geografico che ci circonda.

Nella città sommersa, il Teatro Ragazzi propone i propri spettacoli nei luoghi più diversi: scuole, giardini, piccoli teatri, tende viaggianti, spazi improvvisati, utilizzando un rigore ed un'etica che niente hanno a che vedere con un mercato culturale omologato ad un modello pubblicitario fatto di larghi sorrisi, consenso pilotato e poco scrupolo. □

\*Rappresentante della Compagnia «Teatro di Piazza e d'Occasione»

A pag. 44, illustrazione di Roberto Innocenti per «The Adventures of Pinocchio», cap. IX. In questa pagina, «Gian Burrasca ovvero un monello in casa Stoppani» di Angelo Savelli, compagnia Pupi e Fresedde.

## Il programma di Sipario Toscana

La Fondazione Sipario Toscana & Teatro Politeama è il Teatro Stabile Pubblico per l'infanzia e la gioventù - unico in Italia in questo senso - realizzato con il riconoscimento ed il contributo dello Stato, della Regione Toscana e della Fondazione Toscana Spettacolo e promosso dal Comune di Cascina.

Centro di attività di produzione, programmazione e promozione teatrale rivolto al pubblico giovanile, il teatro ha sviluppato col tempo un ampio coinvolgimento degli istituti scolastici di ogni ordine e grado su tutto il territorio provinciale, proponendo un servizio qualificato e diffuso di educazione al teatro.

Sipario Toscana opera nell'intento di realizzare un progetto culturale rivolto ai giovani, teso alla formazione ed alla trasmissione dei valori della cultura teatrale e artistica.

Il Teatro Politeama, sede di Sipario Toscana, è uno spazio particolare: 5.000 metri quadrati di capannoni di una ex fabbrica, ristrutturati - e, in parte, in via di ristrutturazione - progettualmente ripensati per lo spettacolo e la cultura. Un luogo composito, dotato di spazi all'aperto e al chiuso per teatro, danza, musica, cinema, video ed arti figurative.

Alla base del progetto artistico sta dunque la creazione di un luogo multimediale e polifunzionale, che vede articolate al proprio interno tutte le arti dello spettacolo e che soprattutto si caratterizza come centro di cultura e aggregazione giovanile.

Le attività si svolgono per tutto l'arco della stagione: teatro ragazzi per le scuole della provincia; appuntamenti domenicali con il teatro per i più piccoli ed il pubblico delle famiglie; programmazione serale per adulti con teatro, musica, eventi, corsi di formazione e attività laboratoriali; mostre d'arte; convegni e, in estiva, la realizzazione del Festival nazionale di Teatro Ragazzi e Giovani Vetrina Italia, nonché la programmazione cinematografica all'aperto e gli spettacoli dal vivo. □

A BIBBIENA

## Quattro spettacoli sulla Resistenza nel chiostro di San Lorenzo

La provincia di Arezzo sta vivendo una stagione di rinascita dello Spettacolo che riesce a coinvolgere sempre più le realtà produttive del territorio. Sia da un punto di vista teatrale (basti pensare all'ormai tradizionale appuntamento estivo con il festival «Il Teatro e il Sacro - I Luoghi del Mistero») che musicale («La Città della Musicale» e «Pievi & Castelli in musica»), questa ampia zona dell'entroterra toscano sta offrendo nuovi stimoli.

In quest'ottica va segnalata la rassegna-concorso «Teatro Testimone», organizzata il 15 e 16 giugno dalla Provincia di Arezzo e dal Comune di Bibbiena nell'ambito della settimana Toscana dello Spettacolo, come omaggio teatrale alla Resistenza, alla sua memoria ed alle emozioni che quegli eventi ci hanno lasciato.

Quattro compagnie, una per vallata, unite da una comune identità di gruppi impegnati nella didattica teatrale, si sono «affrontate» sul tema della Resistenza. Tema invero posto con la massima libertà di interpretazione, con il solo vincolo di operare con i giovani allievi delle rispettive scuole. Quattro le borse di studio messe a disposizione dall'assessorato alla Cultura della Provincia di Arezzo, un premio offerto dal Comune di Bibbiena, che ha messo a disposizione anche lo straordinario e teatralissimo scenario del chiostro di San Lorenzo, vero e proprio miracolo acustico e teatralino shakespeariano ante litteram.

In scena la Nuova Accademia del Teatro d'Arte di Soci (Bibbiena) con *Guerra*, il Carro di Jan (Castiglion Fiorentino) con *Terre offese*, Le Antiche Prigioni (Pieve Santo Stefano) con *Vestito da omo* e Teatrango (Loro Ciuffenna) con la *Zingaretta*. Quattro produzioni che hanno segnalato due note estremamente positive e beneauguranti per le capacità teatrali di Arezzo e dintorni; non soltanto, infatti, si è trattato di lavori di buona fattura, che hanno toccato le giuste corde, ma soprattutto è stato positivo scoprire quattro approcci completamente diversi tra loro, sia per le dramaturgie e le storie, sia per le tecniche e le scelte espressive. Se infatti la Nuova Accademia ha deciso di lavorare sui registri della memoria attraverso le lettere da e per il fronte, ottenendo dallo splendido chiostro il massimo per atmosfere ed evocazioni, il Carro di Jan ha proposto uno spettacolo di visionarietà collettiva ispirato a *Guernica* e al tragico bombardamento nazista sulla cittadina basca, eliminando quasi totalmente la parola a vantaggio dell'azione corale, della musica e di una figuratività alla *Bread and Puppet*. Melange di recitativo tradizionale, ironia e danza invece per Le Antiche Prigioni - specializzate in riletture dei Diari del celebre Archivio di Pieve Santo Stefano - e, addirittura, recupero dell'ottava rima per Teatrango.

Hanno vinto Le Antiche Prigioni e Il Carro di Jan. La storia di un prete genovese arrestato e torturato per avere collaborato con i partigiani e l'evocazione del funesto bombardamento tedesco sono stati premiati ex aequo. Moltissimo il pubblico in entrambe le serate e generale la soddisfazione, soprattutto per la conferma sul campo che i giovani professionisti aretini, piano piano, stanno creando autentiche compagnie e vere produzioni. Francesco Niccolini

FIRENZE - Per il cinquecentesimo della morte di Angelo Poliziano, l'Istituto Ludovico Zorzi ha invitato gli allievi del secondo biennio della Scuola del Teatro Stabile di Torino diretta da Ronconi a presentare, presso l'Oratorio mediceo dei Vanchetoni, La fabula di Orfeo, a cura di Marisa Fabbri.



AL TEATRO NICCOLINI LE CONCLUSIONI DEL CONFRONTO

# UN MODELLO TOSCANO PER LO SPETTACOLO FUTURO

*Un convegno per tirare le somme sulle iniziative varate per cercare di interpretare – ha detto Bernabei – le nuove funzioni delle Regioni nel settore - L'assessore Benesperi: «Indicazioni utili per tutti» - L'Associazione Critici: «Non palliativi, ma una rifondazione della società dello Spettacolo» - Le ragioni di un polo toscano della musica (Matteoli, Van Straten), il ruolo degli esperti (Molinari), le aspettative degli attori (Ciulli), il progetto giovani (Garzella), i musei del futuro (Zorzi), le prospettive per la danza (Galardini, Garganese) - Corbani (Regione Lombardia): «Occorre ridisegnare le competenze» - Scarpellini (Agis): «La riforma è già cominciata» - Il direttore generale del Dipartimento Rocca: le condizioni per il cambiamento.*

FURIO GUNNELLA

**L**a mattina del primo luglio '94 un convegno a porte aperte svoltosi al Teatro Niccolini di Firenze – presenti i rappresentanti della Regione Toscana, i responsabili e gli operatori dei vari settori dello Spettacolo, Carmelo Rocca direttore generale dello Spettacolo in rappresentanza della presidenza del Consiglio, il dottor Scarpellini per l'Agis, Stefano Del Seta presidente della Mediateca regionale toscana, Giorgio Van Straten presidente dell'Orchestra regionale toscana – ha consentito di trarre le prime conclusioni «a caldo» sull'insieme delle iniziative della prima Settimana toscana dello Spettacolo.

Si è voluto – ha detto Paolo Bernabei, coordinatore del dipartimento Istruzione e Cultura della Giunta regionale toscana, nella sua introduzione ai lavori – collegarci, nei fatti, con i propositi e gli impegni presi un anno prima, esattamente l'11 giugno del '93, poco dopo l'abrogazione per via referendaria del ministero del Turismo e Spettacolo, con il convegno «Prospettive per lo Spettacolo italiano: assetti istituzionali e riforme», che la Regione Toscana aveva promosso in quanto una delle cinque che avevano richiesto il referendum abrogativo, precipuamente allo scopo di approfondire il ruolo dell'ente regionale nel nuovo assetto istituzionale del settore.

«La nostra Regione – ha detto Bernabei – ha cercato da allora di interpretare il proprio nuovo ruolo, se non formalmente, in base alle competenze di legge che sono da definire, come espressione delle nuove tendenze, modificando radicalmente nel Piano della Cultura 1994 i suoi tradizionali modi di intervento. Abbiamo cioè decisamente abbandonato il meccanismo dei contributi, che non reggeva più, per assumere un ruolo più attivo e responsabile; e per questo ci siamo ancorati a tre elementi fondamentali. Il primo, priorità e interventi determinati sulla base di progetti, con intenzione e caratteri di programmazione. Il secondo, una forte valorizzazione delle realtà territoriali, non più divise per settori ma in un quadro di programmazione delle amministrazioni provinciali. Il terzo, un rafforzamento delle presenze tecnico-scientifiche, con l'individuazione di *autorities* basate sulle competenze». Questo rinnovamento, che per ora è sperimentale, in attesa che sia cor-



borato da leggi – ha continuato il relatore – comporta la soluzione di problemi connessi, come quello della produzione di qualità (accordi di programma con il Metastasio e il Comune di Prato per i progetti di Massimo Castri, consolidamento e formalizzazione con Pistoia del Centro regionale per la Danza); il riesame delle gestioni e quindi la revisione e la riduzione dei contributi all'esercizio; l'avviamento di una politica di sinergie fra centri e realtà produttive (esempio avanzato, la creazione del secondo polo della Lirica in Toscana con accordi fra i tre teatri di tradizione, quello del Giglio, quello di Livorno e il Verdi di Pisa); l'aggiornamento del ruolo delle tre fondazioni regionali come elementi collanti dei progetti e supporti operativi (in questa visione, l'approvazione del nuovo statuto della Fondazione toscana dello Spettacolo).

Il dottor Bernabei non ha inteso ignorare gli inevitabili aspetti della situazione nazionale dello Spettacolo, caratterizzata dall'assenza di un quadro legislativo adeguato, non solo ma anche dalla mancanza di un dibattito in merito, il che determina una situazione di insicurezza generale. E questo vale anche per il rapporto Stato-Regioni: in dodici anni – ha detto – nessun serio approfondimento dopo l'impegno di applicare la norma del 616; l'abitudine di governare il settore a colpi di decreti; cinque nell'ultimo anno; ma nessuna seria e concreta intenzione di dare finalmente un organico assetto politico-istituzionale all'insieme della materia; anzi la fondata impressione che forze interne alle categorie dello Spettacolo preferiscano il *quieta non movere* e *mossa quietare*, magari per non perdere privilegi acquisiti. Mentre è indispensabile – ha concluso – uscire dal deleterio immobilismo attuale con iniziative riformatrici.

## UN SOS DAL TEATRO

Prima delle conclusioni tratte dall'assessore alla Cultura della Regione Paolo Benesperi, e dell'intervento del direttore dello Spettacolo Carmelo Rocca, si sono susseguiti dodici relazioni dei responsabili e degli animatori della Settimana dello Spettacolo. Chiamato dalla presidenza a esporre le indicazioni e i risultati della Giornata della Critica, il presidente dell'Anct (Associazione nazionale Critici di Teatro) Ugo Ronfani ha centrato il suo intervento sulla promozione di una cultura teatrale, sul rilancio della riflessione critica sullo Spettacolo e sull'urgenza di una rifondazione della società teatrale. All'insegna – ha detto – di *quieta movere* indispensabile se si vuole uscire dall'immobilismo attuale. Dopo avere illustrato le conclusioni dell'ordine del giorno dell'assemblea dell'Anct (difesa deontologica e professionale della funzione del critico oggi minacciata da una informazione deculturizzata; trasferimento della sede presso l'Ordine nazionale dei Giornalisti in vista di future battaglie professionali degli iscritti, apertura dell'associazione alle giovani leve dell'informazione teatrale, preparazione di un convegno nazionale sulla professione del critico e



– già avvenuto – ripristino dei Premi della Critica), Ronfani ha richiamato le conclusioni del dibattito promosso intorno al volume della fiorentina casa editrice Shakespeare and Company, dal titolo *Buongoverno del Teatro*, contenente i contributi di 27 esperti, registi, attori, operatori teatrali, drammaturghi e critici.

## I POLI DELLA MUSICA

Non saranno ripetute qui le conclusioni del dibattito, di cui *Hystrio* dà conto in altre pagine di questo numero. Ci limitiamo a ricordare, dell'intervento di Ronfani, la concordanza di vedute con le linee della Regione Toscana (analoghe a quelle che la Regione Lombardia aveva elaborato in un convegno nazionale nell'ottobre 1988, purtroppo disattese dallo stesso ente promotore), e l'amara constatazione che, «passata la festa elettorale», le nuove forze di governo stanno ridimensionando o accantonando l'impegno, che sembrava acquisito, di dare vita ad un ministero degli Affari culturali o, quanto meno, ad avviare le necessarie procedure per dotare il settore dello Spettacolo di nuove regole. «Pare che ormai – ha concluso Ronfani – la rifondazione del Teatro, delle sue strutture, delle norme che ne regolano l'esistenza, sia destinato a restare ancora a lungo un tema accademico. Le divergenze emerse fra le nuove forze politiche hanno già provocato situazioni di stallo, l'archiviazione di fatto degli impegni elettorali, la riapparizione in forza delle vecchie mentalità o delle vecchie strutture dello Spettacolo. Purtroppo, se così sarà, dovremo rassegnarci ancora ad un Teatro assistito, dedito all'accantonamento, prono al conformismo; ad un Teatro di conseguenza non libero. Andremo ancora avanti con i decreti e le circolari; torneremo alle sovvenzioni, che non si sa se sono manna o droga; avremo ancora vittorioso quel partito trasversale interessato alla continuità dei privilegi; si verificheranno ancora gli arrembaggi, i trasformismi, i lamenti degli esclusi, la grande miseria della drammaturgia nazionale, i cartelloni delle stagioni squallidi e ripetitivi, i festival del provvisorio come quest'anno, i classici salvavita di compagnie abboracciate. Il Teatro, insomma, continuerà a ristagnare nella situazione di decadenza in cui si trova. Per questo, accendono qualche speranza le intenzioni e le iniziative della Regione Toscana: i poli regionali dello Spettacolo per incoraggiare le nuove energie».

Due interventi hanno poi trasferito l'analisi nel settore della musica: quelli dell'assessore alla Cultura del Comune di Livorno, Matteoli, sul secondo polo della lirica che si va costituendo in Toscana e che interessava i tre teatri di tradizione di Lucca, Livorno e Pisa, e quello del presidente della Fondazione Orchestra regionale toscana Van Straten, sulla definizione giuridica e la gestione degli enti lirici e sulla regolamentazione del rapporto di lavoro degli addetti al settore.

I contenuti di questi interventi si ritrovano nelle pagine che la nostra rivista dedica alla Settimana toscana dello Spettacolo, e a queste pagine rinviemo il lettore. Matteoli ha evidenziato che l'accordo fra i tre teatri di tradizione, da definirsi con la stagione '95-96, è triennale, e consente perciò impegni programmatici non effimeri, l'unione delle risorse finanziarie, il rafforzamento di due istituti di formazione musicale, il Mascagni e il Boccherini, nonché l'ipotesi di circuitazione delle produzioni annuali (gestite a rotazione a Pisa, Livorno e Lucca) anche nei piccoli teatri delle tre province: un insieme di iniziative organiche che garantiscono un migliore impiego delle risorse.

Riferendosi al convegno del 20 giugno, presenti anche i sovrintendenti, Giorgio Van Straten non ha taciuto la preoccupazione del settore: «c'è – ha detto – un decreto legge più volte reiterato, ma il mondo della musica ha la sensazione di essere abbandonato da parte del mondo politico, non ci sono posizioni di chiarezza anche nella maggioranza di governo e dunque pesa l'incertezza per il futuro. Credo però – ha aggiunto – che da una situazione del genere, come ha evidenziato il dibattito, il mondo della musica possa ricavare il coraggio



di portare autonome proposte anche sul terreno del confronto politico in questo settore». Occorre un punto di riferimento certo a livello statale, si chiami ministero della Cultura o in altro modo; è auspicabile tuttavia che nell'ottica di un assetto federalista da più parti preconizzato si garantiscano pratiche di decentramento anche per lo Spettacolo, e bisogna dunque articolare in concreto le competenze fra il centro e le Regioni. Auspicati, per finire, una normativa nazionale chiara e, insomma «un quadro di certezze».

## RUOLO DEGLI ESPERTI

Il professor Cesare Molinari, direttore del dipartimento Storia delle Arti e Spettacolo dell'Università di Firenze, è stato chiamato a far parte della commissione (tripartita: 2 esperti per il Teatro, 2 per la Musica e 2 per la Danza) chiamata a dare pareri, consultivi, sulla programmazione nei vari settori. In questa veste Molinari ha ragionato intorno alle possibili funzioni di questo organo, che dovrebbe tutelare il massimo di trasparenza nelle sovvenzioni: affidandosi – egli ha detto – non tanto o non soltanto ad astratti, soggettivi parametri di «qualità», quanto all'intenzione di «premiare soprattutto coloro che non si chiudono nel loro orto ma dimostrano di volere e sapere crescere artisticamente e professionalmente». Se è vero – ha concluso Molinari – che la distribuzione ha effettivamente bisogno di un circuito nazionale, «la produzione potrebbe essere invece fortemente razionalizzata, e diventare un banco di prova per decidere chi ha operato bene in un dato posto, ossia chi è riuscito a raggiungere risultati significativi con la maggiore economia di mezzi».

Sul settore della danza ha riferito Giancarlo Galardini, direttore del Centro per il coordinamento regionale della Danza di Pistoia. Premesso che i problemi da risolvere sono complessi, e che l'incontro dei vari operatori non ha ancora consentito conclusioni definitive, per cui il confronto dovrà continuare, Galardini ha tuttavia evidenziato «la prepotente forza delle produzioni o anche la qualità del loro livello nel settore toscano della danza: «siamo, in questo campo, una delle regioni all'avanguardia non soltanto in Italia ma in Europa». Egli ha poi indicato come la programmazione dell'Associazione teatrale pistoiese si sia irrobustita, grazie al contributo di partner qualificati

come la Fondazione toscana Spettacolo, ma non ha ignorato le difficoltà che restano da superare per fare accettare la danza nei teatri e nei festival, e da parte di un pubblico non sufficientemente preparato per apprezzarla.

Quanto al programma specifico del Centro regionale, Galardini lo ha definito «una funzione di sostegno dell'esistente ma anche di quello che sta nascendo nel territorio». Moltiplicare le occasioni di incontro con il pubblico, mettere in cantiere un sistema di produzione più fitto, promuovere l'interesse e lo studio della danza nella scuola, sostenere nei limiti del possibile tutti i soggetti produttivi toscani, produrre spettacoli in proprio, determinando così occasioni di lavoro e di stabilità, e darsi un organo di valutazione artistica: questi i principali obiettivi indicati dal relatore, in un arco triennale che dunque consente di varare progetti più solidi che in passato.

Intervenendo a sua volta, il critico Antonio Garganese ha ripreso il discorso dell'*Authority* nel settore della danza (divisione in fasce di interesse, revisioni ed integrazioni periodiche in base alla crescita artistica e produttiva) ed ha espresso la preferenza per il sostegno a un numero circoscritto di gruppi di sicura qualità piuttosto che per una polverizzazione delle sovvenzioni. «Lo sviluppo della buona danza, – ha affermato – non lo si ottiene semplicemente con una proliferazione di gruppi che spesso denunciano i loro limiti professionali e artistici. Allestimenti poco giustificabili sul piano della qualità, e che muoiono nello spazio di scarse o uniche rappresentazioni, spesso in luoghi inadatti, finiscono per impoverire, anziché favorire, la crescita del settore; e di questo il Centro regionale deve tenere conto».

L'attore Sergio Ciulli ha esposto, in qualità di segretario regionale del Sindacato Attori italiani, i problemi sul tappeto per chi faccia spettacolo, così come sono emersi dall'incontro «Professione attore?». Col punto interrogativo: perché si trattava anzitutto, per gli interessati, di chiedersi se sia ancora possibile fare un mestiere del genere in un Paese che – egli ha detto – disconosce leggi, normative, garanzie e tutele invece rispettate nella maggior parte dei Paesi d'Europa.

Si troveranno in altre pagine le tesi, i rilievi e le richieste emersi dall'incontro del Sai, nonché i vari interventi. Ciulli ha proposto alla Regione Toscana di promuovere uno studio organico e completo sulla figura dell'attore in Italia e in Europa; ha chiesto che gli attori siano messi nella condizione di essere interlocutori attivi e quindi soggetti di scelte culturali sul territorio regionale per quanto concerne le programmazioni teatrali, cinematografiche, radiotelevisive e ha concluso: «Noi attori vogliamo intervenire con diritti e doveri usando il nostro linguaggio, che da sempre fa parte della storia della cultura. E questo non soltanto perché siamo attori, ma perché siamo esseri umani che fanno una scelta di vita precisa, di cui accettiamo i rischi: una scelta che si esplica professionalmente, politicamente e poeticamente con i modi della gente che lavora. Dunque, per noi, *professione attore*, senza punto interrogativo».

## IL PUBBLICO FUTURO

Direttore del Centro di produzione del Settore ragazzi e giovani della Toscana, Sandro Garzella ha illustrato le conclusioni, sintetizzate in un documento, cui sono pervenuti gli addetti al settore. Poiché pubblichiamo a parte questo documento, che s'intitola «Per un teatro condiviso», e altri interventi in proposito, ci limitiamo qui a richiamare le conclusioni della relazione di Garzella che, dopo avere a sua volta auspicato un chiarimento sul rapporto Stato-Regioni per lo Spettacolo, ha detto: «Agli amministratori noi, responsabili delle iniziative che si rivolgono ai ragazzi e ai giovani, chiediamo di salvaguardare la qualità, di smetterla di pensare che si possono produrre sottoprodotti culturali proprio a chi sta crescendo, a chi deve ancora scoprire come il teatro può rappresentare un'emozione d'arte e far capire la società e il mondo. Finora, gli investimenti residuali che anche la Toscana ha destinato al pubblico giova-



nile hanno rappresentato una piccola vergogna». Poi ha elencato i punti elaborati insieme ai sindaci della regione: pari dignità artistica e culturale per il teatro rivolto al mondo giovanile; impegno a realizzare una legge per il Teatro che sviluppi i patrimoni artistici e gli investimenti rivolti alla formazione degli spettatori di domani; impegno degli enti territoriali a non ridurre i fondi dedicati a progetti educativi; creazione e tutela di luoghi destinati alla formazione del nuovo pubblico; adozione di un progetto speciale per l'infanzia e la gioventù per la Toscana.

## IMUSEI VIVENTI

Le esperienze, le proposte e le prospettive per i musei teatrali di cui si è parlato, in due giornate, nel quadro della rassegna sono state richiamate in sintesi dalla signora Elvira Zorzi, a nome dell'Istituto Zorzi per le Arti dello Spettacolo, attivo da dieci anni. Il progetto messo in discussione, nato da un'idea dello studioso che ha dato il nome all'istituto, si configura come una struttura assolutamente nuova rispetto a quelle esistenti, basata com'è su due nuclei fondamentali: uno espositivo, costruito con le varie mostre allestite in Toscana dal '75 al '92, oltre a quelle a venire, e l'altro realizzato con le nuove tecniche dell'informatica, con le caratteristiche non di un museo tradizionale, ma di un museo-laboratorio aperto alla scuola, all'università, al turismo colto. Il progetto prevede inoltre - ha riferito la signora Zorzi - la presenza temporanea di mostre dei fondi teatrali che esistono nelle biblioteche e nelle accademie toscane, messi in luce dal censimento della Regione. La partecipazione dei responsabili dei musei teatrali esistenti in Italia (ancora scarsi, articolati monograficamente) ha dimostrato - ha concluso la relatrice - la volontà di portare a soluzione anche questo aspetto della cultura e della memoria dello Spettacolo; resta da sperare che la Regione Toscana e gli altri enti di territorio vogliano sostenere il piano di attuazione del progetto dell'Istituto Zorzi.

## IN ATTESA DI LEGGI

Prima degli interventi dell'assessore alla Cultura della Regione Lombardia Corbani, di Scarpellini dell'Agis e del direttore per lo Spettacolo Rocca, l'assessore Paolo Benesperi ha chiuso, con un ampio intervento di sintesi, la parte relativa all'insieme delle iniziative e degli eventi verificatisi in Toscana. L'assessore trae le sue conclusioni - in attesa, ha detto, di ulteriori approfondimenti quando saranno stampati gli atti della Settimana dello Spettacolo - in un articolo che ha introdotto il dossier di *Hystrio*, e al quale rimandiamo il lettore. Da segnalare che Benesperi ha ringraziato per il lavoro svolto i funzionari e i dipendenti della Regione impegnatisi nella «Settimana», ha sottolineato che non a caso gli incontri e le riunioni di lavoro sono stati più numerosi degli eventi spettacolari, avendo voluto la Regione conferire a questa prima edizione di Toscana Spettacolo il carattere prevalente di un tavolo di discussione collegiale sui diversi argomenti, e ha affermato che dal lavoro svolto sono emerse indicazioni utili per correggere impostazioni e obbiettivi inseriti nel Piano della Cultura 1994.

«La nostra Regione - ha detto Benesperi - è impaziente di capire meglio come deve funzionare questo grande comparto che è lo Spettacolo, e per il quale abbiamo bisogno di un sistema informativo puntuale e completo, sia all'interno che all'esterno dell'amministrazione. È un comparto - ha aggiunto - che ha anche rilevanti incidenze economiche, non soltanto artistico-culturali: ed anche di questo dobbiamo tener conto».

Se non è possibile riscrivere la legislazione regionale dello Spettacolo prima della scadenza della legislatura della Regione, anche perché è tutto aperto il problema delle competenze Stato-Regioni in assenza di una legge nazionale, è tuttavia possibile - ha proseguito Benesperi - fare subito



dei passi avanti (in quali campi specifici l'insieme dei dibattiti ha precisato) per preparare, nelle linee di fondo del Piano della Cultura e nella prassi, le condizioni della svolta, anche se a legislazione invariata: e i risultati della Settimana dello Spettacolo hanno fornito ampie indicazioni. In senso più generale, «va ritenuto che occorre incrementare l'informazione e l'acculturizzazione del pubblico, occuparsi di più dei giovani e degli anziani, porre più seriamente il problema dell'educazione permanente, in modo insomma che la elevazione della qualità delle produzioni vada di pari passo con l'elevazione della sensibilità culturale degli spettatori».

Sollecitato dallo stesso assessore Benesperi, il suo collega alla Regione Lombardia Corbani ha sviluppato, in un intervento improntato a spirito pratico, il tema delle funzioni e delle responsabilità rispettive dello Stato e delle Regioni. Si vada - ha insistito - a scelte chiare, si esca dalla provvisorietà: «troppi sono i segnali che ci dicono che la situazione non può continuare così, per gli operatori culturali prima di tutto». Non si tratta - ha continuato - di credere che il problema sia risolto riunendo intorno al tavolo delle spartizioni del Fondo unico dello Spettacolo anche i rappresentanti delle Regioni; si tratta di responsabilizzare realmente l'ente regionale nel comparto Spettacolo, facendo in modo che sia messa al bando la mentalità secondo cui in Regione si va a batter cassa quando dal dipartimento Spettacolo non si è ottenuto quello che ci voleva: metodo che mette sullo stesso piano chi gestisce bene e chi gestisce male. Per l'assessore Corbani, dunque, tutto il settore necessita di una profonda riorganizzazione, compresa la riforma dell'intervento pubblico in generale, in un rapporto di nuovo tipo - e non ideologico - con il settore privato, sponsorizzazioni comprese.

## SCELTE CHIARE

Anche il rappresentante dell'Agis, Scarpellini, ha sottolineato che lo Spettacolo, nella fase attuale, «ha bisogno di attenzione da parte dei poteri pubblici, non nel senso dell'assistenzialismo o del protezionismo, ma di una volontà politica di operare per il suo sviluppo». A suo parere, l'Agis «è sufficientemente forte nel territorio, non soltanto al centro, da assorbire qualsiasi prospettiva di sviluppo». Egli ha poi inteso ricordare che il meccanismo del Fus ha sollevato, alla sua ultima reiterazione, riserve circa la sua costituzionalità, sicché ha indicato un doppio pericolo: la sua abolizione in futuro e, dato l'andamento dell'economia in generale, l'adozione da parte del gover-

no del principio del blocco della spesa.

Secondo il rappresentante dell'Agis, non è vero che tutto, nel settore dello Spettacolo, è immobile. Il dibattito - egli dice - «è già aperto da tempo: mi riferisco alle indicazioni espresse sulle questioni regionali dalla Bicamerale, che ha negato la possibilità della costituzione di un ministero delle Attività culturali a seguito dell'abrogazione referendaria; mi riferisco ai lavori della stessa Bicamerale per le questioni istituzionali, che nel proporre la riscrittura della seconda parte della Costituzione ha elencato le nuove materie di competenza dello Stato e delle Regioni; e qui la Cultura e lo Spettacolo, tranne che per i musei, non sono compresi in alcun elenco. Dunque, su questa materia c'è una competenza concorrente, quale, e come si esercita? Qui entriamo a parlare, necessariamente, del decreto legge sul riordino delle funzioni, non dimenticando che nel frattempo sono state adottate norme che investono anche i rapporti fra Stato e Spettacolo: ad esempio quella sul pubblico impiego, che ha sancito una distinzione fra compiti di indirizzo e compiti di gestione, per cui dirigenti e funzionari della pubblica amministrazione hanno acquisito a tutti i livelli, nazionali e locali, responsabilità ampliate rispetto al passato, anche nell'erogazione di fondi pubblici». Scarpellini ha ancora suggerito (suscitando qualche dissenso) di spostare al primo gennaio '96 il termine per modificare il decreto legge 329, date le elezioni regionali e le difficoltà delle Regioni di attrezzarsi per la fine del '95, e ha criticato la «riforma parziale» dell'EtI, non inquadrata in una riforma di carattere generale. Fermo restando - ha concluso - che «non si tratta di mascherare il vecchio o modificarlo per ributtarlo sul tavolo, ma di creare un sistema completamente nuovo».

## LA PAROLA A ROCCA

Ha concluso l'incontro al Teatro Niccolini il direttore generale per lo Spettacolo Carmelo Rocca. Egli ha portato il saluto del sottosegretario alla Presidenza Letta, ha elogiato la Regione Toscana per la Settimana dello Spettacolo, ha preso le difese dell'apparato burocratico del settore che aveva fatto oggetto di critiche nel dibattito. «Io non sono preoccupato - ha detto Rocca - per un passaggio anche immediato di competenze alle Regioni, perché constato che l'orientamento di gran parte delle Regioni è tutto sommato speculare rispetto a quello che lo Stato ha fatto finora. Quanto alle nuove procedure, le commissioni di esperti e le altre innovazioni proposte, speriamo tutti che riescano a dare buoni frutti, e siano all'ascolto della società civile. Gli esperti ben vengano: sono gli esperti che conosciamo da sempre, non è che siano improvvisamente piovuti da un altro pianeta...».

Il direttore dello Spettacolo ha poi sostenuto che, «paradossalmente, la decadenza del decreto legge regolante il settore significherebbe non l'auspicato cambiamento, ma il consolidamento della situazione attuale, almeno fino alla prossima legislatura», perché «l'unico riferimento normativo a proposito del decentramento di compiti alle Regioni, a meno che non siano promulgate leggi di riforma diverse, è proprio nel decreto legge». Dunque, «è necessario - secondo Rocca - che il decreto legge vada avanti rapidamente, perché rapidamente si metta mano a chiare competenze fra lo Stato e le Regioni». L'invito alle Regioni è di restare unite in questa direzione perché - ha ripetuto - se il decreto legge decade sarà rinviata *sine die* la soluzione del problema delle competenze. Ottimistica, nonostante difficoltà e incertezze, la conclusione di Rocca: «Io sono sicuro che tutto si sistemerà, che discussioni come queste indurranno i nostri legislatori, in Parlamento, a cimentarsi sui problemi concreti, sulle urgenze reali». □

**A pag. 46, Carmelo Rocca, direttore generale dello Spettacolo. A pag. 47, Paolo Emilio Poesio. In questa pagina, Mario Corbani, assessore alla Cultura della Regione Lombardia.**



GLI EVENTI TEATRALI AL FESTIVAL DEI DUE MONDI

# DODIN, MILLER, TESTORI E GASSMAN A SPOLETO '94

*Claustrophobia: un capolavoro per capire lo stato d'animo dell'ex Unione Sovietica - Con L'ultimo Yankee Miller punta sulla tenerezza - L'Angel di Loi e i Lai di Testori momenti intensi di teatro di poesia - La confessione di un padre mattatore in Camper di Gassman, commedia a «conduzione familiare».*

UGO RONFANI

Vediamo di ricordare alcuni momenti di Spoleto Prosa 1994. E cominciamo con lo spettacolo di Lev Dodin. Giudizio di uno spettatore all'uscita dalla prima di *Claustrophobia*, al chiostro di San Nicolò: «Uno spettacolo così vale da solo tutto il festival». Son lieto di sottoscrivere, con il cuore e la mente occupati dalle emozioni e dalle idee che mi ha dato lo spettacolo di Lev Dodin, giunto a Spoleto dal Teatro Maly di San Pietroburgo, via Parigi. E gli entusiasmi miei e del pubblico - che alla prima ha festeggiato i 28 attori-ballerini-cantanti con una decina di chiamate - sarebbero giunti all'esultanza se dello spettacolo, in russo, avessimo capito di più: invece le didascalie elettroniche in cima al palcoscenico non funzionavano, e il programma di sala farcito di chiacchiere pubblicava una divagatoria analisi del testo che era tutto tranne che una guida per lo spettatore.

Come dire, subito e in breve, perché *Claustrophobia* (titolo che dolorosamente allude alla voglia di aprirsi sul mondo e sugli altri dell'uomo russo dopo la «caduta degli dei») e la metamorfosi in un *ubiquiste*, in una foglia morta sbattuta nel vortice polveroso della *perestroika* appaia per quel che è: un evento d'arte capitale per capire dove va l'altra Europa. Si può dire questo, forse: che la rappresentazione di Dodin, ispirato da testi contemporanei di Sorokin, Unitskaia e Erofeev, ha lo stesso potere di illuminazione sulle condizioni e le sorti dell'ex Unione Sovietica che, sulla Russia medioevale, aveva avuto alla fine degli anni '60 il film *Andrei Rubliov* di Tarkovskij. Antieroe di un tempo di compromessi e di viltà, creatura quasi asessuata nel prevalere, ormai, della nostalgia dell'amore sul desiderio, l'*ubiquiste* è un *mutante* figlio delle disillusioni, dell'ignoranza, del malessere sociale, della perdita di una cultura. E lo spettacolo - che si immagina in corso nella bianca sala 319 del Teatro Maly, con sei finestre ad arco e la sbarra per gli esercizi, frequentata dagli allievi di ieri e di oggi - è una pantomima tragicomica (più tragica che comica: via via il luogo si sbrucia e cade in rovina) sulla solitudine, claustrofobica, del popolo russo, ex «popolo eletto» arrivato al capolinea della negazione e del rifiuto, costretto a consumare i giorni facendo la coda davanti a un negozio vuoto, ad uno sportello della gogoliana, immortale burocrazia, al mausoleo di Lenin altrettanto vuoto. Da rimpiangere (com'è russo, questo sentimento!) la semplice felicità della sopravvivenza dei mendicanti dostoevskijani davanti alle chiese, o della deportazione in Siberia. Di essere tentati di annegare la voglia di libertà nel vino, come faceva Schiller, alla faccia di Goethe ch'era astemio. E l'epilogo - dopo la cena a base di *pelmenis*, i ravioli della nonna, e una sbornia di Popov-la-Joie



che si conclude con una pisciata e la voglia di torturare la moglie - è il contrario della distruzione del mondo e della rigenerazione sognata dal popolo larvale degli *ubiquistes*: è un *kolkos* moderno o, meglio, un nuovo, enorme campo di concentramento, «all'occidentale» però. Il finale, stupendamente orwelliano, è la ripetizione di un concerto bandistico ch'era serpeggiato fra i vari quadri dello spettacolo; ma gli attori suonano senza strumenti e cantano senza emettere suoni. *Claustrophobia*: impossibile sapere - ci dice Dodin - quale sarà l'armonia del concertato muto, la musica di domani che si leva dalla sala 319 caduta in pezzi.

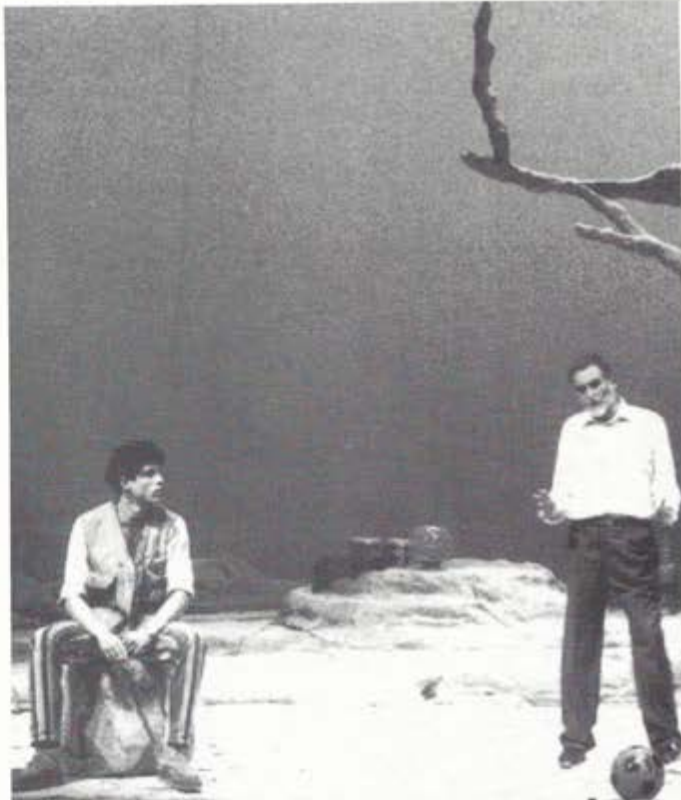
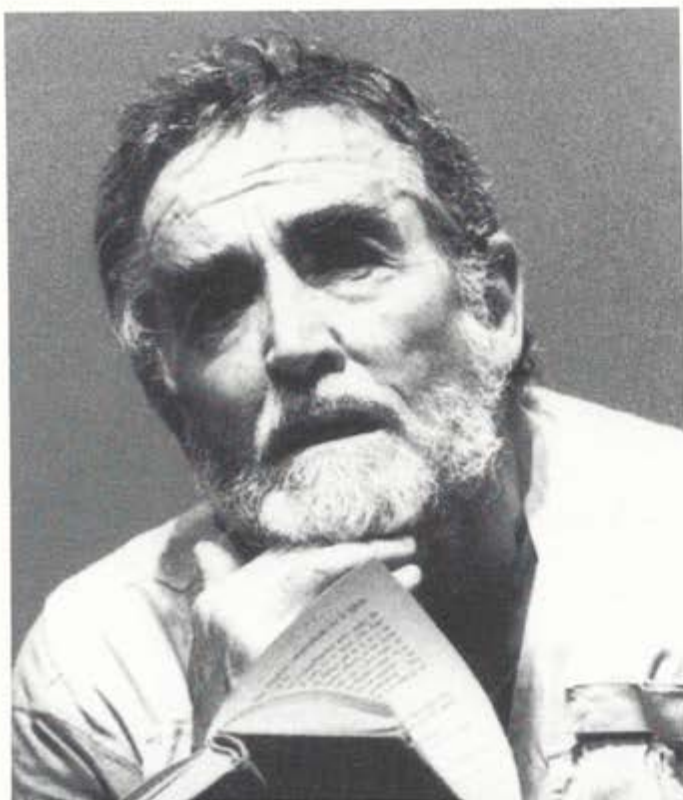
Il 50enne Dodin è l'erede di Stanislavskij; lo si è visto dalla capacità con cui ha saputo realizzare effetti di una magistrale corallità attraverso la disciplina totale e assoluta dei suoi giovani attori. Citarli tutti - dalla Kalinina all'Alimov, dalla Livadskaja al Vitov, dalla Makeeva al Koniaiev - sarebbe giusto, ma non direbbe molto al lettore

italiano. Sono tutti attori *completi*, vitalissimi nel ballo, esperti nel canto, intensi nella recitazione; sono straordinari nel rock come nel valzer, si piegano alle armonie di Mozart ed echeggiano la Piaf. Folta di citazioni, barocca, la prova di Dodin introietta le lezioni del futurismo russo e del surrealismo europeo per approdare tra ironia e spleen ad un post-modern vestito con l'abito di Arlecchino, stracciato, della *perestroika*. Fino all'«urlo di Munch» del finale: Russia chiama Europa.

## L'ISTRIONE E IL FIGLIO

Gonfiato all'eccesso da una campagna promozionale che non ha certo giovato al suo autore, se non per i risultati di botteghino, *Camper* ha cominciato il suo viaggio fra le verdi colline di Spoleto. E si sono potute tirare le somme, lontano dagli assordanti clamori e delle scontate polemiche della





prima, troppo attesa per non provocare qualche «boh...» ridimensionante gli entusiasmi della vigilia. Pubblico folto, divertito e plaudente; apprezzamenti cordiali per il settantenne mattatore (matto-attore, come si è definito nelle interviste autoironiche) e un quasi disinteresse per la storia in sé fuori dagli umori autobiografici; critica divisa fra i laudatori del «genio istrionico» di Gassman, i recensori perplessi per un ibrido spettacolo che mescola Kafka e il musical, Freud e Woody Allen con illimitate e alla fine frastornanti contaminazioni, infine censori di un disimpegno che sottrarrebbe il Vittorio nazionale al ruolo di «padre nobile», ch'era stato di Eduardo o di Randone; per prendere, volutamente, un po' di distanza dal frastuono strombettante dell'esordio, sono stato al Teatro San Nicolò a vedermi lo spettacolo in mezzo al pubblico normale di una domenicale.

Registrato il successo di pubblico, e pronosticato un lungo viaggio in tournée del *Camper* policromo, da complesso pop, che lo scenografo Firouz Galdo ha collocato in una landa beckettiana accanto allo scheletro di un albergo, fra «cinguettii di ranocchie» che preludono agli amabilissimi temi musicali di Fiorenzo Carpi, poco c'è da aggiungere a quanto è già stato detto sul plot, messo in libreria e forse un po' bruciato da Longanesi. La «farsa edipica» è presto raccontata. Due attori, padre e figlio, «imbrantati», si ritirano in solitudine per prepararsi a interpretare due recital che alla fine diventeranno un solo spettacolo per l'intromissione di una ex del figlio, improvvisata regista di un musical tipo *Chorus Line*. In mezzo ci stanno non una vera storia ma le fasi del match, sempre corretto però e affettuoso, fra padre e figlio: tutto un catalogo di fraintendimenti generazionali sul tono tragicomico, tirate sarcastiche del vecchio contro l'imbecillità televisiva o le vacanze di massa, cronache di un campeggio nient'affatto tranquillo.

Il tutto è farcito di citazioni da parte del padre, che ha prurigi letterarie (da Borges, Kafka, Flaiano, Wilcock), di esercizi di foné del figlio tratti dagli *Exercises de style* di Queneau tradotti da Eco, da frammenti comicamente enfatici da *Re Lear*, e nel caleidoscopio autobiografico (vedere in proposito i libri di Gassman di questi anni, frutto della sua qui commemorata «depressione creativa») entrano voci ammonitrici affidate a Paila Pavese, immagini fotografiche e video di Diletta Gas-

man con l'ultimogenito Jacopo, complotti filiali al telefonino fra i due fratelli Alessandro e Jacopo (chiamati nel testo Alessio e Giacomo), le grandi manovre della fidanzata, nella vita, di Alessandro (Sabina Knaflitz, inquietante Lolita di Balthus con l'acriba petulanza di Ambra) e perfino gli uggiosi e gli abbaamenti della cagnetta Penelope, in scena per completare il «grande sputtanamento familiare» (Gassman dixit) realizzato con *Camper*.

Teatro sul teatro, sicuramente. Barocco affastellamento di trucchi, tic e convenzioni di scena esibiti con sfacciata bravura. Un freudismo allegro, se così posso dire. L'attore che si cerca nei personaggi (un bel monologo, quello allo specchio, che rifà il verso al *Caligola* di Camus); il sarcasmo e l'ironia per nascondere dietro la maschera dell'istrione tenerezza, pudori e inquietudini (è la «cifra segreta» di Gassman, quella che amo di più); e un gran bisogno di dire, di dire, di dire. Ma allora andiamoci piano prima di affermare che la «confessione paterna» di Gassman è il suo contrario, è artificio. Prima di pretendere che Gassman si dedichi ad altre opere. Gassman, matto attore-mattatore, è così, dev'essere così: autore e interprete di canovacci nei quali sia se stesso; come i grandi comici dell'arte, con la loro carretta (stavo per dire con il loro camper). Sincero nello sberleffo, tenero quando si finge cinico e, sotto la maschera, umano molto umano. Dissipatore del proprio ingegno? E se il suo ingegno consistesse nel negarselo, come faceva Chaplin?

## UNA TENERA STORIA

Un altro avvenimento di Spoleto Prosa, forse più apprezzato dal pubblico che dalla critica, è stato *L'ultimo Yankee*, che a mio parere è un po' la resurrezione di Arthur Miller. È vero quanto ha scritto un critico di New York dopo la prima mondiale di *The Last Yankee*: *Arthur Miller is not dead*. Settantottenne sano e vegeto che vive nel Connecticut (dove, quando non scrive, si dedica a lavori di falegnameria proprio come l'ultimo Yankee Leroy Hamilton, eponimo del dramma visto a Spoleto), Miller aveva rischiato di morire, letteralmente parlando, schiacciato da quel suo divorante capolavoro ch'è *Morte di un commesso viaggiatore* e dalla storia con la sventurata Marilyn Monroe.

Invece, rieccholo sano e vegeto anche come drammaturgo, con tre successi in tre anni: *The Ride down Mount Morgan*, poi questo *The Last Yankee* e, ultimo a Londra, *Broken Glass*, sul razzismo antebraico in una Brooklin 1938. Come rigenerato, dunque, e volto ancora al «teatro dell'attenzione» per l'uomo, ma dalla parte del cuore e non più dell'ideologia sociale, con il privato che adesso specchia il travaglio della democrazia negli Usa.

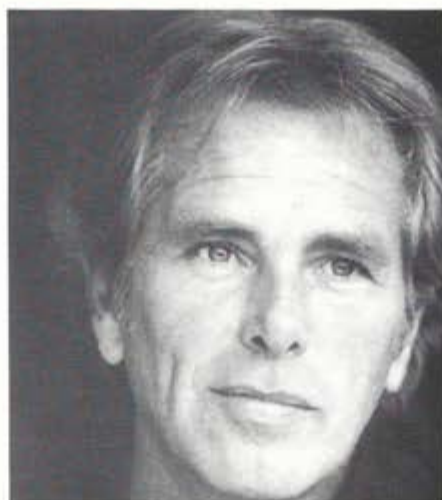
Yankee è etimo polivalente, in origine ha designato l'inglese immigrato - storpiatura di Johnny - secondo gli indiani del Nord degli States. L'onesto allestimento proposto al Caio Melisso da John Crowther nella traduzione di Masolino D'Amico restituisce bene il senso e il clima della breve pièce, 90 minuti in tutto, con quattro personaggi (un quinto è una paziente immota, immersa in un sonno terapeutico).

Il luogo - descritto con due cambiamenti a vista da Alessandro Chiti - è una clinica pubblica per malattie nervose; e qui due uomini attendono di rendere visita alle rispettive mogli, ricoverate per depressione.

Uno è Leroy Hamilton, quasi cinquantenne di robusta costituzione e di alto lignaggio (interpretazione sobria, intensa, autentica dell'americano di Roma Ray Lovelock). Discende, Leroy, da quell'Alexander Hamilton che fu tra i padri fondatori, al fianco di Washington. Ciononostante, Leroy, da quell'Alexander Hamilton che fu tra i padri fondatori, al fianco di Washington. Ciononostante, Leroy ha voluto fare, nella vita, un mestiere che gli piaceva, il falegname; e le avite virtù yankee le spende vivendo con onestà nella tradizione, concedendosi soltanto lo svago innocente di suonare il banjo, con il che dimentica le ristrettezze, la rumorosità di una famiglia con sette figli e, soprattutto, il disamore della moglie Patricia, immigrata svedese un tempo ambiziosa e vitale, ridotta dalle delusioni coniugali alla depressione (Daniela Poggi, misurata ma viva, toccante in momenti di impaurita tenerezza).

L'apparente mediocrità degli orizzonti di Leroy è in realtà equilibrata e saggia visione della vita, e ciò emerge dai discorsi che intreccia con l'altro uomo in sala d'aspetto: John Frick, manager rampante (caratterizzazione robusta, schietta, quadrata di Glauco Onorato). Com'è intuibile, la depressione di cui soffre sua moglie, la delicata e sensibile Karen (una sorprendente Isa Barzizza,





imbambolata in malinconici stupori, patetica quando balla il tip-tap in uno smoking rosa confetto portatole dal marito per compiacerla), nasce dall'essere del tutto trascurata dallo sposo, assorbito nel business: ed ecco allora la sua risibile evasione nei panni di una Ginger Rogers, accanto ad un fantomatico Fred Astaire.

Mentre l'esibizione ballerina, cui assistono anche Leroy e Patricia, avrà soltanto l'effetto di irritare il marito e fare precipitare Karen in una nuova crisi, la moglie dello Yankee - ch'è al terzo ricovero - cerca di persuadersi che «ce la farà», anche perché ha trovato la forza di abbandonare quelle dannate pillole che la privavano di volontà. Segue un colloquio franco e risolutivo fra Patricia e Leroy. Quest'ultimo difende, con schietta semplicità, la propria filosofia fatta di buonsenso («Vuoi sapere, Pat, che cosa in questi anni mi ha trattenuto dall'andarmene? Ti ricordavo felice e innamorata quando ti infilavi le calze, ti davi un po' di trucco. Quando sai assumere un atteggiamento positivo sei formidabile...»).

Se ne andranno via insieme, sulla vecchia auto, avendo imparato - fragile certezza - che il segreto di un matrimonio è praticare la comprensione e/o il perdono reciproco. Il mondo è disordinato, convulso; la svalutazione dei valori provoca lo smarrimento e la depressione; e per salvarsi non c'è che la ricetta del falegname Hamilton: «Siamo a questo mondo, e bisogna trovare un modo per amarlo». Un Miller minimalista? Attenti alle sviste. Un Miller limpido, profondo. Che l'allestimento di Crowther (anche se l'avremmo voluto più pateticamente felliniano nella scena del tip-tap) ha bene evidenziato.

## BRAVA INNOCENTI

E ancora il dialetto lombardo è risuonato al Teatrino delle Sei con i *Tre Lai*, il trittico che Giovanni Testori ci ha lasciato prima di morire, nel marzo del '93. Dello spettacolo c'era stato un rodaggio alla Società Umanitaria di Milano, che non ha scalfito una bega sulla proprietà dei testi (incontestabilmente scritti da Testori per la sua interprete e a questa consegnati perché lei e non altri li rappresentasse: come i consanguinei del drammaturgo hanno confermato). È di Adriana Innocenti il merito di avere trasformato, con la sua mirabile, appassionata determinazione, uno spettacolo che avrebbe potuto essere soltanto commemorativo in un evento forte, nella riconferma dell'importanza centrale della drammaturgia testoriana sulla scena italiana di questa fine secolo. Ci sono casi in cui la risolutezza di un attore diventa autorevolezza interpretativa, stimolo alla comprensione delle ragioni più profonde di un testo, elemento trascinate che agisce sullo spettatore; e la straordinaria performance della Innocenti è uno di questi casi. Grazie a lei la passione per Testori, sempre viva in Lombardia, si è trasfusa sulla scena spoletina, a contatto con un pubblico forse meno abituato all'impasto linguistico dello scrittore di Novate, alle provocazioni

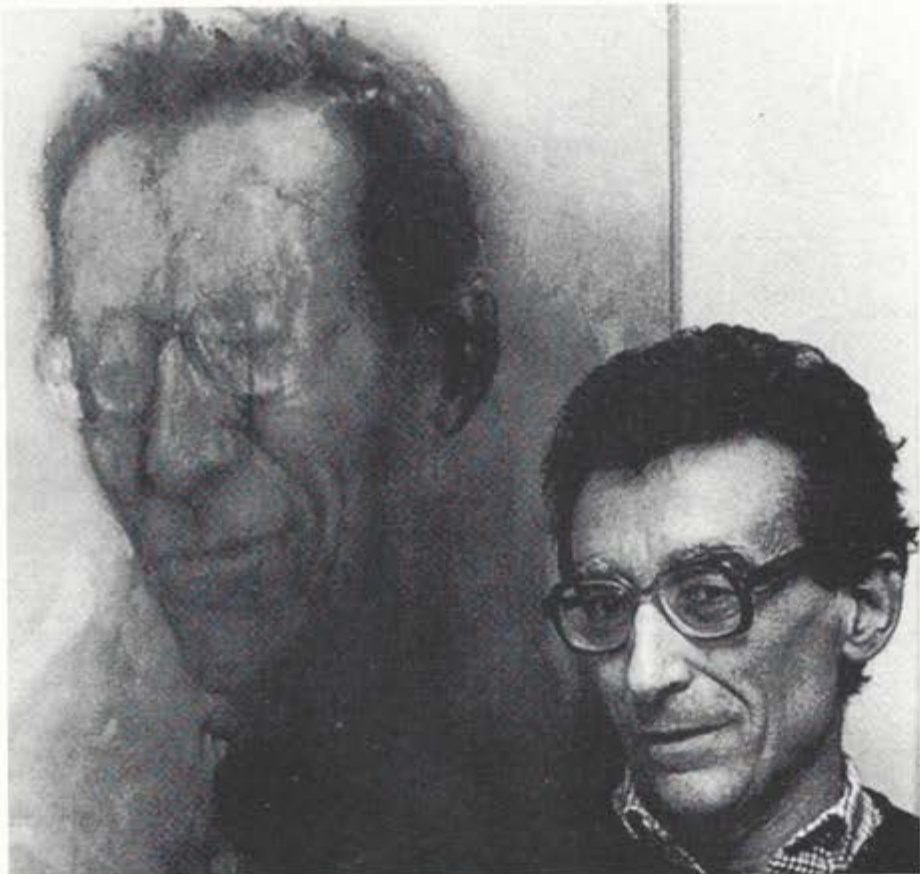
della sua fede a rischio, alla viscerale intensità del suo teatro. Sarebbe stato impossibile distinguere, al momento dei caldi applausi finali, il tributo allo scrittore da quello della sua interprete.

Tre policromi, tormentati dipinti di Testori - un tramonto marino, la testa di un decapitato e una crocifissione - e tre costumi, due di barbarici splendori e uno di monacale umiltà firmati da un nome della haute couture, Gianni Tolentino, sono stati i soli elementi scenici dello spettacolo, altrimenti austero come lo concepiva l'autore. Il resto era affidato allo straordinario dominio del linguaggio, un ritmico, breve, ansante incalzare di dialettalità lombarda, latinismi recuperati e deformate franciosità, e all'infuocato incalzare

dei destini delle figure femminili protagoniste di tragiche vicende della storia, rivissute attraverso la riappropriazione dei materiali della tragedia da parte di una bassa quotidianità. «Cleopatra» reincarnata nel palpitare erotico, possessivo, angosciato di una Maria Brasca lombarda; «Erodià», o la lussuosa concupiscenza spinta fino al crimine della tetrarchessa che intuisce tuttavia l'arrivo imminente del Salvatore attraverso i tonitruanti avvertimenti del profeta, e «Mater Strangoscias», dove al trono subentra una sedia da cucina, e un sudario è l'emblema del penare di tutte le mamme del mondo. Tre fantasmi femminili senza pace, che vivono un'agonia di parole di fuoco e di neve, in una lingua sempre in bilico fra







bestemmia e preghiera, inferno e paradiso; tizzoni di carne fatta verbo, via crucis di una umanità annaspante davanti alla luminosità abbagliante di una fede che i misteri e le crudeltà della vita rimettono in discussione dalla vita alla morte. Usando intensamente del rapporto fra la scena e la platea, traendo le parole e le sillabe dal profondo dei calvari teatrali di Testori, Adriana Innocenti ha saputo mostrarci le ragioni e le necessità del teatro corporale, fisiologico e visionario, mistico nel contempo, di Testori.

## UN ANGEL LOMBARDO

C'è un teatro dei dialetti, avanza vittorioso contro l'inautentico della scena e quest'anno è approdato a Spoleto. Ed ora, a Spoleto, dialetto schiettamente lombardo, senza sciacquature in Arno di manzoniana memoria: al Teatrino delle Sei, ricavato fra le pietre antiche sottostanti il duomo, Giovanni Crippa, attore autenticamente milanese che conosce i segreti della lingua del Porta, ha detto con misura e partecipazione strofe da *L'Angel*, poema dialettale «bizzarro e grandioso», opera ininterrotta nella coscienza non soltanto letteraria ma umana e politica di Franco Loi (Mondadori editore, finalista all'ultimo Viareggio poesia).

Incredibile ma vero: il dialetto lombardo è entrato senza difficoltà nelle orecchie ombre e cosmopolite del pubblico di Spoleto, a giudicare dai caldi applausi che Giovanni Crippa ha ricevuto a metà e alla fine della sua coraggiosa, impegnatissima performance, tutta mandata a memoria. «Mi, quan' sun sveli, g' u voja de parlav svujam de mi, trà fora al mè nascost. Vialter sti lì a tremà...». Chi così si svuota e si rivela è un uomo, un milanese, che si crede un angelo (e forse lo è: storia di bibliche cadute, di reincarnate utopie celesti). E così sogna di un suo paradiso tutto costellato delle luminarie di un'infanzia nazionale-popolare, dei lampioni di una festa antica di ricordi e di sogni nella cerchia dei Navigli: il campetto delle partite al pallone, gli innamoramenti su un tram o al dancing La Capannina, le passeggiate per le vecchie stradine, l'apprendistato di una rivolta sociale. Senonché, ecco: questo andare così, con le ali,

sulla terra disarmonica e malata spinge l'Angel sul cammino della follia: decretano, in clinica, che sia uscito di senno come il Cafiero dell'anarchia bakuniniana e tra farmaci ed elettroshock vogliono «riportarlo alla realtà».

Apologo asciutto e spietato sull'esilio cui, oggi, è costretta la poesia che vorrebbe dare ali all'uomo. Grido contro «la rognà di chi è sano», uscito dal cuore di un poeta dolcemente rivoluzionario come lo fu un altro lombardo degli albori del socialismo, Pompeo Bettini. Scelta del dialetto come lingua autentica, vittoriosa sull'artificio del parlare sociale e letterario, veicolo di fraterna resistenza umana e politica.

## QUATTRO NUOVISSIMI

E terminiamo la nostra rassegna su Spoleto Prosa con qualche cenno ai quattro nuovi drammaturghi tenuti a battesimo alla Sala Pegasus, ch'è una piccola chiesa romanica ben restaurata il cui nome è decisamente augurale, perché promette agli autori di domani, come le aveva il cavallo celeste nato dalla Medusa e capace di fare sgorgare le sorgenti (del teatro di domani?) percuotendo la terra con lo zoccolo.

Particolarità comune, i quattro «battezzati» hanno tutti meno di trent'anni e sono stati scelti dalla giuria del Premio Autori nuovi bandito dall'Istituto del Dramma italiano, organizzatore della *mise en espace* dei testi, da *Hystrio* pubblicati sul numero scorso. I testi erano *Angelo* e *Beatrice* di Francesco Apolloni, *La stanza buia* di Roberto Biondi, *Sopra la media stagionale* di Francesca Satta Flores e *Miracoli* di Alessandro Rossi. La commedia *Nunzio* di Spiro Scimone - ch'è scritta in dialetto messinese e mette a confronto due giovani immigrati, un operaio e un killer malavitoso - sarà invece prodotta nella stagione '94-'95, come dal regolamento del bando, essendo risultata prima classificata.

Affidati a due registi romani - Giovanni Lombardo Radice, direttore de La Cometa, per *Angelo* e *Beatrice*, e Maurizio Panici, animatore del Teatro Argot, per gli altri tre testi - e presentati in lettura sceneggiata della durata di una quarantina di minuti ciascuna, i testi hanno usufruito del concorso

di nove giovani attori, più il veterano Remo Menotti, evidentemente convinti - solidarietà generazionale - che si debba investire sulla nuova drammaturgia: Pasquale Anselmo, Pietro Buontempo, Duccio Camerini (anche drammaturgo in proprio, e che ha superato in bravura i pur bravi compagni), Mirella Mazzeranghi, Chiara Noschese (sì, figlia d'arte), Blas-Roca Rey, Amanda Sandrelli (figlia d'arte bis) Francesca Satta Flores (autrice attrice dunque) e Francesco Siciliano (figlio dello scrittore).

Materiali, quelli presentati, che debbono sedimentare perché il teatro - ha detto il presidente dell'Idi, De Chiara - è cosa della maturità; ma le serate alla Pegasus hanno messo in rilievo un impegno creativo autentico delle nuove leve del teatro, anzi segnali di vocazioni autentiche, e da parte del pubblico un interesse altrettanto autentico per una drammaturgia che finalmente, nelle situazioni e nella dinamica della scrittura, riflette le questioni del nostro tempo. E così ecco, in *Angelo* e *Beatrice* di Apolloni, le ossessioni e le vertigini rivoluzionarie - rese con un linguaggio incalzante, esasperato, astrattamente ideologizzato - di due apprendisti terroristi anni Sessanta, lui proletario della Magliana e lei pariolina, la cui sanguinosa utopia è travolta dal gioco degli inganni e dei tradimenti. Ecco, in *La stanza buia* di Roberto Biondi, l'angoscioso, amaro pornoerotismo che tiene insieme, in un cinematografo a luci rosse, poveri destini di marginali, coinvolti in situazioni limite come nella drammaturgia di Genet e di Koltès. *Sopra la media stagionale* di Francesca Satta Flores - collaboratrice del padre, lo sceneggiatore cinematografico - si fa invece apprezzare per il timbro sincero, psicologicamente giusto, di un minimalismo giovanile visto con lucidità, senza civetterie, che oscilla fra conati trasgressivi e sedute psicanalitiche. Mentre in *Miracoli* di Alessandro Rossi viene riflessa, in una radio periferica in via di smantellamento e visitata dai ladri, l'Italia delle imbecillate massmediologiche, su cui trionfa uno squallido Pico della Mirandola onniscente e nevrotico. □

## CRONACHE

### A Ugo Ronfani il Campus 1994

**SPOLETO (PG)** - A Ugo Ronfani è stato consegnato il premio Campus 1994. Il premio viene assegnato ogni anno in memoria del giornalista Mario Campus (che operò sia in Umbria che in Puglia, dove si svolge analogo manifestazione a Martina Franca in occasione del Festival della Valle d'Itria) ad un operatore culturale particolarmente impegnato nella promozione delle iniziative artistiche legate ai programmi festivalieri di Spoleto e Martina Franca. L'iniziativa è del figlio di Mario Campus, il pittore Manuel. La cerimonia a Spoleto si è conclusa con una serata conviviale presso il centro culturale umbro «Il Casale».

**SPOLETO (PG)** - Alla prima dello spettacolo di Vittorio Gassman, *Camper*, l'ex attrice di teatro Cecilia Polizzi si è incatenata al portone della chiesa sconsacrata di San Niccolò, dove il lavoro andava in scena. La Polizzi compie da anni gesti dimostrativi per denunciare la persecuzione di cui si ritiene vittima, «privata del lavoro mentre il teatro italiano sperpera miliardi pubblici».

A pag. 49, «Claustrophobia» di Dodin, compagnia del Teatro Maly di San Pietroburgo. A pag. 50, da sinistra a destra, Vittorio Gassman e il figlio Alessandro in «Camper». A pag. 51, dall'alto in basso e da sinistra a destra, Arthur Miller; Ray Lovelock; Daniela Poggi; Adriana Innocenti in «Tre Lai». In questa pagina, Franco Loi.



BILANCIO IN POSITIVO DELLA XVI EDIZIONE

# TANTA NUOVA DRAMMATURGIA SULLE COLLINE DI ASTITEATRO

*Qualche delusione ma in complesso una buona rassegna - Da ricordare Jubiläum di Tabori, Novecento di Baricco, Passione secondo Giovanni di Tarantino, i Diablogues da Dubillard e La bruttina stagionata della Covito.*

FRANCO GARNERO

**L**a *Chunga*, che il 20 giugno ha inaugurato la sedicesima edizione di Asti Teatro, aveva fatto temere per la manifestazione. C'era il rischio che, dopo i convincenti spettacoli dell'anno scorso, fossero tornati a prevalere l'intellettualismo e il protagonismo di registi in cerca di affermazione. Senza nulla togliere all'impegno delle protagoniste femminili - Paola Pitagora e Amanda Sandrelli - questo allestimento di Luca De Fusco tratto da un testo di Mario Vargas Llosa ambirebbe ad avere l'intreccio dei migliori romanzi di Marquez e le immagini più forti dei film di Rossellini, invece offre solo una trama rabberciata, dal finale oscuro, e troppe scene che rasentano solo la volgarità. Per fortuna il festival è continuato e si può guardare a questa come a un'altra buona edizione di AstiTeatro che, avendo deciso di avventurarsi solo nel minatissimo terreno della drammaturgia contemporanea, non può non compiere qualche passo falso. Parliamo dunque degli spettacoli riusciti. A parte *Diablogues* e *Il Vangelo secondo Giovanni* del Premio Riccione Domenico Tarantino, e *Jubiläum* di Tabori, di cui si dice a parte, *Susn*, *Novecento* sono quelli che più hanno coinvolto il pubblico. Il primo è di Herbert Achternbusch, con Alvia Reale, Elena Bibolotti e Roberta Bosetti dirette da Valter Malosti: si tratta delle fotografie di cinque momenti, a distanza di dieci anni l'uno dall'altro, della vita di una donna: un rosario di indecisioni, sconfitte, proteste e lamenti, legato da un linguaggio efficace che indugia su piccoli fatti di dimensione e gusto minimalista che però, a differenza di quelli raccontati da tanti romanzieri americani, riescono a spiegare una vita. *Novecento*, di Alessandro Baricco, è invece un monologo di Eugenio Allegri diretto da Gabriele Vacis. La storia è intrigante e fantasiosa. Novecento è il nome di un bambino abbandonato da un emigrante su una nave dove viene raccolto e allevato da uno dei marinai. Dotato di uno straordinario talento musicale, non abbandonerà mai, fino alle estreme conseguenze, la sua casa galleggiante, alternando gare di bravura pianistica a scene di ordinaria crociera. Argomento davvero insidioso, con la noia e il banale sempre in agguato, ma Baricco è riuscito a padroneggiare con abilità l'esile materia e a proporre garbati colpi di scena. A Vacis il merito di averci messo tutto il resto. Ancora due spettacoli degni di nota: *La bruttina stagionata*, di Carmen Covito, con Gabriella Franchini e la regia di Franca Valeri, un clo-



ne che non deluderà chi già si era divertito con l'omonimo romanzo, e *Zozòs* di Giuseppe Manfredi, con Ida Marinelli, Danilo Nigrelli e Matteo Chioatto, diretti da Andrea Taddei: una commedia truce e densa di sorprese che fugge i tanti e ricorrenti pregiudizi sugli scrittori di teatro italiani. □

## JUBILÄUM DI TABORI

I comici - come dice Beppe Grillo - sono costretti dai tempi in cui vivono a fare le persone serie. La conferma viene da Paolino Rossi, che ha costituito con la banda di Pop e Rebelot una compagnia, Lesitaliens, non soltanto per far ridere, nonostante il nome imprestato ai Comici dell'Arte: tanto che il primo spettacolo, qui ad Astiteatro, è di argomento decisamente tragico. Sto parlando di *Jubiläum* dell'ungherese oggi ottantenne George Tabori, noto come sceneggiatore di Hitchcock e di Losey ma che in Italia dobbiamo ancora scoprire come drammaturgo: un dramma epico (diciamola alla Brecht) i cui personaggi sono usciti da un incubo di questo secolo, perché sono i morti viventi

di un piccolo cimitero del Reno, vittime della violenza del nazismo e del razzismo. Come dice bene il regista Giampiero Solari, mano a mano che si dipana questa *Spoon River* della violenza ci si rende conto che più orribile della putrefazione e dei vermi può essere la vita, quando si è costretti a vivere la crudeltà dell'uomo sull'uomo, l'ottusità e l'indifferenza degli aguzzini, la viltà che diventa acquiescenza colpevole, l'impotenza sterile del senso di colpa.

Tabori - vittima egli stesso delle violenze della politica e della storia: emigrato prima a Londra e poi negli Stati Uniti, lanciato da Elia Kazan a Broadway nel '52 ma poi perseguitato dal maccartismo, finalmente riconosciuto per i suoi meriti con il tramonto della guerra fredda, regista nella ritrovata Europa di classici e di propri testi, direttore nel '92 di una bella edizione del *Mittelfest* - scrisse *Jubiläum* nell'83, cinquantenario dell'avvento di Hitler al potere, e dopo la prima mondiale a Bochum fu premiato con il Muhlheimer Dramatikerpreis. Che il testo di Tabori torni in circolazione, anche in Italia, mentre sembra essere in atto un processo di rimozione del nazifascismo, non è





## Il Golgota da clinica psichiatrica del drammaturgo-pittore Tarantino

UGO RONFANI

PASSIONE SECONDO GIOVANNI, di Antonio Tarantino, Premio Riccione Ater 1993. Regia (intensa) di Cherif. Luci (efficacemente inquietanti) di Paolo Ferrari. Con Antonio Piovaneli e Emilio Bonucci (prove vittoriose su un testo arduo). Prod. La Famiglia delle Ortiche e Astiteatro.

È esploso ad Astiteatro il «caso Tarantino». Il caso cioè, singolare, di un pittore di Torino (ma è nato a Bolzano 56 anni fa) che scrive di teatro – dirò sbrigativamente – come lo faceva Testori, ma con irrisorie laiche anziché affanni mistici, e guardando al maccheronico letterario di un Gadda. Convincenti i risultati, tanto che noi della giuria del Riccione decidemmo unanimi di premiare l'anno scorso *Stabat Mater*, prima parte di una «Tetralogia delle cure» così chiamata perché vi sono intrecciati psichiatria ed emarginazione sociale, e fa della scena un luogo terapeutico. Monologo, testoriano appunto nell'impianto metaforico, di una immigrata meridionale che vive nel degrado di Torino, lo *Stabat Mater* ha avuto in Piera Degli Esposti una interprete efficacissima nel rendere la rabbia innocente di questa *Mater dolorosa* nell'inferno di una metropoli industriale.

Lo stesso regista, il nordafricano Cherif da un decennio attivo da noi, ha portato adesso sulla scena di Astiteatro questa *Passione secondo Giovanni*, seconda parte della tetralogia che fin dal titolo dichiara, anch'essa, una allegorica dipendenza dallo schema biblico.

Sorpreso dalla Legge 180 in un ospedale psichiatrico, il Fatebenefratelli di Brescia; in rotta con i familiari per questioni di eredità, precipitato nella schizofrenia (è Io e Lui, con la maiuscola: Cristo incarnato nel Matto), Pietro vive – con accanto l'infermiere Giovanni, ex portapadelle promosso alla dignità di operatore psichiatrico – le fasi del suo «inserimento nel computer», come essi dicono in burocratese maccheronico; della «ristrutturazione» di una identità convenzionale negli uffici bresciani dell'Inps, dove in attesa del medico Caraffa (leggi Caifa) si svolgono le tappe di una tragicomica Passione, scandita sul racconto del Vangelo, annunciata con scritte impresse sopra l'ingigantito circuito di una scheda elettronica nello stile aggiornato delle proiezioni di Piscator.

Per il resto la scena nuda, una grande pedana che diventa muro per un Golgota metropolitano, in un tagliente susseguirsi di effetti luminosi, con patetiche, strazianti filature musicali. Io-Lui, murato nella solitudine, brucia sigarette, parole e brandelli di onanistico erotismo. E la felpa purpurea che indossa diventa, nel gioco allucinatorio fra l'Io perduto e il Lui cercato, invocato, alla fine incarnato in una sorta di delirio epilettico (siamo, l'avete capito, al di là dell'aneddotica del matto che si prende per Napoleone...) la tunica del martirio, con la corona di spine, quando – imprigionato per sempre nella luce verde del computer dell'Inps – Lui concluderà il suo Calvario nel regno dei «morti». Tutt'intorno, la nuova psichiatria ciancherà di terapie dell'attenzione, di responsabilizzazione dei malati; e l'infermiere Giovanni tradurrà tutto questo nel suo linguaggio che vuole – rozzamente, ma con umane consonanze – imitare l'ordine parlato. «Chi sono chi sono? chi sono/neh chi sono chi sono/sono io neh che sono io.../Neh che sono Lui, neh, Giudaus?/». Su questi ritmi si esprime la schizofrenia di Pietro; e nel testo che alterna versi e prosa fa da controcanto il «ragionare» scalcagnato ma «autentico» di Giovanni l'infermiere. Nell'opposizione (ma è poi opposizione?) dei due linguaggi, tutta logorroica dialettalità piemontese-lombarda, sta la forza drammatica del testo di Tarantino che Antonio Piovaneli, nella veste dell'infermiere, esalta in tutti i suoi umori espressivi, conandosi un inquietante grammetot. Emilio Bonucci, invece, è lo schizofrenico con più rarefatte coloriture vernacole, e qualche momento di laboriosa ricerca; ma si sente nella sua interpretazione una sincerità ardente che finisce per conquistare il pubblico prima, forse, un po' sconcertato. La regia di Cherif, per la quale mi sembra giusto citare Artaud, è di una intensa, lacerata partecipazione. □



certo casuale. Si sono associati nell'impresa a Paolo Rossi e al regista Solari gli attori Toni Bertorelli (Arnold, un musicista), Barbara Valmorin (Lotte, sua moglie), Lucia Vasini (Mitzi, la nipote), Bebo Storti e Cochi Ponzoni (il parrucchiere Otto e la «moglie» Helmut) e Bolo Rossini (Jurgen, nipote di Helmut, neonazista). In due ruoli sacrificati, del becchino Wumpi e del Fantasma del padre di Arnold, Rossi ha una tenuta drammatica a dir poco sorprendente. Tutti gli attori sono intensi, sinceri, toccanti nelle loro parti. La regia di Solari – precisa, vigorosa, incalzante – estrae senza inutili compiacenze l'orrore e la pietà, il sarcasmo e la malinconia della «danza di morte» che Tabori ha scritto guardando – è manifesto – a Bertolt Brecht, quello della *Moglie ebrea* che legge la giovane Mitzi, e a Peter Weiss. E in più, di Tabori, c'è un piglio espressionistico risolto in poesia, un'arte tutta ungherese di trovare appigli epici nella quotidianità e di accendere nel buio le luci di una ironica speranza. Oltre a un mestiere consumato nei giochi d'incastro fra realtà e poesia, sentimento e ragione, cronaca e storia. La traduzione e la regia conservano queste qualità; la scena di Sergio Tremonti, una «terra dei morti» chiusa in un cerchio e sovrastata dalla gigantografia kafkiana di un cimitero ebraico, nonché le musiche di Tommy Leddi e di Moni Ovadia affidate a un violino e a un piano, concorrono a incidere la memoria di orrori, che ancora producono mostri, nell'attenzione del pubblico. La storia di una famiglia come tante e le ossessioni di un popolo che cerca di scrollarsi di dosso i rimorsi, magari autoassolvendosi, si intrecciano nel piccolo cimitero dove i morti marciscono e ricordano, o si raccontano in eterno la barzelletta dei venti ebrei nella Volkswagen (due davanti, tre di dietro, quindici nel portacenero), o ricevono la visita dei carnefici di ieri e di nostalgici del nazismo di oggi. «Di solito i criminali tornano sul luogo del delitto; a volte anche le vittime» dice Rossi. La parola, con Tabori, è alle vittime. Ugo Ronfani

A pag. 53, da sinistra: Tony Bertorelli, Barbara Valmorin, Paolo Rossi, Cochi Ponzoni e Bebo Storti in «Jubiläum» di Tabori. In questa pagina, Paolo Rossi.



VIRTUOSISMI DI UN AUTORE ECLETTICO AD ASTI

## L'Edipo secondo Manfridi diventa una *pochade hard*



ZOZÒS, di Giuseppe Manfridi. Regia, scene e costumi (meta-patafisici) di Andrea Taddei. Luci di Tonino Poppa. Suono di Renato Rinaldi. Con (bene in parte, con qualche eccesso) Ida Marinelli, Danilo Nigrelli e Matteo Chioatto. Prod. Astiteatro 16 e Teatridithalia.

Zozòs (titolo non eschileo, anzi boulevardier) è di Manfridi l'ultimo esercizio di acrobazia giunto sulle scene, alla ribalta di questa sedicesima edizione di Astiteatro. Situazione che più osé non si può: per un'ora e mezza (tanto durano i tre atti della *pochade*, che io personalmente avrei preferito ridotti, previe sforbiciature, a uno o due tempi) un figlio di papà e una tardona insoddisfatta s'aggirano sulla scena – che il regista-scenografo Taddei ha costruito con elementi di cartapesta alla Savinio, e che il testo popola di allusioni alla tragedia greca – incollati l'uno all'altro e avvolti nella seta di un paracadute. Lo spettatore più innocente fa presto a capire che, trascinati dall'eros ad un rapporto sodomitico, dopo la loro focosa notte d'amore non sono più riusciti a disgiungersi; sicché ripongono la loro speranza di riconquistare la perduta autonomia corporale nell'arrivo del padre del ragazzo, un ginecologo. Costui arriva, armato di un divaricatore tanto terribile quanto inadeguato alla bisogna; armeggia con i ferri del mestiere fra i gemiti e le pudibonde ritrosie dei due e alla fine del primo atto – sennò che *pochade* sarebbe? – scopre che la tardona, quando il suo volto emerge dal groviglio del paracadute salvavergogna, è stata il suo grande amore di gioventù. Da questo punto – dopo avere costeggiato il terri-

torio degli enfants terribles tipo *Victor ou les enfants au pouvoir* di Vitrac – Manfridi innesta la marcia sofoclea e alé: Courteline e Feydeau aiutando, ma anche l'Anouilh noir e Copi, mentre i due piccioncini restano impietosamente incastrati, sfilano i dolci orrori di lontani amori studenteschi, di talami scambiati, di adulteri; salta fuori il fantasma di uno zio paracadutista e mandrillo ch'è poi il vero padre del ragazzo, ovviamente concepito dalla tardona nel ruolo inconsapevole di Gioecasta. Sul filo del mito, stravolto in farsa, le rivelazioni rotolano come biglie di vetro; si ha la clamorosa dimostrazione che il ginecologo-padre (adottivo) è rimasto sessualmente all'età dell'innocenza, che il ragazzo aveva causato senza volerlo la morte dello zio-padre ripiegandogli male

il paracadute, sicché il poveretto s'era smarmellato per terra; e il tragico feuilleton – poiché il mito ha da compiersi anche nella farsa – si conclude con la morte, fra le risate del pubblico, della tardona incestuosa, mentre s'ode la sirena di un'autoambulanza che metterà fine all'innaturale copula del ragazzo, ma non ai suoi secolari rimorsi. Manfridi – dicevo – ha usato ottimamente il tono alto della tragedia per il linguaggio basso della *pochade*: con qualche infiocchettatura letteraria ma senza cedimenti alla volgarità. Andrea Taddei (che fa udire, nella colonna sonora, cori alpini e alla fine la canzone *Mamma!* che fu un trionfo di Beniamino Gigli) ha colto bene gli aspetti patafisici del gioco dell'autore. Dei tre interpreti Matteo Chioatto, il giovane amante imbamboccato, mi è sembrato bene in parte. Ida Marinelli, la signora a quattro zampe colpita dalla maledizione eschilea, è stata spiritosamente eclettica fra sospiri, gemiti, pudicizia e orrore: le resta da equilibrare, a colpi di autoironia, i toni comici con quelli di una drammaticità che deve restare comica. E Danilo Nigrelli è stato, con slanci boulevardiers, un po' sopra il rigo nella parte del padre. Applausi, anche all'autore, da un pubblico evidentemente senza complessi. Ugo Ronfani

DETENUTI ATTORI E BALLERINI DEL FUOCO

## Le dieci giornate di Torino sul teatro della differenza



**I**dentità e differenza, è una rassegna teatrale, ampia e singolare, nata a Torino alle soglie dell'estate. Preparata dal Comune con il concorso del Teatro Stabile della città e curata nel programma e nello svolgimento da Luca Ronconi, questa festa della prosa ha convocato sotto la Mole compagnie professionali, gruppi amatoriali cittadini e periferici e qualche compagnia esterna di spicco. Il teatro, luogo di riflessione e di incontro fra persone diverse, è spesso testimonianza di

identità deviate, negate, soffocate: per questo è parso agli organizzatori un mezzo efficace per stimolare ragionamenti e confronti, per cercare di rendere più ricca una società che si va facendo multi-etnica, per contrastare i pregiudizi e progettare un futuro pacifico. A fianco degli spettacoli si sono organizzati convegni e dibattiti, e per evitare tranelli didascalici è stata proposta la formula della festa cittadina, dell'evento artistico in cornice popolare. E la scelta si è rivelata buona,





## Se due naufraghi pescano con le reti del nonsense

MIRELLA CAVEGGIA

DIABLOGUES (fusione di diables e dialogues). Traduzione e rielaborazione dall'opera di Roland Dubillard (partita vinta) di Ugo Ronfani. Regia (bella tenuta) di Enzo Vetrano e Stefano Randisi. Scenografia (bric-à-brac su un mucchietto di sabbia) di Giuliano Viani. Con Enzo Vetrano (tarantolato, enfatica comicità) e Stefano Randisi (imbecillità più soave). Prod. Asti Teatro 16 - Compagnia Vetrano Randisi, in collaborazione con il Comune di Bologna.

Lo spettatore che apprezzi le ineffabili, acrobatiche insensatezze dell'assurdo, con questo mosaico composto da Ugo Ronfani sui dialoghi scritti per la radio da Roland Dubillard, è servito a puntino: il poeta, filosofo e drammaturgo d'Oltralpe, ben coadiuvato dal suo traduttore e importatore in Italia, in questa rapsodia del nonsense, lo assottiglia fino a trarne essenza pura. Infatti, nei discorsi in apparenza tesi e rigorosissimi, che imbastiscono i protagonisti - due naufraghi sbattuti dai marosi sulla stessa isola - non è dato scorgere neppure uno sbrindolo di coerenza, né la più pallida traccia di equilibrio o di consequenzialità di giudizio.

Gli scampati, completamente scemi secondo il giudizio corrente, che si confrontano senza posa, si chiamano Uno e Due, e Laurel e Hardy sono i nomi dei rispettivi piroscafi affondati. I due si detestano, fin dal momento dell'istallazione sull'isola, dove si aggirano con un diavolo per capello, corredati da qualche scalcinato rudere della civiltà depositato dai flutti. Per loro non sembra esserci memoria, sprovvisti come sono del concetto del tempo e dello spazio. Non sono preda né di sentimenti di solitudini o di inquietudine. Quanto alla solidarietà, di rigore in congiunture simili, la ignorano perduto: l'unica emozione che li accende è lo spirito stizzosamente polemico e contraddittorio che li trascina in infinite discussioni, legate l'una all'altra dal filo appunto dell'insensatezza, filo che spaccano in quattro costruendo sillogismi, adducendo precisazioni, traendo deduzioni, con convinzione accesa, soffiando il valore del ragionamento, argomentando a più non posso, con una dialettica dotata di dinamismo e privata di senso comune, rivitalizzando la stupidità fino a rivestirla di una funzione sacrale.

Anche le loro azioni sono scombinare. Soli senza testimoni, in una realtà sbriciolata e inafferrabile, possono comportarsi nel modo più illogico. Seduti sull'alto di un pianoforte, eseguono una suonatina a quattro piedi; eccoli organizzare con le voci una musica nuova, una musica da armadio, anzi da «armadio a muro», e poi accomodarsi su un passeggino da infante aprendo un ombrello: tutto questo fra inconcludenti arcivoli del pensiero. E mentre parlano e agiscono a vanvera, restano in attesa non tanto di un mezzo di salvataggio che li estragga dai pasticci, quanto di Godot. Anche loro, nel loro piccolo, come i due di Beckett.

Ma è meglio non descrivere altro di quanto si dipana in scena e lasciare che gli spettatori ne siano testimoni divertiti. Basti dire che i protagonisti - eruttivi, esplosivi, diabolicamente scemi - li trascineranno nel loro teatrino e li estrometteranno un'ora dopo, privati del loro.

Il ritmo del copione è veloce, e anche quello che gli attori imprimono alla loro recitazione è a tenuta stagna. L'intesa fra i due è eccellente: il primo ha una comicità enfatica, un po' sconquassata, con coloriture gay; più lieve e surreale è il secondo, vagamente patetico con i quasi infantili smarrimenti. Autonomi, ma reciproci, opposti ma complementari, i due bravi attori che avrebbero potuto anche concepire una recitazione tutta rigida e molto inglese con uguale efficacia, danno corpo ad un unico surreale essere scenico che ogni tanto si sdoppia per inveire con l'altra metà.

In questa ghirlanda piena di sorprese, è inutile cercare allusioni, metafore, simboli, spunti di riflessione sui rapporti coatti, sull'isolamento, la solitudine, l'alienazione. Questa emorragia del senso comune, che colpisce la stupidità con le sue stesse armi, è con tutta probabilità solo un'omerica presa in giro dell'idiozia e dell'onnipresente e proliferante ottusità. È certo che nei *Diablogues* si può ravvisare l'apoteosi del nonsense, che qui scorazza libero dai principi devianti dei ragionamenti, depurato da tutte le scorie dei giudizi savì e assennati. Comunque sia, la chiusura del sipario lascia la convinzione che l'assurdo è un'ottima palestra per l'esercizio della fantasia e che manipolata dall'intelligenza, può regalare un momentino di contentezza. □

malgrado un'anemica propulsione organizzativa e il tempo infame.

Se il Teatro Carignano porgeva i vertici parossistici di *Marat-Sade* di Peter Weiss con i detenuti di Volterra impegnati fino allo spasimo, sulla piazzetta antistante il Municipio suoni, danze e versi nella lingua del Corano, animavano una serata del tutto insolita che poteva facilitare approcci e amicizie. Da un lato risuonavano voci di donne d'ogni angolo della Terra nel mosaico recitativo di Alma Teatro, dall'altro erompeva l'aspra confessione di Piera Degli Esposti nel monologo *Stabat mater*. Nel cortile del Palazzo Reale ha intenerito il folgorante Arlecchino nero di Ravenna Teatro e Tam Teatromusica, mentre la processione dei Mamuthones percorreva le strade del centro, chiuse all'aggressione automobilistica. Moni Ovadia ha riproposto l'ineffabile umorismo e le belle musiche dell'ebraismo; si è aperta il varco qualche novità drammaturgica, come degli *Cenci Illuni*. Gruppi professionalmente già affermati hanno avanzato proposte valide: così lo Stalker Teatro, che si è esibito in un confronto con forme d'arte poco note in Italia come quelle della Polonia. Hanno trovato il loro trampolino gruppi pronti all'emersione, e formazioni amatoriali come il Carruzzo di Tespi, che intende collegare la terza età con le giovani leve. Caldi applausi, e non solo di solidarietà, hanno accolto l'espressione teatrale dei detenuti delle Vallette, preparati da Carlo Montagna in *Alzare le vele* e da Piero Ferrero in *Antigone*.

Nel parco della Palazzina di Caccia di Stupinigi, *Il teatro del fuoco*, allestito dal Granserraglio del Teatro Juvarrà - Richi Ferrero regista e Roberto Castello coreografo - ha creato incandescenze, magie e suggestioni con 88 danzatori fra bianchi e neri della Costa d'Avorio. A Richi Ferrero si deve anche un'altra iniziativa, il Progetto Desiderio: un tram singolare e bizzarro ricoperto all'esterno di specchi e trasformato all'interno di un luogo irreali e di sogno, che ha percorso le vie centrali della città rimandandone immagini oniriche e futuribili.

In chiusura, nel cuore della città, una non-stop teatrale, dal pomeriggio alla mezzanotte, ha coronato questo girotondo popolare intorno al teatro. E forse ha fornito un suggerimento esportabile: che la differenza può essere percepita come ricchezza e forza e non come diversità e intralcio. *Mirella Caveggia*



A pag. 55, da sinistra: Danilo Nigrelli, Matteo Chioatto e Ida Marinelli in «Zozòs» di Giuseppe Manfridi. Nella stessa pagina, in basso, il progetto «Desiderio» di Richi Ferrero. In questa pagina, Paola Pitagora.



È TORNATO IL MITTELFEST A CIVIDALE

# LE FRONTIERE EUROPEE PER UN TEATRO DI PACE

*Un programma coerente contro l'intolleranza da Brundibàr di Krása agli autori dell'ex Jugoslavia, dai Turcs tal Friùl di Pasolini a Oylem Goylem di Ovadia - Da ricordare, inoltre, lo spettacolo-evento dall'ultimo testo di Handke, regia di Pressburger, e Aspettando Godot allestito da Krejca.*

ANNA CERAVOLO

**D**opo la sospensione, l'anno passato, dovuta sia a ragioni economiche che ad un'interruzione del credito concesso alla cultura, paladina di cambiamenti con la forza delle idee rispetto a sistemi più sbrigativi, ritorna a Cividale, pochi chilometri dal confine jugoslavo, la terza edizione del Mittelfest dedicata al tema della guerra e della pace. Il festival è stato il primo atto concreto dell'Iniziativa Centroeuropea, un organismo con la funzione di rilanciare una visione rinnovata e composita di quest'area del nostro continente che prende Italia, Polonia, Repubblica Ceca, Repubblica Slovacca, Austria, Ungheria, Slovenia, Croazia, Bosnia, Macedonia, con interventi anche in campo economico e commerciale. Le differenti etnie rappresentano una ricchezza essenziale dei Paesi della Mitteleuropa eppure, sebbene la coesistenza duri da secoli, il passato ed il presente provano che spesso la storia inceppa nel pluralismo etnico, religioso, sociale; allora si abbracciano le armi. Il festival vuole invece affermare la diversità in quanto arricchimento reciproco, non come elemento di divisione; riunendo in un'unica manifestazione i prodotti artistici dei vari stati, intolleranza, rivalità e pregiudizi etnici si perdono.

Per il significato particolare quindi che il Mittelfest riveste, si auspica che ne venga garantita la continuità e un respiro finanziario tale da consentire una programmazione pluriennale con un collaboratore proveniente da uno dei Paesi partecipanti, a rotazione, affiancato a Giorgio Pressburger nella direzione artistica come era previsto nel progetto iniziale. Il festival comprende le seguenti sezioni: teatro, musica, danza, cinema, marionette; quest'ultima localizzata non a Cividale ma a Gorizia e nelle valli del Natisone, sintomo che Mittelfest incrementa la sua incidenza sul territorio.

## BAMBINI E OLOCAUSTO

Allo sviluppo della cultura della Mitteleuropa hanno contribuito in maniera determinante le molteplici comunità israelitiche disseminate nell'Europa del Centro e dell'Est. Mittelfest ha voluto ricordare il periodo più atroce della storia ebraica, il genocidio, e le sue vittime più indifese, i bambini; è inevitabile il confronto con l'infanzia martoriata nell'ex Jugoslavia di oggi. Il Coro di voci bianche e il Gruppo strumentale della Radiotelevisione di Lubiana hanno presentato *Brundibàr*, un'operina per bambini scritta da Hans Krása e da questi riorchestrata apposta per i musicisti internati a Terezin, una cittadina poco distante da Praga che divenne, durante il nazismo, il corridoio per Auschwitz. L'eccezionalità e il si-





L'ORA IN CUI NON SAPEVAMO NIENTE...



## Eloquenza del silenzio in una storia di Handke e Pressburger a Cividale

UGO RONFANI

Una piazza che è l'Europa, anzi il mondo, il tempo che scorre, la vita e due dozzine di attori e di allievi attori che mimano, silenziosi, le microstorie di tutti gli uomini e le donne della Terra, mentre un narratore che si staglia nel vano di una finestra illuminata sotto i tetti, Mariano Rigillo, recita la lunga didascalia degli avvenimenti: non poteva cominciare in modo più suggestivo, e arcano, il Mittelfest di Cividale del Friuli terza edizione. Che è riemerso dalle ceneri, come la Falena, dopo un anno «buco», con appena un quinto delle risorse dei grassi esordi, prima che complicazioni politico-diplomatiche e incongruenze amministrative minacciassero di fare affondare una fra le più belle e utili rassegne d'estate.

Tenacemente propugnato da alcuni ottimisti ad oltranza, come il direttore artistico Giorgio Pressburger e la direttrice dello Stabile di Trieste Mimma Gallina, sostenuto dalla Regione Friuli-Venezia Giulia e garantito nella sua vocazione internazionale dall'adesione di dieci nazioni centroeuropee, il Mittelfest adesso è rinato; e speriamo che evolva nel suo statuto verso la Fondazione, tanto da ottenere garanzie per il suo futuro.

Ma veniamo alle suggestioni dello spettacolo che ha aperto la rassegna, e di cui dicevo: *L'ora in cui non sapevamo niente l'uno dell'altro*, di Peter Handke, allestito nell'antica piazza dominata dalla casa natale di Paolo Diacono dallo stesso Pressburger e coprodotto dallo Stabile e dal Teatro Sloveno di Trieste. All'origine, un testo teatrale (l'ha pubblicato da noi Garzanti) che lo scrittore di Griffen oggi residente alla periferia di Parigi ha ideato un pomeriggio d'estate osservando il via vai della gente nella piazza di Muggia. «Un testo - Handke ha spiegato - senz'altre parole oltre alla didascalia non stop di chi il via vai osserva e racconta; e le figure che si esprimono coi gesti, si fanno personaggi di una commedia umana che rappresenta la passione e l'indifferenza, l'infanzia e la morte, la speranza e la paura, la guerra e la pace». *Atto senza parole*, per dirla con Beckett; anti-spettacolo in una notte qualsiasi di una qualsiasi piazza; microrealtà che si teatralizzano sotto l'occhio dello spettatore trasformando lo spazio di transito e i passanti che l'attraversano in un happening muto, apparentemente casuale ed invece tenuto insieme da un destino comune.

Nella versione al chiuso al Burgtheater di Vienna, 1992, lo spettacolo durava più di quattro ore. Pressburger, mago del suono ora trasformatosi in mago dell'immagine, ne ha fatto un happening «rigorosamente calibrato» di un paio d'ore, surreale, enigmatico, giocato fra astrazioni metafisiche e notazioni naturalistiche, ricco di suggestioni letterarie (Kafka soprattutto, con i suoi uomini insetti; Beckett e Ionesco) e di echi autobiografici, mi è parso, che più di una volta mi hanno rinvio alle *Storie dell'ottavo distretto* scritte dal regista insieme al fratello. Agli attori triestini e sloveni si sono aggiunti, bravissimi, neodiplomati ed allievi delle Accademie di Arte drammatica italiana e centroeuropee; Marta Ferri per i movimenti mimici e Claudio Schmid e Carlo Turetta per le luci e i suoni hanno composto una sinfonia visiva e sonora senza tempi morti; e si è compiuto il miracolo - nella notte senza stelle, venata dalla malinconia per l'esito dei Mondiali - di uno spettacolo «antiteatrale» nel quale tutto e tutti (le vecchine con la borsa della spesa, le mondane in abito da sera, il turista sulle tracce di un goethiano *Viaggio in Italia*, il fanatico dello jogging e lo sperimentatore di aquiloni, il matto e l'uomo-uccello, il netturbino e la guardia notturna, i militari a passo dell'oca usciti da incubi passati e presenti, le fiamme di guerra e i fuochi d'artificio), il grande carosello esistenziale commentato dal narratore filosofo Rigillo, ha dato vita al più grande spettacolo del mondo. □

gnificato dell'evento e il rispetto della semplicità nella forma rappresentativa hanno trascinato il pubblico verso una struggente, autentica commo- zione. Ancora, in memoria di Terezin, è stato proiettato il documentario di Carlo Di Carlo *The-resienstadt* con le testimonianze dei sopravvissuti e *Sogni imprigionati* del ceco Milos Zverina, singolare e avvincente operazione di animare i disegni lasciati dai bambini segregati appunto a Terezin. Per la prosa, due le nuove produzioni firmate Mittelfest: *L'ora in cui non sapevamo niente l'uno dell'altro* di Peter Handke con la regia di Giorgio Pressburger, un atto senza parole, un'ininterrotta didascalia e *Voci nella guerra* a cura di Franco Però con Omero Antonutti, Gian Pietro Marazza, Moni Ovadia, Corrado Pani, Galatea Ranzi, Pamela Villorezi. Quest'ultimo spettacolo, in forma di lettura scenica, raccoglie brani di autori della ex Jugoslavia, ad esclusione di serbi, in segno di disapprovazione con quel regime. Non sempre i testi prescelti, difficile la selezione data la quantità e la validità del materiale vagliato, hanno un filo diretto con la guerra, ma tutti sono opera di autori contemporanei che, nonostante il conflitto, hanno continuato a scrivere, talvolta sfogando l'orrore nella comicità. I frammenti sono stati tratti da: *Sarajevo* di Goran Stefanovski, la storia di una studentessa, dal non casuale nome di Sara, alla ricerca dell'anima della città, tra i personaggi che incontra nel suo viaggio c'è anche il messo del «dio crudele» arrivato nel 1992; come una poesia *Pianeta Sarajevo* di Abdullah Sidran mentre su uno schermo scorrono le immagini dei bambini della guerra; *Antigone* riscritta da Dusan Jovanovic, emblematica metafora della storia attuale prendendo a pretesto la vicenda di Eteocle e Polinice, fratello contro fratello, la presenza dei mass media si avverte nel brano del combattimento riportato, sembra, da un cronista sportivo; *L'uomo che salvò l'Olanda*, ironica commedia di Antun Soljan; *Never more* di Ranko Marinkovic; infine conclude l'elenco la tensione surreale dello sloveno Drago Jancar.

Il programma della sezione teatrale include inoltre *Hamletmaschine* da Müller, Shakespeare e Pasternak e *Sonata '92*, un altro spettacolo senza parole, ideato da Zijah Sokolovic e interpretato da quattordici ragazzi. Krejca, regista boemo, è al terzo allestimento, il primo nel '69, di *Aspettando Godot*. La messinscena è estremamente pulita, essenziale senza rasentare la povertà, peculiare ed insolito l'accento grave posto sulla complicità tra Pozzo e Lucky, gli interpreti sono straordinari. Lo spettacolo incarna le meditazioni di venticinque anni, e ciò è palpabile. Dalla Polonia *L'histoire du soldat* di Strawinski, realizzato come, probabilmente, il musicista avrebbe desiderato, insistendo sulla facilità di fruizione e di rappresentazione abolendo cerebralismi e sovrastrutture materiali. Con *Balkànika* Alfredo Antonaros debutta come drammaturgo. L'opera che ha per protagonista il Mediterraneo, e del quale vorrebbe testimoniare tutti i conflitti che scoppiano sulle sue rive, restringe l'obiettivo sulla guerra nella ex Jugoslavia. Del testo è stata data lettura mentre un animatore accendeva di vita un teatrino di legno. Di Pasolini *I Turcs tal Friül* un testo interessante sebbene duro da comprendere, causa lo stretto dialetto friulano in cui è stato scritto. Ancora in fase embrionale lo spettacolo vedrà la luce nel 1995, regia Elio De Capitani. Infine *Oylem Goylem* con Moni Ovadia e i cinque musicisti che lo accompagnano; esilarante celebrazione della cultura yiddish; pubblico entusiasta. All'interno di Mittelfest è stata riservata un'iniziativa ai bambini delle scuole elementari invitati ad esprimere con un disegno la loro idea di pace. Con i materiali pervenuti è stata allestita una mostra nei negozi e nei pubblici esercizi della città. Se, come da più parti si grida, il teatro italiano deve aspettarsi tempi bui, le presenze straniere al Mittelfest hanno da insegnare, soprattutto, come si deve vivere il teatro quando l'ambiente inizia a irrigidirsi e l'aria si fa pesante. □

A pag. 57, dall'alto in basso, «Aspettando Godot» di Beckett; «Seghedino».



BRANCIAROLI E LA RICCI ALL'ESTATE VERONESE

# I FURORI DELL'INCONSCIO NEL *MACBETH* SECONDO SEPE

*La tragedia di un uomo, bambino per l'intelligenza e gigante per la forza, in preda a un demone che lo spinge - Niente reminiscenze scespiriane per lo spettatore, ma solo l'invito a munirsi degli strumenti della psicanalisi.*

UGO RONFANI

«**M**acbeth, la tragedia di un uomo bambino per l'intelligenza e gigante per la forza, in preda a un demone che lo spinge». Questa nota di regia è una delle tre chiavi di lettura che Giancarlo Sepe ha scelto per il suo singolare allestimento en plein air (mentre, forse, la resa sarebbe stata migliore al chiuso) della tragedia scespiriana, al Teatro Romano e per l'Estate veronese. Lo spettacolo è stato accolto con molti applausi dopo due ore di attenzione non esente da sconcerto. Pensate, a proposito di questo sconcerto, che gli unici elementi «tradizionali» dell'allestimento sono l'armatura di Macbeth e la corona che passa dalla testa di Duncan, il re assassinato alla sua; e che i guerrieri e i cortigiani vestono di nero come fossero nella Praga di Kafka; che le tre streghe predicenti l'ascesa e la caduta del tiranno sono tre rabbini barbuti che vomitano bibliche maledizioni (proiezioni, si capisce poi, di un Hitler uscito congiuntamente dall'immaginazione di Shakespeare e di Brecht). E che, per finirlo con le citazioni, gli incubi del despota sono quelli del re che muore di Ionesco e il castello dei crimini - labirinto di cunicoli e trabocchetti macchiato nel sangue che i servi vanamente cercano di lavare - evoca la bolgia del *deleuqueur* di Beckett.

Il Macbeth di Sepe non vive i suoi delitti se non una volta consumati, come incubi e ossessioni ricorrenti; la tragedia è dunque una «oggettiva» del re criminale affidata al genio istrionico, in grottesco, di Branciaroli. Il quale, non a caso, si stacca nettamente dalla pantomima recitativa dei personaggi di contorno, frammenti di una realtà rimossa, per dare fisica sostanza (lo fa con il vigore e l'estro che gli riconosciamo) alle paure, ai rimorsi, agli impulsi di un uomo di potere che - secondo punto qualificante della lettura di Sepe - decide di dominare il mondo anche con la violenza (prefigurazione, appunto, del nazismo) perché sa di muoversi «in una società di belve o di larve cortigiane». Macbeth carnefice, insomma, per non essere vittima.

Branciaroli esplicita tutto questo facendo di Macbeth una marionetta tragica, con armatura e spada ma con paure infantili, reazioni nevrotiche che sconfinano in attacchi epilettici; un corpo a corpo con le passioni estreme come nel teatro di Testori, quello dell'*Amleto* e del *Macbeth* appunto, dall'attore assiduamente interpretato.

La foresta in movimento di Birnam, che lo spettatore non vede (tutto è nella testa di Macbeth) è la selva dei tropismi ossessivi che si muovono «come scorpioni» nella sua testa, e compongono l'incubo-spettacolo. Riflesse nelle vetrine e negli specchi con i fantasmi e le apparizioni della scena efficacemente claustrofobica di Bertacca: «museo degli orrori» nel quale si entra sospinti dalla



colonna sonora di Annetchino che impasta il melodramma e l'elettronica, di un neobarocco ridondante. Niente reminiscenze scespiriane per lo spettatore, ma l'invito a munirsi degli strumenti della psicanalisi per afferrare il senso degli scarti interpretativi (stati catatonici e frenesia gestuale, ruggii e balbettii) di Branciaroli che apparirebbero altrimenti eccentrici fuori da questa rappresentazione degli stati inconsci: e qui sta il terzo punto qualificante dell'allestimento.

Non ho trovato invece molti echi di quella «dedizione amorosa» di Lady Macbeth di cui Elena Sofia Ricci, l'interprete, ha parlato in interviste della vigilia. Non una megera, certo (bianca, liliace all'inizio, poi vestita di grigio nel banchetto con il fantasma rosso sangue di Banquo), ma neppure una «diabolica per amore». Più semplicemente, il passaggio dell'ambizione perversa al crollo davanti alla distruzione, secondo un cliché tutto sommato convenzionale del personaggio, cui l'interprete del film *Ne parliamo lunedì* attribuisce toni gravi, talvolta opachi. Il resto è cronaca mondana, l'esperienza di un'attrice che tenta il passaggio - benissimo, auguri - dal cinema al teatro. In questo allestimento che non può non sacrificare molte ricchezze del teatro elisabettiano, degli altri tredici e giovani attori, impegnati in di-

ciannove ruoli, non c'è molto da dire: sono fantasmi frenetici del «racconto di un idiota, pieno di rumore e di furore, che non significa nulla» nel fiume di sangue che alla fine travolge anche Branciaroli-Macbeth in una scena granguignolesca. Da menzionare, fra questi attori, l'Olivero, il Giorgi e il Mazenga, le tre streghe; il Gifuni, il Capitani, il Tuffillaro e lo Zini. □

**VERONA** - Il Premio Simoni per la fedeltà al teatro di prosa è stato assegnato quest'anno ad Anna Proclemer. Dall'interpretazione, nel lontano 1942, di Minnie la candida di Bontempelli alla ripresa recente della Fastidiosa di Brusati, l'attrice trentina, come recita la motivazione della giuria, «severa con se stessa prima ancora che con gli altri, inappagata sempre a dispetto di mezzo secolo di successi», ha saputo imprimere a tutti i suoi personaggi «una prepotente forza drammatica, capace peraltro di piegarsi ad improvvise dolcezze, a indugi sarcastici, a risvolti autoironici».

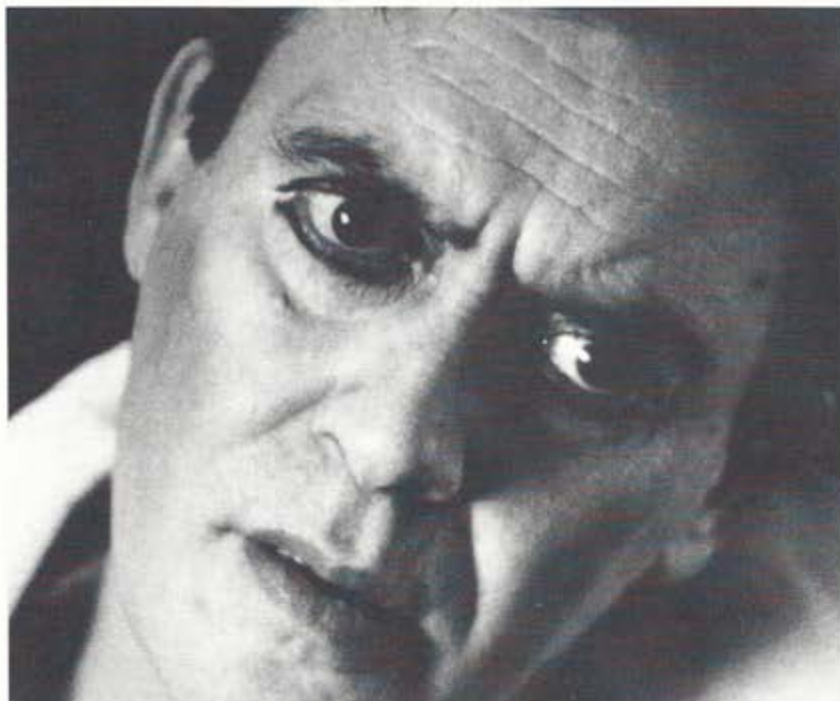
**Nella foto, Elena Sofia Ricci e Franco Branciaroli in «Macbeth» di Shakespeare messo in scena da Giancarlo Sepe.**



## Comicità e cabaret sulla scena del Trentino

**A**nche quest'anno il festival di Pergine, in armonia con la propria denominazione di spettacolo aperto ha scelto una programmazione che coinvolgesse il più possibile - visti anche i tagli subiti - i turisti e i residenti. Il direttore artistico Andrea Castelli, ha cercato di attirare il pubblico sotto il grande tendone, nonché di risparmiare per l'imposta austerità, privilegiando gli spettacoli comici e il monologo scacciapensieri, divertenti e con un pizzico di satira politico-sociale, più due gustose commedie del Cinquecento (*La Betta* del Ruzante con la Compagnia Goldoniana per la regia di Gianfranco De Bosio, *La Venexiana* di Anonimo veneziano, interpreti principali Paola Quattrini e Massimo Venturiello, regia di Shahroo Kheradmand) e *Il comico* di Osborne con Paolo Ferrari e Giovanna Ralli, regia di John Crowther. Inoltre con l'iniziativa «Siparietti d'estate» il gruppo dei Tiritari ha divertito adulti e bambini con allestimenti (*Gli inesauribili casi di Pulcinella Cetrulo*) itineranti di burattini e marionette nelle otto frazioni del comune e negli scorcii più pittoreschi. «Il festival - ha dichiarato il neodirettore Castelli - dopo il fiasco di alcuni anni fa per un presuntuoso e costosissimo spettacolo sperimentale sul lago di Caldonazzo (deluse gli spettatori, svuotò le casse e ci riempì di debiti solo quest'anno ammortizzati) è diffidente verso le sperimentazioni. Il nostro è un festival "estivo" dove è più accentuata la ricerca dell'evasione pur non mancando spettacoli impegnativi». La rassegna trentina ha avuto inizio con *Vita de contrada* di Silvio Castelli, un omaggio alle vicende quotidiane dell'antico rione di Trento della «Portela» nel primo decennio del '900 per il novantesimo anniversario di attività del gruppo filodrammatico «Club Armonia». Fra gli spettacoli comici più interessanti e che hanno riscosso più consensi l'elaborazione drammaturgica di Giorgio Gallione *Cuore di comico* del Teatro dell'Archivolt. I Framboise Frivole, l'esilarante e raffinato duo belga di musicisti (violoncello, pianoforte ma non mancano parodie ben cantate) dalla solida preparazione classica, con *Allegro con futuro* ha divertito (peccato il pubblico poco numeroso) con un magistrale pot pourri di brani classico-leggeri ben potenziati da una coinvolgente mimica. Successo anche per il Mario Zucca dei *Tempi supplementari*, una incisiva metafora esistenziale di Valerio Peretti che racconta i paradossi del quotidiano e di chi sogna di essere un campione come Baggio quando in realtà si rimane in panchina. Critica di costume e autoironia anche in *Questa estate* (un percorso alternato fra monologhi e canzoni) del brillante Gioele Dix, nel cabaret mimico e felicemente improvvisato del duo La Carovana (Cesare Gallarini, Marco Della Noce), per Marina Senesi, e nel paradossale monologo *Troppo salute* sui potenti della Terra che ne hanno troppa di e con Enzo Jachetti. Ad Antonio Caldonazzi, noto interprete trentino e di teatro e di cinema, che ha interpretato per il festival *Lo sportello* di Jean Tardieu, è andato il nuovo premio «È di scena» 1994. Sandro M. Gasparetti

**UDINE** - Due mesi di spettacoli, musiche e animazione organizzati dal Centro servizi e spettacoli e dal Comune del capoluogo friulano: da Il labirinto di Orfeo della compagnia del Centro servizi e spettacoli alla musica popolare, dal jazz al teatro comico con Beppe Grillo e Franca Valeri; dal festival Tarab di musica araba all'esecuzione del Requiem di Mozart in piazza Matteotti, al concerto di Wim Mertens allo spettacolo di Manuela Kusterman nel Giardino del Torso, ai Racconti sotto l'ombrellone dedicato ai giovani spettatori.



## Nostro Signore Amleto: bene la *rentrée* di Bene

UGO RONFANI

**H**amlet *suite* ossia la *rentrée* di Carmelo Bene all'Estate veronese, il primo di una serie di eventi-spettacolo che un comunicato della compagnia dell'attore, Nostra signora S.r.l., annuncia come «Serate d'onore» senza scopi antologici-celebrativi, e come la risposta di un libero artista al «malessere costituzionale che mortifica le nostre scene». La cronaca della prima anzitutto. Grande folla al Teatro Romano; tornati anche gli spettatori che la sera prima, dispersi da un acquazzone, avevano animato con una foresta di ombrelli lo show «aspettando sotto la pioggia».

Niente bizzze meteorologiche alla prima, l'ora del concerto-spettacolo ha beneficiato perfino di qualche pallida stella fra la nuvolaglia. Una decina le chiamate, il magnetismo del divo ha scatenato non tuoni ma applausi e lui ha sciolto alla fine il fiero cipiglio e ha concesso inchini, sorrisi, baci, contrapplausi. Trionfo diviso con le due partner, Monica Chiarelli e Paula Boschi: scultoree bellezze seminude incarnanti Ofelia, la regina e altre reminiscenze di palcoscenico, che avevano poco da dire ma quel poco l'hanno detto con onore, calcando la phoné del Maestro.

*Hamlet suite*, ossia l'ossessiva passione di un attore davanti al personaggio di Amleto, il travestirsi con le parole di Shakespeare per vedersi allo specchio e nello specchio accumulare finzioni di altri destini e del proprio destino: in una vita finta, appunto, illusione come sulla scena. Si è compiuto, anche in questa performance, il cammino inverso a quello del vecchio teatro: non l'attore che insuffla vita al personaggio ma il personaggio che si proietta, tirannico, sull'attore, e se ne impadronisce. Sintesi-collage di tutte le sue edizioni amletiche ha definito Bene questo spettacolo; un work in progress aperto a un ventaglio di citazioni e rivisitazioni del suo repertorio, dal *Macbeth* all'*Achilleide*, da *Lorenzaccio* alla *Cena delle beffe*, fino alle contaminazioni surreali ed ironiche del Laforgue, a frammenti poetici inseriti come spine di luce. Anche concerto perché il supporto sonoro è quello dell'opera, dell'operetta, del hiedler, del valzer, la voce magica di Carmelo Bene, i suoi sussurri smarriti e i suoi furoreggianti urli, i suoi tempi gravi e precipitati, ogni frase, ogni sillaba, tutto s'appoggia sul tessuto musicale, accompagnandolo in un consenso romantico o contrastandolo per sprigionare ironia ferita, acre sarcasmo: e in questo contrasto è la teatralità dell'operazione, il suo potere incantatorio sugli spettatori.

Bisognerebbe approfondire questo rapporto di Bene con la musica popolare (dalla *Marcia nuziale* di Mendelsson alla tarantella) che tende ad appoggiare la recitazione sull'onda sonora o andare contro di essa. E sarebbe, a mio parere, un discorso più interessante di certe elucubrazioni teoriche sul suo recitare: come quella del filosofo francese Gilles Deleuze nel programma di sala, dove si legge che gli spettacoli di Bene «non hanno inizio e fine, crescono per eccesso nel mezzo», sono teatro «antistorico» e via dicendo. Per questa via si rischia - mi pare - il pensiero debole; meglio parlare, forse, di un nichilismo di attore, dell'uso puramente strumentale, strutturalistico, dei materiali del dramma e della tragedia, tutti tritirati e assorbiti nell'ossessione di esibire la voce, il gesto (quello della marionetta di Craig) e la passione trascinante, assoluta, di recitare ciò che resta del teatro in frantumi: passione che distingue Bene dai mattatori della scena, ne fa un uomo-attore che si offre in pasto, assolutamente sincero, al pubblico soggiogato. Anche questa *Hamlet suite* - con i fantasmi di Elsinore, i capricci patafisici dell'attore-robot, fra corazze, manichini, microfoni e apparati elettronici trascinati in climi romantici - diventa così una creazione di attore-autore, autoanalisi che proietta effetti terapeutici sul pubblico conquistato dal magistero assoluto dell'interprete. □



IL «MALEDETTO TOSCANO» E IL TEATRO DELLO SPIRITO

# TORNATO A SAN MINIATO (ATTUALE) IL CRISTO PROIBITO DI MALAPARTE

UGO RONFANI



Il «maledetto toscano» Malaparte a San Miniato, rocca del Teatro dello Spirito. Quest'anno, per la 48esima Festa del Teatro, il direttore dell'Istituto del Dramma Popolare Luciano Marrucci ha avuto un'idea rivelatasi attuale al di là di ogni previsione. Ha chiesto a due toscani - il drammaturgo Ugo Chiti, animatore della compagnia del Chianti L'Arca Azzurra, e il regista Massimo Luconi, di Prato come Malaparte - di realizzare una versione teatrale del *Cristo Proibito* che, concepito in origine come romanzo, era poi diventato sceneggiatura e nel '50 un film con Raf Vallone, che la giuria del Festival di Berlino aveva premiato ma che il pubblico e la critica italiani avevano apprezzato pochissimo. Era, quel film, un tentativo di andare oltre il neorealismo allora imperante, di avviare anche sullo schermo un dibattito sull'«ossessione cristologica» di quegli anni riflessa nel mondo contemporaneo (si pensi a *Processo a Gesù* di Fabbri); ma il naturalismo contadino della vicenda era parso artificioso, e i risultati inferiori alle ambizioni. Che erano alte: mostrare, attraverso la storia di una vendetta nell'agitato dopoguerra, in un microcosmo contadino fra la Maremma e il Monte Amiata, che «agli uomini è proibito ripetere il sacrificio di Cristo», nonostante che «per salvarsi essi abbiano bisogno di un innocente che si sacrifichi per loro»: crudele paradosso che intrattiene condizioni di violenza nella società.

La storia, per capire. Bruno torna con un compagno, Andrea, al suo paese in Toscana dopo la campagna di Russia e la prigionia. E nutre un ossessivo desiderio di vendetta verso chi ha consegnato il fratello partigiano ai tedeschi, che l'hanno fucilato. Ma il traditore resta anonimo, almeno per Bruno, che sempre più incupito indaga per sapere la verità. Gli altri, anche i congiunti e gli amici, sanno, ma alzano un muro di silenzio contro la sua voglia di vendetta: la guerra è finita, troppo il sangue versato, bisogna dimenticare. In paese si svolgono processioni espiatrici e uno degli operai della miniera, detto l'Eremita, si arma del simbolo della Croce per predicare la penitenza. Fra Bruno, il vendicatore, e il delatore del fratello, un coetaneo che i rimorsi attanagliano, ecco sorgere poi la figura della vittima espiatrice, pronta ad offrire il proprio sangue come il Cristo perché si spezzi la catena della violenza: mastro Antonio, un falegname che come il manzoniano Fra Cristoforo ha avuto un oscuro passato, e che invece di indicare a Bruno, in un concitato colloquio, il vero colpevole, si accusa del tradimento, e da questo viene ucciso. Ma il sangue dell'innocente porta, miracolosamente, il perdono: il vero colpevole si consegna a Bruno e questo lo risparmia. Un grande sudario bianco - non più rosso, come quelli della processione - copre il colpevole: il paese ha dimenticato.

Nella sua versione teatrale Chiti ha dato rilievo al

quadro contadino, anche nella parlata toscana; e ha bene collegato il tema etico con il contesto politico-sociale dell'Italia del dopoguerra. E il regista Luconi ha saputo fondere, nel clima di una sacra rappresentazione laica, il realismo e il simbolo, così assorbendo molti degli squilibri della originaria scrittura cinematografica. La scena di Stefania Battaglia, scavata per trasformazione in grandi parallelepipedi di rame e occupata dagli strumenti del lavoro quotidiano, è insieme aia, ciglio della strada, falegnameria e interni contadini; voci femminili scandiscono le ore della processione e del riposo. Accanto agli attori dell'Arca Azzurra, con la loro esibita toscanità, tuttavia senza forzature nel pittoresco (Massimo Salvianti, un vigoroso Eremita; Marco Natalucci, un riflessivo Andrea; Patrizia Corti, Lucia Socci, Andrea Costagli, Giuliana Colzi, Dimitri Frosali e Fernando Maraghini), tre ottimi interpreti contribuiscono a dare spessore anche umano all'apologo malapartiano. Sono Lucia Morlacchi, *mater dolorosa* di intensa espressività, come scesa da una tavola del Gaudenzio Ferrari; Claudio Bigagli, un Bruno incupito nell'attesa della vendetta, contenuto ed efficace, e Massimo De Francovich, esemplare nel rendere la tensione di mastro Antonio, uomo di pace. Altro che testo oscuro, come qualche sprovveduto ha scritto! Malaparte, negli anni Cinquanta, spezzava già le catene della guerra fredda; e oggi il suo *Cristo proibito* è ancora, anzi più che mai, attuale. □

## Paure e allegria di bimbi a Montalcino

**MONTALCINO (SI)** - Sono fortunati i bambini di Montalcino e Collesalvetti. Fortunati perché da anni l'Atelier della Costa Ovest, in collaborazione con i due Comuni toscani e con l'aiuto di alcune intraprendenti maestre di scuola elementare, organizza per loro laboratori teatrali finalizzati all'allestimento di uno spettacolo di animazione. Niente a che spartire con le improvvisate recite di fine anno scolastico, ma un lavoro continuativo condotto con passione da Francesco Trecci, marionettista. Quest'anno gli alunni di due classi di V elementare hanno affrontato il tema della paura, cercando di tradurre in immagini e in racconto timori e incubi infantili. Partendo da un elemento comune, un bambino costruito con il corpo completo che si prepara ad andare a letto, le due classi hanno poi intrapreso percorsi differenti e utilizzando la tecnica di animazione in nero, inventando oggetti e personaggi, dando loro forma attraverso il legno, la stoffa e la cartapesta, hanno pian piano elaborato due spettacoli. Viaggio al centro della paura e Viaggio nella paura, rappresentati infine sul palcoscenico del Teatro Astrusi di Montalcino. Grazie a draghi, fantasmi e coloratissime streghe tutte le paure sono state felicemente esorcizzate. R.A.

Nella foto, da sinistra: Lucilla Morlacchi e Claudio Bigagli in «Il Cristo proibito» di Curzio Malaparte.



## UNA RASSEGNA CURIOSA E ECLETTICA

Il macedone Poposki  
star di Polverigi Festival

VALERIA PANICCIA

Dopo la scorsa edizione interamente dedicata al gruppo di Cesenatico «Societas Raffaello Sanzio» – una consacrazione significativa dato che pochi mesi dopo la compagnia, riconosciuta dal ministero per dieci anni, veniva esclusa dalle sovvenzioni – è tornato il clima di festa internazionale alla 18esima edizione di «Inteatro», uno degli appuntamenti multimediali dell'estate.

Il panorama stavolta è ricco ed è caratterizzato da una curiosità eclettica: dal voodoo rock dei «Bouckman Ekspeyans» che arrivano da Haiti, alla musica sensuale cui si aggiunge suoni di latine e cucchiari di legno eseguita dai gitani «Ando Drom», dalle percussioni che attraversano le frontiere di Cuba, Oriente e Africa delle «Ryth'Miss», pallidissime belghe scatenate, alla rivelazione della comic dance spagnola Maria José Ribot che mette in scena un gioco sulla nudità che non si svela mai; dalla performance stralunata e farsesca, ispirata a Poe, *A Lua Cio Nação* diretta e interpretata, insieme a altri due spilungoni, dal portoghese Duarte Barrilaro Ruas, che in Italia conosciamo come attore di spettacoli di Barberio Corsetti, al debutto come drammaturgo di Alfredo Antonaros, fra i primi a portare in scena la guerra in Bosnia, autore italo-greco-eritreo, cantastorie, cinque romanzi sugli uomini e le culture del Mediterraneo prima di *Balkanica*, pièce a più personaggi, evocati da lui stesso, tra la fiaba e il cabaret politico, la provocazione e la descrizione violenta, in cui i protagonisti sono Adamo, cristiano, ed Eva, musulmana, in un bagno di stupri etnici, sangue e crude battaglie. Il testo viene proposto in versione miniaturizzata: accanto all'autore voce narrante, Alfredo Panzuto manovra le sue figurine poetiche in un teatrino per burattini che sono invece oggetti, persone e animali di carta colorata.

Tornato inoltre a Polverigi il gruppo inglese diretto da Peter Brooks «Insomniac», che due anni fa ci aveva presentato un piccolo gioiello intitolato *The lift* (*L'ascensore*), di recente ripreso con successo a Roma e ad Ancona. La nuova produzione, in prima nazionale, *Clair de luz*, approfondisce l'esplorazione di Brooks sulle potenzialità visuali e narrative del teatro, soprattutto indaga l'interscambio, come anche in *The lift*, tra set e palcoscenico. Il risultato è davvero riuscito: nella vecchia saletta dell'unico cinema di Polverigi la scena viene praticamente trasformata in schermo e quello che vediamo è un film con personaggi veri. Dunque primi piani, dissolvenze, soggettive, pianisequenze, insomma straordinarie invenzioni prospettiche che raggiungono la perfezione del quadro visivo e ci ricordano il *Barbablu* dei fratelli Lievi. Ma la trama è meno forte delle immagini e il fascino assicurato si perde nella ripetitività.

Star del festival di Polverigi era Ivan Poposki, il venticinquenne di origine macedone, moscovita d'adozione, per la prima volta in Italia, dopo esser stato celebrato in Europa e specialmente in Francia, dove ha presentato acclamato, all'Odéon di Parigi *La Baraque de Foire* di Blok. Allievo di Fomenko al Gitis dopo cinque anni di studio in cui non ha visto la televisione e non ha avuto tempo per la vita reale – ha dichiarato – ha costituito una compagnia di giovanissimi senza



fissa dimora, «Teatro Atelier di Piotr Fomenko», e ha presentato *Le avventure di Casanova* di Marina Cvetaeva, una creazione che risale a due anni fa. Ambientato in un lunghissimo e stretto corridoio dove accedono cinquanta spettatori al massimo immersi in un'atmosfera di luce fiamminga, i sogni e gli amori di Casanova prendono corpo nei personaggi che si raddoppiano in un gioco speculare di simmetrie e ritmi.

Ad aprire il festival, *Nuvoletta*, un'operina buffa da camera di Arturo Annechino con un pianista (Giovanni Nuvoletti), voci di attori-recitanti e un suggeritore (Sara Bertelà, il duo di «Opéra Comique», Maria Paiato, Daniela Coelli, Pino Tuffillaro, Leandro Amato). Uno scherzo dedicato a Sweet-pea, il figlioletto di Olivia e Braccio di Ferro; un testo fatto di onomatopoeie fumettistiche e battute tratte dai comics, un gioco che ha il valore dell'improvvisazione. □

Nella foto, Marie José Ribot in «Socorro! Gloria!».

## TOSCANA DELLE CULTURE

Festival laboratorio  
dedicato a Neiwiller

RENZIA D'INCÀ

Dedicato alla figura e all'opera di Antonio Neiwiller, l'artista napoletano scomparso da pochi mesi che proprio ad Arcidosso sull'Amiata ha presentato lo scorso anno il suo ultimo laboratorio, il festival giovane Toscana delle culture si è proposto in questa edizione come laboratorio internazionale di teatro, musica e arti visive. Un appuntamento a cui sono accorsi quasi duecento artisti e tecnici di diverse nazionalità, ciascuno contribuendo con i propri apporti culturali ed estetici alla elaborazione di un cartellone variegato in cui si è tentato di coniugare la sperimentazione teatrale e quella musicale (i direttori artistici erano infatti due, uno per il teatro Giorgio Zorù, l'altro per la musica Thomas Fortmann), e il linguaggio cinematografico con le pause di riflessione e di studio sul senso del teatro pubblico oggi.

Il risultato è stato quello di un festival che si caratterizza per la scelta di una forma di lavoro come work in progress, come laboratorio di scambio e incontro di persone e idee che può trasformarsi in evento collettivo, in spettacolo vero e proprio, ma che comunque rifugge dalla schematicità e dai rituali dei festival estivi in cui in genere si presenta un prodotto più o meno definitivo ma comunque spendibile. In questa atmosfera di non effimera rappresentazione quanto piuttosto di solo abbozzato disegno collettivo da verificare insieme, abbiamo assistito al bellissimo omaggio che gli artisti Loredana Putignani e gli amici di Neiwiller hanno voluto (e certamente dovuto), al loro amico e maestro Antonio.

*Il castello dei mutamenti*: questo il titolo dato allo spettacolo multimediale che ha avuto vita entro le mura del castello Aldobrandesco di Arcidosso, in cui decine di artisti, ogni sera diversi, hanno evocato la figura di Neiwiller attraverso una processione di attori e spettatori nelle stanze e fuori dalle mura, ciascuno con musiche, canto, video, recitazione, letture di versi. Interessante anche il laboratorio che ha portato alla realizzazione dello spettacolo *Il gallo e la croce*, opera musicale di Fortmann in collaborazione con il Theaterhaus di Jena e l'Istituto di musica di Montepulciano. Il lavoro rappresenta uno degli elementi costitutivi dell'Accademia Amiata che si propone di coniugare teatro e musica e che in questo spettacolo ha voluto proporre l'azione teatrale su musica da camera con i musicisti in scena accanto agli attori. Un altro laboratorio è stato quello condotto da Renata Molinari in *Azioni per un manifesto* e il *Laboratorio Godard* condotto da Rossella Ragazzi. Claudio Morganti ha invece concluso il laboratorio cinematografico avviato nel 1993 mentre le riprese del film *Riccardo III* sono state svolte per tutto il mese di agosto alle pendici del Monte Amiata.

Sono stati inoltre ospitati i *Tre studi per una crocifissione* di Danio Manfredini, spettacolo dedicato a Francis Bacon e l'anteprima di *Elogio dell'ombra*, la nostalgia dello scorrere, di Virgilio Sien e ancora, un concerto per musica elettronica, colore e forme visive intitolato: *Reminiscenze*.

La giornata di studi su *Il laboratorio necessario* a cura di Renata Molinari in accordo coi festival di Polverigi, Volterra, Asti e Santarcangelo, verteva sul tema di grande attualità: Per una nuova idea di teatro pubblico. □



ALLA VERSILIANA, PER DIVERTIRE  
**Lando Buzzanca, un *Liolà*  
 finito fra i pini della Versilia**



Come altri attori comici o brillanti – il compianto Tognazzi, Bramieri, Montesano o Proietti, per fare qualche nome – dopo un centinaio di film fra cui *Divorzio all'italiana* e *Sedotta e abbandonata*, nonché apparizioni televisive ad alto gradimento, a Lando Buzzanca è cresciuta la voglia di misurarsi con grandi ruoli. Aveva cominciato nell'87 al Bellini di Napoli ben disegnando il Mackie Messer della brechtiana *Opera da tre soldi*; l'avevamo veduto un anno fa nel *Malato immaginario* di Molière a Borgio Verezzi ed eccolo ora alla Versiliana a sedurre con canti e sorrisi le nove chioce che gli regalano sospiri, grazie e figli fuori dal matrimonio in *Liolà* di Pirandello.

E si realizza così, a Marina di Pietrasanta, in uno spettacolo adatto all'allegria delle sere d'estate, un desiderio del vecchio Bragaglia: «Ah, che piacere sarebbe vedere quel simpatico gaglioffo di Lando nella parte di Liolà! Magari con Salvo Randone in quella di Don Simone». Randone non c'è più, se n'è andato arrabbiato con tutto il teatro; la parte del padrone maschilista, con la preoccupazione della *roba* da lasciare dopo morto che gli fa accettare la sorte di cornuto contento, è affidata a Mario Donatone, che si disimpegna con ruvido vigore secondo tradizione; ma lui, il simpatico gaglioffo, è là, insieme alla sua mamma soavemente complice (deliziosa in questo ruolo Anna Lelio, bimba sbarazzina dai capelli grigi), e ai tre marmocchi avuti da chissà chi, nel fieno delle notti d'estate. Pronto – dirà nel finale, tra gli applausi delle spettatrici toccate da tanto istinto paterno – a prendersi in casa anche il nascituro ch'è nel grembo dell'ispida Tuzza (la bella, impetuosa, selvaggia Simona Ciammaruconi), madre più per odio verso la rivale donna Mita, moglie sterile di

padron Simone, che per vero amore verso quel dongiovanni del paese dei fichidindia.

E dunque via al galoppo verso l'epilogo tutto humour noir, con il ragazzo padre che allevierà anche il quarto rampollo con l'aiuto della mammetta e di Dio, salvo essendo anche l'onore di Don Simone, lesto a voltare le spalle alla nipote-amante Tuzza quando gli dicono (e al diavolo le malingue) che anche la moglie aspetta finalmente un figlio, suo agli occhi del mondo.

*Liolà* – Pirandello dixit, alla prima di 77 anni fa – è la commedia truce di nove femmine senza uomo, di un proprietario maschilista ma impotente e di un giovanotto libero come l'aria e memore di antiche energie dionisiache. È anche, alla fine, una commedia degli inganni che ruota intorno ai modelli classici del Boccaccio e del Machiavelli ma, soprattutto, intorno all'ingordigia della terra e del denaro; con il dispensatore di canzoni e di energie vitali che se ne resta solo con la sua marmaglia e le sue suole di vento, un alieno felice.

Bene, però non chiediamo a questo *Liolà cousu main* per Buzzanca dalla giovane regista Patrizia Siclari (la trentina, esperienze televisive) di esporci la quintessenza del pirandellismo. Suo proposito è stato deregionalizzare la storia, calarla nella linearità di una novella rusticana che trasforma una vicenda plautina in apologo impastato di slanci del sesso e di calcoli egoisti; dilatare lo spazio poetico che è l'aura di *Liolà* per offrire a Buzzanca il massimo di occasioni interpretative; e inoltre – calcolo più ambizioso – mettere in pieno sole la figura vitale di un campione innocente e irresistibile dell'*ars amandi*. E parrebbe che *Liolà*, alla fin fine, abbia conquistato una decima donna: la regista.

Tanta gioiosa «cantabilità» registica, l'estroverta

comunicativa di Buzzanca, nonché l'uso di siparietti musicali (di Valeria Nicoletta), di sferfallamenti coreografici (a cura di Angela Torriani) che impegnano le tre giovani contadine patite di *Liolà* (Cetty Arancio, Angelica Braccini e Roberta Cantocci, arcadiche e graziose), nonché l'impianto scenografico (di Marco Belluzzi, puntigliosamente artigianale e novecentesco, montato e smontato a vista dai macchinisti), fino ai costumi acquarellati di Sabrina Chiochio, tutto questo ha portato l'allestimento non lontano dall'area della commedia musicale. Anche se la Siclari, giustamente, ha salvato i pezzi forti del testo, come la scena concitata in cui Tuzza e Mita (questa una dignitosa Paola Bacchetti), Don Simone e *Liolà*, la madre di questa, zia Croce (una Carla Calò di bella, vigorosa padronanza della scena) e Zia Gesa (una esperta Paola Lelio) si son trovati a misurarsi con il loro minuto di verità. Al centro Lando Buzzanca, naturalmente *Liolà* con il suo sorriso ingordo di piaceri, il piglio spavaldo, la mimica di vitale sensualità, l'allegria di chi si sente bene nei panni del personaggio. Ugo Ronfani

**Se la danza racconta  
 i film di Hollywood**

PRONTO SOCCORSO, *Follemente insieme*, della Danzacompania Anna Catalano. Coreografia e regia (ricerca, studio) di Anna Catalano. Musica originale (gradevoli richiami al passato e suggestioni del presente) di Marco Schiavoni. Luci (ruolo importante) di Mario Serandrea. Scene e costumi (trafitture colorate in un fondo molto acceso) di Francesca Mandarà. Con Letizia Cardines, Cinzia Franchi, Chrystel Guillebeaud, Maria Gabriella Houber, Angela Lattanzio, Claudio Ioanna, Paolo Passeri, Gianni Santoro, Marian Serbanescu e Stefano Carlo Torre (ottima coesione nella scioltezza). Festival della Versiliana 1994.

Compattezza e fluidità, rigore e grazia, un unico respiro coreografico che si espande e si contrae in assoluta armonia: questo è il carattere della Danzacompania Anna Catalano, che in uno spettacolo ben costruito interpreta emozioni e sentimenti individuali e collettivi danzando frammenti di colonne sonore dei film del passato. Trasportati da un intreccio di musiche e di voci – tenere, commoventi, dal vago registro gracchiante – una decina di giovani artisti richiamano con grazia e senza nostalgie ricordi riposti nell'ombra di un tempo neppure troppo lontano. Brilla a intermittenza il mondo di Hollywood anni Quaranta, con le sue luminosità in bianco e nero e in technicolor; in parallelo il gesto si risveglia e richiama la perenne drammaticità della condizione umana ai ritmi delle sale da ballo di allora, al suono di vecchie canzoncine nostrane stillanti gentilezza, provincialismo e spensierata superficialità, ma anche alle improvvise e lancinanti trafitture sonore d'oggi. Coticché ogni dimensione temporale è sovvertita.

Per chi cerca il cinema del passato e il fascino di ricordi assopiti, questo sogno della memoria che sussurra fra le insidie di un presente strepitante sarà una bella sorpresa. Il linguaggio della brava coreografa romana e dei suoi artisti, un'espressione altamente emotiva tenuta sotto un rigoroso controllo formale, ha un accento internazionale (Graham, Cunningham, Yuriko), è ammirevole per modernità, libertà e poesia e la sua evocazione appare intensa e capace di regalare il palpito del ricordo insieme al divertimento. *Mirella Cavaglia*

**Nella foto, Lando Buzzanca, *Liolà* pirandelliano.**





## Le relazioni pericolose dei libertini di Monicelli

MIRELLA CAVEGGIA

**LE RELAZIONI PERICOLOSE**, di Christopher Hampton. Traduzione (fluidità) di Masolino D'Amico. Regia (lineare, puntigliosa, con qualche rigidità) di Mario Monicelli. Scene (oleografiche) e costumi (gradevoli) di Raimonda Gaetani. Luci di Giorgio Saleri. Con Geppy Gleijeses (impegno e serietà), Dominique Sanda (presenza preziosa), Laura Morante (temperamento, professionalità), Yvonne Sciò (fresca naturalezza), Mirella Cavoggia (interpretazione succosa), Mariella Capotorto, Giulia Del Monte, Oreste Valente e Fabrizio Dardo. Prod. Compagnia di Prosa di Geppy Gleijeses.

Ancora una volta il gioco crudele e serrato della marchesa di Merteuil e del visconte di Valmont ha tentato l'arte dello spettacolo. L'ultima realizzazione, da tempo vagheggiata da Geppy Gleijeses è stata affidata a Mario Monicelli e ha visto la luce l'estate scorsa alla Versiliana con accoglienze discordanti. Pallidi i consensi della critica, ma reazioni festante degli spettatori, che più che abbagliati dalla finezza psicologica e linguistica del capolavoro di De Laclos, sono sembrati incuriositi e attratti dalle due protagoniste principali: Dominique Sanda, nelle fruscianti sete della marchesa e Laura Morante, nella parte della giovane dama tutta onestà e spirito religioso. La trama del romanzo epistolare, tradotto in drammaturgia da Christopher Hampton, si dipana con la diabolica macchinazione della protagonista che, abbandonata dal conte di Gercourt e determinata a vendicarsi, istiga un suo antico amante, libertino in carriera, a sedurre Cécile, pura e giovanissima futura sposa del conte, per farlo diventare lo zimbello di Parigi. In parallelo, il dongiovanni dalla voracità mai sazia si getta alla conquista del corpo e dell'anima pura e ardente di pietà di un'altra dama, calpestandone virtù e dignità. Nell'epilogo un po' posticcio si delinea una punizione tremenda per tutti e il male avrà via libera per imporre il suo dominio.

Nella sua lettura, Monicelli ha contenuto teatralità e dinamismo in un clima cinematografico, i cui segni si riconoscono nella parsimonia espressiva, in certe dissolvenze di immagini, nel loro sprofondare nel buio (non pesto e rivelatore dei successivi movimenti di scena). Scenografia, luci, colori, toni, non offrono una visione abbagliante, ma riflettono energia spenta, devitalizzata di una società in via di estinzione, socialmente elevata ma dal livello morale bassissimo. Dominique Sanda assume bene l'identità della nobildonna disincantata e senza scrupoli che investe della sua raffinatezza anche la crudeltà e la perversione. Ma sul suo viso sempre molto bello e nella gestualità, più che la cattiveria accumulata e il livore della vendetta, si colgono una grazia enigmatica e la squisitezza di una malinconia rassegnata. La sua marchesa, ancora in via di definizione, scivola con tale delicatezza da apparire di una inafferrabile preziosità. La dizione dell'attrice parigina è stata oggetto di qualche riserva, forse non a torto. Per la sua voce, profonda e ricca di modulazioni, uno schietto accento francese sarebbe stato un ornamento più seducente della perfezione innaturale di una pronuncia non del tutto familiare e vigilata dallo scrupolo.

Circondata da un'aura più vivace e sostenuta da una robusta energia vitale, Laura Morante del suo personaggio ha reso con efficacia il pudore, gli slanci contenuti, la passione crescente e la lacerazione dell'abbandono. Una maggiore dimestichezza con il teatro (l'attrice lavora in Francia e ha recitato con Georges Lavaudant nel Théâtre national populaire di Lione) le consente di dibattersi bene - anche se con qualche scatto - nei folli meccanismi che la marchesa mette in moto.

Fra le due belle, a cui si aggiunge Cécile, fresca fanciulla di collegio, si muove Geppy Gleijeses, attore serio e dalle sicure capacità. A lui, che incarna «l'acrobata dell'inganno», in perenne sfida alla virtù femminile, gioverà scuotersi di dosso quell'aria leale e per bene, accentuare qualche tratto mellifluido e decadente ed estrarre al suo Valmont un'anima più odiosamente ambigua.

Se si ammette che gli altoparlanti erano poco consoni a quel tipo di commedia, che il caldo e l'umidità attaccata come una piovra sottraeva agli artisti energie e mezzi, si potrebbe concludere che gli intoppi erano troppi. E invece no, erano solo nubi estive: lo spettacolo, anche se segnato da qualche imperfezione, è stato più che piacevole. Non c'è dubbio che questa bella costruzione dell'intelligenza, che incanta sempre con la perfezione del suo disegno, anche in questa versione troverà leggerezza e brillantezza quando contorni e colori saranno fissati. E che la parsimonia non sia applicata alle prove. □

L'ESTATE FIESOLANA

## Nuova comicità contro la crisi

RENZIA D'INCÀ

**A**nno di magra per la Fiesole d'estate. Il vento di crisi che ha soffiato forte in questi anni non accenna a calare e fino a tarda primavera la manifestazione era stata in forse. Malgrado tutto Marrico Ferrucci, già presidente della Fondazione Toscana e coordinatore generale dell'Estate fiesolana 1994, è ottimista: il festival è in crisi di identità, sostiene, ma sta recuperando attraverso una serie di iniziative nuove e di buon livello culturale una sua fisionomia meglio definita. Questi nuovi segnali arrivano da proposte come quella della siciliana *Isola che non c'è*, nuovo teatro in Sicilia e dal recital di poesia di giovani in cui sono state presentate liriche con accompagnamento musicale, due iniziative queste che hanno avuto un buon successo di pubblico mentre per il settore musica si è rivelata come molto positiva l'esperienza de *I concerti del tramonto* tenuti presso il nuovo spazio del Teatro delle Terme grazie alla collaborazione della Scuola di musica di Fiesole e del maestro Piero Farulli.

Due le prime, quella dello spettacolo di Sabina Guzzanti dal titolo: *Non io, Sabina e le altre*, scritto dalla stessa Guzzanti e un'altra del Teatro della Rancia dal titolo: *Dolci vizi al foro* per la regia di Saverio Marconi. Grande successo di pubblico hanno ottenuto gli spettacoli comici, realizzati in collaborazione col Teatro Puccini di Firenze. Tutto esaurito, quindi, con Antonio Albanese, in *Uomo* e con lo spettacolo *Jubiläum* di George Tabori per la regia di Giampiero Solari. Molto ricca la rosa delle proposte musicali e di ottimo livello grazie alla presenza della Ort, l'Orchestra regionale toscana e dell'Orchestra e coro del Maggio musicale fiorentino, dell'Orchestra giovanile italiana e di gruppi nazionali ospiti. A cura della Mediateca regionale toscana si è poi tenuta la classica rassegna cinematografica che ha proposto i lavori dei maestri spagnoli Pedro Almodovar e Bigas Luna e del tedesco Wim Wenders.

Tante anche le proposte di balletto. Fiesole ha infatti ospitato in questa edizione alcuni spettacoli del Florence Dance festival. Hanno partecipato al festival danza: l'Aterballetto di Amedeo Amodio, il Maggiodanza con lo spettacolo *Cenerentola*, l'Ensemble diretto da Micha Van Hoeck con la partecipazione di Luciana Savignano e numerosi ospiti internazionali.

Mentre al Teatro Romano sono andati in scena *Girotondo* di Schnitzler per la regia di Alvaro Piccardi con gli Allievi della Bottega Teatrale, la musica di Gal Costa in concerto, la compagnia Pupi e Fresedde in *Carmela e Paolino*, varietà *sopraffino* per l'adattamento e la regia di Angelo Savelli e il *Macbeth* con Branciaroli.

Insomma l'edizione 1994 dell'Estate Fiesolana ha dato poche emozioni ma qualche indicazione positiva. Non ultima quella di un buon successo di pubblico che, al di là della validità delle proposte, sta a dimostrare anche l'attaccamento dei fiorentini per ciò che è stata in un passato ancora recente la gloriosa Estate Fiesolana. □

**PISTOIA** - È andato in scena *Atto d'amore per la regia di Monica Menchi*, giovane attrice e regista pistoiese. Lo spettacolo, che comprende l'atto unico *Storia dello zoo di Albee* e un monologo tratto dal libro di Moravia *Un'altra vita*, è stato prodotto da Progetto teatro, una neonata associazione che, oltre alla promozione di spettacoli, ha in programma l'organizzazione di stages condotti da attori, registi e tecnici professionali rivolti esclusivamente ai giovani.



DA PROMETEO A DON CHISCIOTTE A TESTORI

# NELLE VALLI DEL CASENTINO I MISTERI DEL TEATRO SACRO

*Scena e pittura: la visita alla restaurata tavola di Ester e Assuero del Vasari abbinata ad Arezzo ad uno studio per un banchetto di nozze da Racine.*

FABIO BATTISTINI

«Il Teatro e il Sacro: I luoghi del Mistero» è giunto alla quinta edizione. Quest'anno incentrato su «Caos e creazione» il festival, promosso dall'Associazione culturale Il Carro di Jan e diretto da Alberto Spurio Pompili in collaborazione con il Comune e la Provincia di Arezzo, la Regione Toscana e la Fondazione Toscana Spettacolo, ha esplorato nel corso delle sue edizioni le vallate del Casentino alla ricerca di tracce storico poetiche e drammaturgiche che creassero una relazione particolare fra i testi rappresentati e i luoghi di rappresentazione.

Per lo spettacolo di apertura di questo festival, che accomuna volentieri vari generi tra tradizione e ricerca, è stato scelto *Flam*: uno spettacolo dedicato a Prometeo, a colui cioè che si è adoperato – secondo la mitologia greca – a mettere a servizio degli uomini il fuoco. La favola allegorica, ricca di simboli, si è prestata magnificamente per la compagnia degli Atmo, che è ritornata per l'occasione ad Arezzo ed ha allestito il suo spettacolo nella piazza del Comune in una commistione di macchine sceniche, trampoli, grandi pupazzi in cartapesta e giochi di fuoco.

È seguito *Quijote*, adattamento dal *Don Quijote de la Mancha* di Miguel Cervantes de Saavedra. Presentato dal Teatro Nucleo nella messa in scena e con la regia di Cora Herrendorf, lo spettacolo si avvale della drammaturgia di Horacio Czertok, della scenografia «povera» di Remi Boinot (autore anche insieme a Linda Mazzoni dei costumi, sempre in una linea volutamente «povera» ma attenta alle scelte cromatiche – bianco, rosso e nero – e a tecniche di realizzo – cotone, gomma, metallo –) e della voce fuori campo di Renato Carpentieri, che racconta la storia del cavaliere della Triste Figura. *Quijote* è soprattutto una festa di teatro di piazza dove gli incontri di Don Chisciotte diventano qui le tappe obbligate di un qualcosa che rimanda a un «lontano», dove il sonno della ragione celebra il trionfo dell'immaginazione fantastica: sesso e violenza, crudeltà e magia, brutalità fisica dispiegata in una eterna lotta, sono al servizio di una eccitazione dionisiaca che fa sorgere dal nulla ruote infuocate, corde, stracci che si aprono come vele nell'aria, in uno scontro che impegna duramente il corpo degli attori e culmina nella grande orgia finale della vendemmia. È una girandola di idee e di energia giocata da quattro attori, due uomini e due donne, che si moltiplicano nelle varie figurazioni dello spettacolo accanto all'impressionante immagine che di Don Chisciotte porge l'argentino Horacio Czertok, affiancato da un grottesco e agile Antonio Tassinari nella maschera di Sancio. Uno spettacolo, questo del Teatro Nucleo, quasi sconosciuto in Italia, ma rappresentatissimo in Europa dove il commento è svolto via via nelle varie lingue del luogo. Intorno agli argentini Horacio Czertok e



Cora Herrendorf, che operano da tempo a Ferrara, una compagnia mista composta da Antonio Tassinari, Nicoletta Zabini, Georg Sobbe, Antonella Antonellini e Harald Schmid, oltre che dai tecnici Christophe Cardoen e Michael Beyermann. Fra le altre proposte il progetto interdisciplinare *Ester e Assuero, studi per un banchetto di nozze da Jean Racine*, una produzione del Carro di Jan e di Ferrara Teatro in collaborazione con il Centro di Formazione professionale di Arezzo e del Festival Il Teatro e il Sacro. Si tratta di un progetto di Antonio Utili, Horacio Czertok e Giordano Tunio che fonde la restaurata tavola di *Ester e Assuero* di Giorgio Vasari (nel Museo d'arte medioevale e moderna di Arezzo) con lo spazio scenico rinascimentale con le sue regole e le sue coincidenze. Era apprestato nel chiostro del Museo, al quale si accedeva dopo la visita alla grande tavola del Vasari, per un banchetto che utilizzava le macchine sceniche del tempo ricostruite dagli allievi del Corso di Formazione professionale sotto la guida di Antonio Utili: telai, corde, carta, ferro hanno preso vita animati dal fiato di tre musicisti, due attori e un narratore che introduceva la storia di Ester, salvatrice del popolo ebreo diventata regina a fianco del re persiano Assuero.

Emanuele Banterle, con Andrea Soffiantini, ha ripreso *Factum est*, omaggio a Giovanni Testori (l'*Edipus* dei Magazzini non ha potuto essere ripreso per problemi di varia natura) alla Pieve di Sant'Eugenia al Bagnoro. E ancora, nella sala convegni del Palazzo Comunale è stato presentato in anteprima *L'albero azzurro* (primo programma televisivo in Europa che approda alla tecnologia del compact disc video interattivo (CD-I) e rappresenta un primato della Rai nel settore della comunicazione tv per il settore Ragazzi) insieme a *Frankenstein, il sogno di Vittoria*, adattamento teatrale di Oreste Castagna e Maurizio Bizzozzer dal *Frankenstein* di Mary Shelley, mentre Virgilio Sieni, con il Balanescu Quartet, ha presentato la sua ultima creazione coreografica per Leone Barilli, Monica Baroni, Fabrizio Favale e Marina Giovannini nel Chiostro di Santa Maria delle Grazie e Fernando Maraghini uno spettacolo liberamente ispirato a Pessoa, Alberti e Rilke (*Lontano silenzio del cielo*) nella suggestiva cripta della Santissima Annunziata. □

Nella foto, Horacio Czertok, don Chisciotte, diretto da Cora Herrendorf.



UN RITORNO ALLE ORIGINI A SAN MINIATO?

# GIOVANI ATTORI SULLA SCENA DEL TEATRO DELLO SPIRITO

*La collaborazione fra l'Istituto del Dramma popolare, l'Accademia D'Amico e il Teatro di Pisa ha animato una scuola internazionale estiva con allievi italiani, inglesi, spagnoli, greci e russi - Laboratorio di regia su Bernhard.*

RENZIA D'INCÀ



**P**er il suo decimo compleanno «Prima del Teatro», la scuola internazionale estiva per attori organizzata dal Teatro di Pisa e dalla Accademia nazionale d'Arte drammatica Silvio D'Amico, è approdata a San Miniato, la cittadina toscana sede dell'Istituto del Dramma popolare. Proprio qui a San Miniato Silvio D'Amico, quasi cinquant'anni fa, volle creare quella esperienza eccezionale che portò alla nascita del Dramma popolare e della Festa del Teatro come espressione della sua filosofia del Teatro dello Spirito. Salutiamo con speranza questo nuovo connubio: ci piacerebbe tanto, infatti, poter leggere tutto ciò come un

«ritorno alle origini», immaginare, insomma, questo nuovo gemellaggio fra la città di San Miniato e il lavoro della Scuola Silvio D'Amico come un segnale di volontà di rifondazione di un antico progetto che continua e che rivive una stagione di nuove energie per una istituzione come il Dramma che ha accusato, in questi ultimi anni, una certa stanchezza di idee e di proposte. Come si dice: se son rose fioriranno. Intanto, per l'edizione 1994 di «Prima del Teatro» si è affiancata stabilmente al lavoro delle varie scuole di teatro – le ricordiamo: inglese, spagnola, greca, russa e italiana – anche il Centro sperimentale di Cinemato-

grafia di Roma che ha tenuto un proprio laboratorio sotto la direzione di Valentino Orsini sull'esperienza del set cinematografico attraverso lo studio, la messa in scena e le riprese di una sceneggiatura liberamente ispirata al testo *Delitti esemplari* di Max Aub. Per quanto riguarda il cinema è stato inoltre tenuto un seminario laboratorio a cura del «Groupement Européen des Ecoles de Cinema et de Télévision». Ma l'esperienza forte dei giovani attori confluiti a San Miniato – che, ricordiamo, sono attori già formati nei rispettivi Paesi d'origine e che con questa esperienza internazionale specializzano la propria professionalità –



è quella dei Laboratori in cui, come da consuetudine consolidata in questi ultimi anni, gli attori lavorano insieme ai docenti di diverse nazionalità e con l'aiuto di interpreti, su un testo, ciascuno per ogni scuola, sul quale i docenti elaborano le letture e le messe in scena secondo le proprie differenti metodologie didattiche.

È proprio questo, del resto, il senso dell'esperienza di «Prima del teatro»: permettere un libero e multiforme interscambio di tecniche, di metodologie oltre che di idee e sensibilità, che solo un progetto di largo respiro che preveda l'affluenza di persone di pensiero diverse possono garantire. In questo senso hanno lavorato nei rispettivi laboratori i giovani allievi e i loro maestri. Così per il laboratorio condotto dal Gitis di Mosca che aveva per tema uno studio sulla messa in scena di *La foresta* di Ostrovskij; così il laboratorio condotto dalla Guildhall School of Music and Drama di Londra che verteva sullo studio per la messa in scena di *As you like it* di Shakespeare; stesso discorso per il laboratorio condotto dall'Institut del Teatre di Barcellona, sul tema della messa in scena di *La Celestina* di Fernando de Rojas e per il lavoro su *L'Oresteia* condotto dall'Accademia Silvio D'Amico in collaborazione con la Scuola del Teatro nazionale greco. Un'altra importante occasione di approfondimento è stata offerta ai giovani allievi del Laboratorio internazionale denominato Studio europeo, sul tema della messa in scena dell'opera drammatica di Seneca e in particolare su *Fedra*, sotto la direzione del regista Lorenzo Salvetti.

L'autore drammatico su cui si è concentrata l'attenzione sia del Laboratorio di regia sia del convegno interdisciplinare di studi intitolato Le parole del Teatro, è stato, in questa edizione, l'austriaco Thomas Bernhard. Il tema monografico del corso di regia, tenuto per l'Accademia nazionale Silvio D'Amico dal docente Domenico Polidoro sull'intera opera drammatica di Bernhard e in particolare sui testi *L'ignorante* e *il pazzo* e su *Mineti*, si è avvalso dei contributi del professor Aldo Gargani, filosofo e docente all'Università di Pisa, del professor Eugenio Bernardi dell'Università di Venezia e di Marisa Fabbri. Il laboratorio di regia si è articolato in due fasi. Nella prima sono state affrontate l'analisi della struttura dei testi di Bernhard e l'approfondimento della drammaturgia dell'autore viennese. Una seconda fase prevedeva la presenza di attori professionisti con cui i giovani allievi avevano la possibilità di verificare i loro piani di regia.

La figura e l'opera di Bernhard sono stati l'oggetto di studio dell'intero convegno, che si è svolto lungo tre giornate presso il Centro studi I Cappuccini, coordinato da Luigi Maria Musati, direttore dell'Accademia Silvio D'Amico e svoltosi sotto il patrocinio dell'Istituto di Cultura austriaco di Roma. Relatori sono stati il professor Aldo Gargani, il professor Eugenio Bernardi e Francesco Jarauta dell'Università di Murcia in Spagna, Hilde Haier e Wendelin Schmidt-Dengler dell'Università di Vienna e Keir Elam dell'Università di Pisa. □

A pag. 66, una lezione ai giovani allievi del laboratorio internazionale «Studio europeo». In questa pagina, «Sfratti» nella piazza di Monticchiello.



## Monticchiello: lo sfratto dramma del contadino

**S**fratti, regia di Andrea Cresti, con in scena la compagnia del Teatro Povero di Monticchiello: il paese ritorna in piazza per la ventesima volta e sceglie quest'anno un tema che le cronache quotidiane hanno reso dolorosamente attuale: la perdita del posto di lavoro che si accompagna nella memoria contadina alla perdita della casa, della terra e all'obbligo di un destino girovago, lontani dalle proprie radici. *Sfratti* è dunque il titolo dell'«autodramma» estivo nella piazza di Monticchiello: luogo magico di per sé che la gente del posto è riuscita ancora una volta a reinventare salvando quanto di meglio la storia del Teatro Povero ha alle spalle e procedendo al tempo stesso ad una necessaria innovazione. Così, viene sacrificata ad esempio la classica divisione in due atti, preferendo quest'anno un veloce e ritmato atto unico con diversi toni di recitazione e continui sviluppi nella storia narrata. Dapprima siamo dentro la finzione teatrale, una sorta di omaggio pirandelliano (ma gli echi del drammaturo siciliano e una matura matrice letteraria ricompaiono più di una volta nello spettacolo), con tanto di buca del suggeritore e pedana. L'inizio ricorda molte esperienze passate del Teatro Povero: un interno domestico, tre generazioni a confronto e le battute argute, i riti antichi, i racconti. C'è il capofamiglia, ci sono le donne, la tavola apparecchiata, i figli. Ma subito, un colpo di scena interrompe la recita e altri attori giunti improvvisamente sulla pedana annunciano la terribile novità, ovvero la disdetta del contratto di mezzadria: quello che da queste parti legava per una vita padroni e contadini.

Cade il buio sul palcoscenico e altre ombre faticosamente circondano la piazza: sono gli emigranti veri che hanno assistito alla loro storia rappresentata. Inizia così la sfida fra chi recita solamente una parte imparata a memoria e chi ha vissuto sulla propria pelle il dramma della lettera di licenziamento, lo sfratto dalla campagna, il difficile e spesso irrisolto adattamento alla città. Gli attori rivendicano il loro ruolo, gli ex-contadini non mollano fino a che la compagnia barricata dentro la scena accetta il solo possibile compromesso.

Riscrivere la pièce e per una volta sognare l'inversione della realtà: la lettera di licenziamento sarà scritta dal contadino al padrone e sarà lui una volta tanto a raccontare la propria sconfitta. E, visti i risultati, non c'è che dire: l'utopia fa bene al teatro. *Silvia Mastagni*

MONTALCINO '94

## Un fantomatico professore: Carmelo Bene

RENZIA D'INCÀ

**L'**appuntamento estivo con il festival di teatro a Montalcino si è snodato in questa edizione 1994 attraverso alcune tappe significative di laboratorio e di spettacolo vero e proprio. Passato di mano (nelle recenti edizioni era affiancato dal Teatro di Pisa e dalla Scuola europea estiva per attori) ma sempre saldamente ancorato all'egida dell'Università degli studi di Siena e sotto la direzione artistica di Paolo Pierazzini dell'Atelier della Costa Ovest, Montalcino non ha perso la sua tradizione di luogo di sperimentazione e di presentazione al pubblico, quasi una prova aperta, dei primi risultati dei laboratori. Ne ha proposti, infatti, ben tre. Il primo condotto da Andres Morte, catalano, dal sapore trasgressivo sui temi della omosessualità e dei sieropositivi sotto forma di cabaret tragicomico intitolato *Mari-Carmen*. Un secondo laboratorio è stato condotto dalla fiorentina Barbara Nativi su *Dracula*. La Nativi, regista e autrice del testo, ha ambientato il suo lavoro con il Laboratorio Nove nei suggestivi interni della chiesa sconsacrata di San Francesco utilizzando la magia delle musiche scritte da Marco Baraldi. Il terzo laboratorio è stato condotto dai Magazzini sul *Purgatorio* dantesco di Mario Luzi con musiche di Luigi Nono. La lettura era a quattro voci, quelle di Marion D'Ambrurgo, Graziano Piazza, Sandro Lombardi e Federico Tiezzi.

Oltre agli spettacoli *Una voce quasi umana*, per la regia di Alessandro Garzella con Sonia Grassi da un testo di Donatella Diamanti; *Autoscontro* di Vittorio Franceschi, per la regia di Rosaria Bux con Caterina Poggessi e Gabriele Anastasio; è stato presentato *Venezia salva* di Simone Weil, per la regia di Marco Andriolo con la voce di Galatea Ranzi e un incontro dal titolo *Modalità del fare teatro oggi* con proiezione video delle prove e dello spettacolo *L'attesa* di Remo Binosi, con Maddalena Crippa, Elisabetta Pozzi e Carla Manzoni, regia di Cristina Pezzoli. A Montalcino ha trovato posto anche il convegno *Heimat, per una seconda patria delle arti*, in cui i partecipanti erano invitati ad esprimere il proprio pensiero sul significato del fare teatro nella contemporaneità. Inutile sottolineare come l'evento clou del festival fosse l'apparizione fantomatica di Carmelo Bene, dopo quasi due anni di inattività. Rieccolo, dunque, il Carmelo nazionale, nel delizioso Teatro degli Astrusi gremito di un pubblico prevalentemente giovane, a tenere una «lezione-spettacolo». L'artista si è presentato in scena in qualità di «professore», seduto e con un microfono per disquisire sul suo teatro di «amplificazione», ribadendo il già noto Carmelo-pensiero sulla phoné. Poi, dalla teoria è passato alla pratica, naturalmente condendo il tutto con istrionici passaggi, doppi sensi, giochi di parole, non risparmiando frecciate né per la critica né per il teatro e gli attori. Ha letto, magistralmente, liriche di Dino Campana, un piccolo assaggio dello spettacolo sul poeta che porterà in scena presto. Una rentrée alla grande, che ha strappato molti applausi e ha chiuso in bellezza, con l'audiovisione per l'allestimento del suo *Riccardo III*, l'edizione 1994 di Montalcino Teatro. □

**AREZZO** - Nel centro agriturismo Sant'Apollinare di Pieve Santo Stefano (Ar) si è tenuto, dal 4 al 12 settembre, un Atelier di teatro dal titolo *Notturmo incentrato sul tema del sogno e della favola* e coordinato da Francesco Gliotti, attore e regista, Stefania Battaglia, scenografa e costumista, e Roberto Scornayenchi, musicista.



BORGIO VEREZZI ALLA XXVIII EDIZIONE

# IRONIA E INGANNI D'AMORE SOTTO LE STELLE LIGURI

*Goldoni, Ruzante, Shakespeare, Le Carré e Osborne messi in scena da Avogadro, De Bosio, Syxty e Crowther - Premio Veretium a Gabriele Ferzetti.*

ANNA LUISA MARRÈ

Un cartellone particolarmente ricco e interessante, quello di quest'anno per un'edizione fra le più riuscite del festival dell'antico borgo ligure. Nella deliziosa piazza Sant'Agostino, a Borgio Verezzi, si sono dati appuntamento in tanti, a partire dalle compagnie partecipanti – ben sei – per arrivare ai premiati del prestigioso «Veretium» e del più recente Premio Provincia di Savona, fino ai diversi ospiti delle manifestazioni collaterali che si sono svolte durante e dopo il festival ufficiale. Per non parlare del pubblico, tanto numeroso da richiedere l'aggiunta di una replica per ciascuno degli ultimi due spettacoli in programma. Dunque, quattro prime nazionali e due ospitalità, accomunate dal tema «Caso, ironia e inganni d'amore».

Ad inaugurare felicemente la rassegna è stata la commedia goldoniana *Il Cavaliere e la Dama*, un testo praticamente sconosciuto del Veneziano, messo in scena da Mauro Avogadro con una compagnia di ottimo livello (protagonisti Annamaria Guarnieri e Luciano Virgilio), che ha incontrato gli apprezzamenti di pubblico e critica.

Assai discusso, invece, è stato lo spettacolo *Molto rumore per nulla*, diretto da Antonio Syxty. La leggiadra commedia scespiriana incentrata sulle schermaglie amorose fra Benedetto (Giuseppe Pambieri) e Beatrice (Lia Tanzi), e sugli intrighi orditi ai danni degli innamorati Claudio (Riccardo Onorato) ed Ero (Micol Pambieri), ha avuto un'insolita lettura da parte del giovane regista milanese. Syxty ha infatti ambientato la vicenda nella stiva di un galeone (in cui, fra l'altro, fanno da elemento scenografico mobile, alcuni divanetti che ricordano vagamente delle scialuppe di salvataggio), imponendo a tutti i personaggi una gestualità sguaiata e un linguaggio sboccato da pirati, con tanto di benda sugli occhi, grotteschi costumi neri, cappellacci e stivaloni come si conviene. Un allestimento tutto giocato su toni della farsa, in un crescendo di forzature ed invenzioni esilaranti ma lontane anni luce dall'autentica ispirazione del poeta di Stratford. Criticata soprattutto la traduzione di Luigi Lunari, carica di espressioni corive, davvero gratuite. Consueti il successo e la simpatia riservati alla Compagnia Goldoniana che diretta da Gianfranco De Bosio, ha presentato *La Betta* del Ruzante, e molto interesse per la riproposta di *The Entertainer* (Il comico) di John Osborne, scritto appositamente per Laurence Olivier nel 1956 e quasi sconosciuto in Italia, che il regista John Crowther ha allestito per Paolo Ferrari (con Giovanna Ralli e Gianni Cajafa) e che toccherà diverse importanti piazze italiane nel corso di questa stagione. Ancora una novità con lo spettacolo diretto da Antonio Syxty *Fine della corsa*, di John Le Carré, un giallo dal dialogo sottile ed incalzante, a due soli personaggi – interpretati da Saverio Vallone e Claudio

Gianetto – e, infine, l'ospitalità del celeberrimo *Trappola per topi* di Agatha Christie, nella però modesta edizione della Compagnia Torino Spettacoli.

Il Premio Veretium è andato quest'anno a Gabriele Ferzetti per la sua interpretazione in *Danza di morte* di Strindberg, diretto da Antonio Calenda, accanto ad Anna Proclemer, e per la più recente caratterizzazione del personaggio di Oceano nel *Prometeo*, messo in scena sempre da Calenda al Teatro Greco di Siracusa. Il Premio Provincia di Savona, destinato all'attore non protagonista più apprezzato dal pubblico (mediante una votazione diretta), è stato invece consegnato a Gianni Cajafa. Nel corso del festival si è svolta anche la rassegna cinematografica «I film di Agatha Christie», curata da Mauro Mancioti (*Assassino al galoppatoio*, *Poirot e il caso Amanda*, ...E poi non ne rimase nessuno, *Assassino allo specchio*, *Delitto sotto il sole*, *Prova d'innocenza*), la piccola mostra di costumi goldoniani usati in alcuni importanti allestimenti, la riproposta dello spettacolo *Caffè della Stazione* (da Pirandello) con Michele Placido, e il debutto di *Enrico V* di Shakespeare, della Compagnia Pippo Del Bono e Pepe Robledo. □

## La disperata allegria del comico di Osborne

IL COMICO (1957), di John Osborne. Regia (comicità, patetico, rivolta) di John Crowther. Musiche di Lucio Gregoretti (Rigtime), al piano Anton Giulio Frulio. Scene (approssimazioni naive) di Laura Borgarucci. Costumi di Milena Mazzotti. Con Paolo Ferrari (buonissima prova), Giovanna Ralli (misurata, commovente), Gianni Cajafa (sensibilità e mestiere), Barbara Marciano e Carlo Del Giudice. Produzione Elettra per il Festival di Borgio Verezzi.

La crisi, della Gran Bretagna anni Cinquanta – il tramonto dell'impero coloniale, la perdita di potenza, le tensioni sociali, le illusioni perdute – vista attraverso il privato di una famiglia di attori comici. Questa la tela di fondo di *The Entertainer*, che il capofila degli Angry Young Man scrisse un anno dopo il successo di *Ricorda con rabbia*.

Siamo nella casa (quanto resta di essa: bottiglie di gin e di Guinness al posto delle suppellettili pignorate; fuori l'assedio dei creditori), di Billy Rice, ex vedette del music hall che conserva (anche grazie alla studiata caratterizzazione del veterano Cajafa) una sua burbera umanità sotto la cenere delle disillusioni e di arteriosclerotiche bruscherie. Suo figlio Archie sbarca, male, il lunario in un teatrino, come entertainer in smoking pailleté,

spacciando freddure fuori corso che accompagna un pianista scampato al cinema muto (foga ritmica di un bravo esecutore napoletano, il Frulio). Nei suoi «numeri» che si alternano in proscenio alle cronache della famiglia Rice, tenuta insieme da quanto resta di una ruvida tenerezza e da generose bevute, Archie raccomanda al pubblico di non ridere troppo per non far cadere i muri cadenti del teatrino; i pochi spettatori non ridono affatto e per consolarsi l'attore s'attacca al collo della bottiglia e al braccio di mignottine del quartiere. Paolo Ferrari è bravissimo nel tratteggiare l'indole sbruffona, ribalda ed ingenua di Archie. Il tono «basso» con cui canta, balla e spara le sue povere freddure scontrandosi con il muro di silenzio del pubblico immaginario (e raccogliendo alla fine, insieme ai partner, molti applausi da quello reale) è tutto intriso della chapliniana malinconia di *Limelight*, ed è il meglio di una interpretazione che svela finalmente le grandi possibilità di un attore erroneamente circoscritto da una parte della critica al genere brillante.

Per un riuscito (perché tenuto su toni di misurata umanità) e applaudito ritorno alle scene, Giovanna Ralli è Phoebe, la moglie trascurata di Archie, cassiera ai magazzini e angelo di un focolare che si spegne. Di lei non si sa se ammirare di più l'intatta leggiadria o la limpidezza con cui riflette i sentimenti di Phoebe. Arrivano Jean Rice, figlia di Archie e figliastria di Phoebe, con la sua provvista di gin e l'annuncio di un fidanzamento andato a monte (la giovane Barbara Marciano è candida, colloquiale, disarmata) e Frank, figlio disutile e smarrito (la cui marginalità rende bene Carlo Del Giudice). Tutti aspettano il ritorno di un altro figlio, «eroe su un fronte del Terzo Mondo»: di lui arriva invece la salma, l'urlo di dolore di Archie suggella la «tranche de vie» con la violenza drammatica del *Ridi, pagliaccio!* di Leoncavallo. Il regista Crowther ha bene intrecciato comicità, rabbia e malinconia, imprestando note naturalistiche alla Miller dell'*Ultimo yankee* da lui diretto a Spoleto. Ugo Ronfani

SESTO FIORENTINO (FI) - Al Teatro della Limonaia, si è svolto il terzo Convegno sulla drammaturgia delle donne organizzato dall'associazione culturale Il teatro delle Donne. Le tre giornate dedicate al tema Dalla letteratura alla scena sono state precedute da un Laboratorio di scrittura fra le autrici che, prendendo spunto dal saggio di Dacia Maraini Cercando Emma, ha avuto come oggetto il personaggio di Madame Bovary e al quale hanno partecipato Dada Morelli, Valeria Moretti, Caterina Casini, Laura Curino, Lorella Betti, Barbara Nativi e Donatella Diamanti. Nel corso del convegno si sono svolte letture di frammenti di testi e relazioni-spettacoli su testi già elaborati.



# Un bel festival sui monti d'Abruzzo

EVA FRANCHI

La parte nuova della città si è allargata verso la pianura con il rischio inevitabile del qualunque architettonico, ma la parte antica resiste ai secoli e se ne sta arroccata sulla montagna, con fierezze solitarie. Qui nessuno ha dimenticato Corradino di Svevia e l'ombra del giovane re si aggira dentro ogni cronaca familiare come un'eredità di grazia e di coraggio. In questo delizioso angolo d'Abruzzo le notti di «mezza estate» - fra luglio e agosto - s'incendiano, quasi per magia, in una lunga kermesse di suoni, canti, parole e stregate gestuali: un festival bello, assolutamente estraneo alla faciloneria nazional-popolare che spesso e volentieri inquina lo spettacolo estivo. La manifestazione è nata a Tagliacozzo dieci anni fa come una sorta di scommessa eroica fra pochi amici, si è ben radicata sul territorio, è cresciuta sana e robusta con pochi soldi e tanta volontà. La formula privilegia musica e danza - competenze specifiche del direttore artistico Lorenzo Tozzi - ma tende sempre più ad un'articolata polivalenza per alternare - con saggio equilibrio - il divertimento dell'operetta, del folklore o del cabaret a espressioni colte come l'opera barocca, le melodie del '700, drammi liturgici e madrigali, il balletto contemporaneo o la poesia. Grandi nomi, italiani e stranieri, hanno saturato di folla e d'applausi serate memorabili: le stelle del Bolscioi, i danzatori della Georgia, Vladimir Derevianko, la nostra bravissima Savignano o il brillante Raffaele Paganini, solisti ed orchestre di tutto il mondo, cantanti e i nomi più amati della nostra prosa, da Giorgio Albertazzi a Nando Gazzolo, da Glauco Mauri a Valeria Moriconi. Per alcuni anni ha egregiamente funzionato anche una raffinata Sezione Cinema consacrata a «reperti storici» o a particolari tematiche. Le sedi sono naturali e incantevoli: piazza dell'Obelisco, la piazzetta, il Chiostro di San Francesco, chiese e sagrati.

Il martirio di San Sebastiano - scritto da D'Annunzio nel 1911 - ha inaugurato l'edizione 1994 con un'ardita interpretazione di Mariano Rigillo e la regia di Ezio Maria Caserta. La scelta è severa, suona come una dichiarazione di guerra al disimpegno culturale ed è preambolo a pezzi rari, veri e propri gioielli di famiglia: in prima ripresa moderna arriverà una preziosa *Diana schernita* - favola boscareccia del 1629 - riscoperta e diretta da Lorenzo Tozzi, libretto di Parisani e musica di G. Cornacchioli. Poi due rarissimi intermezzi goldoniani, il ritorno fiabesco del «maestro di cappella» con le *Fledermaus* di Vienna, una formazione tutta femminile guidata da Judith Unterberger che ha ricostruito, nei più minuti particolari, la mitica orchestra diretta da Johann Strauss. E ancora il Puppentheater di Berlino con uno strabiliante *Flauto magico* interpretato da marionette, musica di Mozart e canto gentilmente prestato da voci famose del firmamento lirico tedesco: *Sputnik*, balletto russo diretto da Vladimir Kotovski (e ispirato a Igor Mosseiev) manda il pubblico alle stelle. Stravince Pirandello con Nando Gazzolo e *La venexiana* con Paola Quattrini, si va in crisi di coscienza per *La regina dei cartoni* di Saviana Scalfi, si ride tanto insieme a Fiorentini, si sorride a *L'affascinante Anton Pavlovic*, spiritoso copione dell'intramontabile Giorgio Prosperi. Concerti notturni, tanta danza, delicati concerti pomeridiani per giovani solisti che arrivano da ogni parte del pianeta, il folk conquista la prima linea con i «cantanti guerrieri» dello Sri Lanka e i dolcissimi Maori della Nuova Zelanda. Arte e cultura s'intrecciano puntigliosamente nel vasto programma - circa 50 esibizioni - e non è possibile comprimerlo in una cronaca che vuole essere soltanto una segnalazione rispettosa. □



## Tra cicisbei e nobildonne trionfa l'amore borghese

UGO RONFANI

IL CAVALIERE E LA DAMA, di Carlo Goldoni. Regia (attenta e penetrante) di Mauro Avogadro. Scena (blocco di interni trasformabile) di Carmelo Giannello. Costumi (decorosi) di Giovanna Buzzi. Musiche (arie d'epoca) di Tommaso Ziliani. Con Annamaria Guarnieri e Luciano Virgilio (sensibili, affiatati protagonisti, apprezzabili per misurata verità), e (cast di buon livello) Elena Russo (affamata, intrigante Colombina), Franco Mezzera, Federico Pacifici, Paola Bacci, Martino D'Amico, Alarico Salaroli, Elisabetta Piccolomini, Umberto Ceriani, Beppe Bisogno, Roberto Savoldi, Alfonso Veneroso. Prod. Festival di Borgio Verezzi.

«Troppo Goldoni», protestò qualcuno quando, 1993, si celebrò il Bicentenario. E invece l'«ef-fetto Bicentenario» continua, a richiesta congiunta dei teatranti e del pubblico. Continua perché Goldoni è attuale, vivo, «nostro contemporaneo»; e siamo ormai lontani dai manierismi e dalle leziosaggini d'antan. Vedere per credere *Il cavaliere e la dama* che ha inaugurato il 28esimo Festival di Borgio Verezzi. I Goldoni *en plein air* tirano verso il facile, e anche questo presentava alcune facilità; ma nella sostanza ha palesato virtù di analisi e di ricerca nella linea, per intenderci subito, di quella *Serva amorosa* di Ronconi che negli anni '80 significò un balzo in avanti della «regia critica» applicata al Veneziano. Decisamente ronconiana è, in effetti, la tela di fondo dello spettacolo: protagonisti nei ruoli della virtuosa Eleonora e dell'innamorato Don Rodrigo la Guarnieri e il Virgilio, ch'erano stati gli interpreti dell'allestimento di Ronconi; nel cast attori che in questi anni hanno spesso lavorato con l'attuale direttore dello Stabile di Roma e regista Mauro Avogadro, appartenente alla stessa scuderia.

Per certi aspetti, insomma, uno spettacolo «alla maniera di»: il lavoro d'intreccio fra pubblico e privato, lo spremere i succhi illuministici del teatro con una *verve* satirica che noi oggi definiremmo pariniana, l'evidenziare la vuotaggine della società aristocratica e le virtù della mercatura borghese, un cercare la *musique du coeur* alla Marivaux sotto le convenzioni, e gli abbozzi dei caratteri dietro il residuo agitarsi delle maschere; in una parola un impegno di scavo oltre le solite piacevolzze goldoniane, ad annunciare il dramma naturalistico-borghese.

Eppure *Il cavaliere e la dama*, artefatto nell'intreccio, non privo di leziosaggini nel linguaggio, opera giovanile di un Goldoni più applicato che esperto, che trasponesse nella finzione della scena esperienze di avvocatura, di tavoli da gioco e di *boudoirs*; e i servitori (qui una Colombina intrigante per fame arretrata, un Balestra e un Pasquino arlecchineschi sotto abiti di palazzo) li ricalcava ancora sui modelli della Commedia. Ma sotto sotto, ecco, c'erano l'intelligenza dei sentimenti, la verità della vita, i valori di una grande commedia umana: e io dico che il merito di Avogadro regista (al quale raccomanderei qualche impennata umorale in più, sul satirico e sul sociale; e verso la fine un lavoro di forbici) è stato proprio quello di avere sentito, e di farci sentire, questi pregi nascosti del testo.

Siamo nella Napoli avventurosa della convenzione goldoniana; Donna Eleonora vive in miseria, insieme all'affamata Colombina, perché il marito è stato esiliato dopo un duello. Circuita dal disonesto avvocato Buonatesta (il Pacifici, sfrontatamente furfantesco), aiutata dal generoso padrone di casa Don Anselmo (un Mezzera tutto virtù mercatali), trascinata in situazioni equivocate dai pettegolezzi delle false amiche Donna Virginia (una svaporata Elisabetta Piccolomini), Donna Claudia (ottimamente Paola Bacci, maestra di insidie salottiere) e dalle manovre del marito di questa, Don Flaminio (Umberto Ceriani, in gara di bravura con Alarico Salaroli che tratteggia invece la figura del cicisbeo della dama, disutile e pasticcone), la povera Eleonora è consolata dall'affetto rispettoso e sincero di Don Rodrigo, al quale si destinerà, dopo un conveniente periodo di lutto, quando saprà della morte del marito. Nei due ruoli principali, la Guarnieri (sacrificata in panni bigi, malinconica ma vitale, una Penelope di settecentesche astuzie: ruolo su misura per le sue doti) e il Virgilio (timidezza e pudore, lealtà e ardore nascosto: interpretazione tutta chiaroscurata) sono i due esperti solisti in un bel concertato di attori. Un gradino in giù mi son parsi la scena a trasformazione di Giannello, più funzionale che raffinata, gli intermezzi musicali cantati da un soprano *chevrotante* e i costumi, risolti con pollicromie floreali. □



DIRETTORE IL GIOVANE COMPOSITORE BATTISTELLI

# MUSICA E DRAMMATURGIA INSIEME A MONTEPULCIANO

*Una realtà importante non soltanto sul versante creativo, che porta l'artista ad operare in una dimensione particolare e soprattutto in uno stato d'animo che lo allontana dall'idea di mercificazione della propria opera.*

FABIO BATTISTINI



**G**ioorgio Battistelli, romano, da due anni direttore del Cantiere di Montepulciano è un giovane compositore apprezzato in Europa e in America. Formatosi presso il Conservatorio di Santa Cecilia a Roma ha ben presto individuato la propria vocazione compositiva in una ricerca svolta all'assemblaggio di differenti materiali linguistici ed obbediente a criteri di carattere multimediale. È tra i fondatori del Gruppo di Ricerca e di Sperimentazione Musicale «E. Varère» e del Gruppo Strumentale «Beat '72» di Roma. Di lui si ricordano *Esperimentum Mundi*, *Il combattimento di Ettore e Achille*, *La fattoria del vento* e *Teorema* presentato al Maggio Musicale fiorentino.

**HYSTRIO - Il Cantiere e l'artista.**

**BATTISTELLI** - Il Cantiere è una realtà importante non soltanto sul versante creativo, per i lavori nuovi che produce attraverso le commissioni che affida ai giovani autori e meno giovani, ma anche sul versante interpretativo. E l'interprete presente a Montepulciano è, di regola, un interprete che propone e discute il programma e la sua realizzazione. L'artista viene così a trovarsi ad operare in una dimensione particolare e soprattutto in uno stato d'animo che lo allontana dall'idea di mercificazione della propria opera. Certo mi piacerebbe coinvolgere di più gli artisti italiani ma ho trovato delle difficoltà. L'artista italiano - musicista, interprete - non è così disponibile come lo straniero (e la presenza straniera rientrava in una delle critiche rivolte al direttore preceden-

te Henze) ad operare in uno spazio da creare e in un'idea di scambio lavoro-ospitalità.

**H.** - È soddisfatto del bilancio al suo secondo anno di direzione?

**B.** - Mi ritengo abbastanza soddisfatto. Dall'anno scorso ho creato un gruppo di lavoro tutto nuovo. È un'organizzazione che deve migliorare ulteriormente ma che marcia bene.

**H.** - Cosa più l'affascina al Cantiere?

**B.** - L'idea di uno spazio in cui si può tentare la commistione di generi. La mia posizione è quindi di attenzione alla possibilità di interazione ai vari linguaggi. Mi piace molto dare, sviluppare idee. Credo però che sia importante avere una trasparenza e voglio star fuori come autore.

**H.** - È vero che il Cantiere sarà permanente?

**B.** - L'idea della permanenza e non di un comune festival era anche un sogno di Henze e da settembre il Cantiere, che non dipenderà più dal Comune, si strutturerà come Fondazione. Se da un lato questo vuol dire più libertà, significa anche una fragilità economica che richiederà una maggiore attenzione alla gestione del budget. Si potrebbe mettere in piedi un'associazione culturale Amici del Cantiere che potrebbe contare su un gruppo di persone qualificate, in prima fila Ilaria Borletti. Non mi fido dello Stato. I progetti presentati quest'anno rientravano esattamente sul programma ma abbiamo avuto confermata la stessa cifra dell'anno scorso. E poi si potrà puntare anche sull'incasso che l'anno scorso è stato di otto-nove milioni e quest'anno di ventiquattro. Comunque

se ci sono idee il problema danaro può essere superato. Quest'anno poi anche il pubblico del Cantiere è aumentato anche se la prevalenza è sempre straniera (inglesi e tedeschi).

**H.** - Perché gli incontri *Drammaturgia in Cantiere*?

**B.** - Mi affascinava l'idea di pensare il drammaturgo che si presenta con le sue fragilità. Un'idea che avrebbe potuto procedere con il lavoro di messinscena. Si era pensato anche ad una coproduzione con Benevento che è poi saltata per problemi di tempo. Ma un progetto parallelo alla produzione, qui al Cantiere, potrebbe produrre soluzioni anche nuove e inedite. E poi c'è il grande stimolo della musica. Comunque con la Drammaturgia in Cantiere la prosa entra di diritto a Montepulciano. Di prosa qui se ne è fatta sempre poca. Eppure l'esperienza con Cobelli, che l'anno scorso è stato qui tre settimane per *Edoardo II*, è stata molto positiva; lo spettacolo verrà ripreso quest'anno in tournée e anche questo rientra nel mio modo di pensare il Cantiere, come un organismo che produca cose che continuino, non ristrette in un breve arco di tempo e di spazio. In quest'ottica di spazio vivo e propulsivo apriamo quest'anno un secondo teatro, quello dei Concordi, un piccolo gioiello in stile liberty e stiamo ordinando l'archivio dei costumi che è ricchissimo. □

Nella foto, da sinistra, il direttore del Cantiere di Montepulciano, Giorgio Battistelli; «Fabula» di Alessandro Sbordoni.



## Onori al grande concittadino

«**D**ell'abbondantissima, ricca e variegata produzione di Angelo Ambrogini detto il Poliziano, mi ha sempre colpito questo aspetto: il dotto traduttore dell'*Illade* omerica in versi latini, il filologo erudito e sapiente dei *Miscellanea*, il sapiente poeta in lingua latina delle elegie e degli epigrammi, il restauratore intelligente di una traduzione teatrale a lungo perduta con la *Fabula di Orfeo* è un giovane uomo in taluni di questi casi giovanissimo il quale imprime su ogni aspetto della sua attività, accanto all'estrema sapienza culturale, il marchio di un fervore e di una partecipazione, che hanno tutti i crismi e le caratteristiche di un'esperienza auroreale». Con queste parole Alberto Asor Rosa ha aperto le celebrazioni per il V centenario della morte del poeta: prima iniziativa pubblica realizzata dal Comune di Montepulciano e dal Comitato organizzatore delle celebrazioni nell'ambito di un programma biennale 1994-95 per il celebre figlio che giovanissimo, dopo che un atto criminale lo aveva privato del padre, abbandona la sua città natale per rifugiarsi nella Firenze di Lorenzo il Magnifico. Il programma delle manifestazioni prevede un convegno articolato su quattro giornate (in novembre), una collana di pubblicazioni, una serie di mostre e di spettacoli, per i quali l'onorevole Vittorio Sgarbi, intervenuto alla cerimonia di apertura dei lavori, ha assicurato impegno formale, nella sua qualità di presidente della Commissione Cultura della Camera dei Deputati, affinché sia riattivato l'iter della legge speciale per il finanziamento.

La favola di *Orfeo* è stata al centro del programma del XIX° Cantiere Internazionale d'Arte che si è inaugurato dopo l'apertura pomeridiana nella chiesa di San Francesco con l'Orchestra e Coro della James Allen's Girls' School al Teatro Poliziano con *Fabula* prima rappresentazione assoluta in un atto per attori, coro femminile e nove strumenti tuti di Poliziano con un prologo di Manfredi Rutelli (che ne ha curato anche la regia) e la musica di Alessandro Sbordoni con gli allievi del Laboratorio teatrale organizzato dal Liceo classico «A. Poliziano», coordinati dall'Arteatro Gruppo di Montepulciano, direttore Luciano Garosi. È poi andato in scena *La favola di Orfeo* che Alfredo Casella musicò nel 1932 sul testo che Corrado Pavolini aveva tratto dal Poliziano. L'opera (debutto al Teatro Goldoni di Venezia), si colloca in quel movimento di superamento del melodramma romantico nel tentativo di instaurare una tradizione operistica novecentesca attuato nei primi decenni del secolo da Ildebrando Pizzetti, Gian Francesco Malipiero e Casella.

Con la regia di Lorenza Cantini e la direzione di Orazio Tuccella hanno cantato Anthony Norton (*Orfeo*) e Margherita Tommasi (*Euridice*), insieme ad Alessandro Patalini, Alberto Jona e Alessandra Franceschi, voce recitante Patrizia Bellieni. All'opera in un atto sono seguite, in prima assoluta, dieci azioni liriche di Adriano Guarnieri (sul testo tratto liberamente dal Poliziano) regia di Lorenza Cantini, direttore Tonino Battista. Le dieci azioni liriche di *Orfeo cantando... tolse* formano una sorta di cantata nella quale la partitura segue una logica puramente musicale, evitando una drammaturgia tradizionalmente narrativa intenta piuttosto a suggerire di pari passo alla storia di Orfeo, ombre, visioni o riflessi dell'azione musicale.

Fra gli altri appuntamenti, molto applaudito il concerto, Al chiostro della Fortezza, di Diego Conti (violino) e Monica De Matteis (pianoforte) su musiche di Satie, Pärt, Frates, Strawinsky e Zappa, e i cinque incontri con drammaturghi italiani (Giuseppe Manfredi, Alberto Boatto, Rocco D'Onghia, Edoardo Erba e Ugo Chiti). *Fabio Battistini*

## La Compagnia della Fortezza mette in scena *The Brig*

**D**i Volterra, prima che se ne descriva il festival teatrale, si dirà che è città inquietante, in bilico tra carcere e ospedale psichiatrico, tra sibili di vento e vista gialloverde di colline. Ci si arriva dopo aver cambiato diversi mezzi da treni a pullman, come fosse molto lontano dalla civiltà, dal nostro quotidiano. Tale respiro vibrante si avverte in alcune fasi del festival VolterraTeatro la cui edizione 1994 «Vedute dai teatri», svoltasi dal 19 al 24 luglio, era dedicata ad Antonio Neiwiller.

È ormai radicata a Volterra l'esperienza teatrale cui Carte Blanche ha dato vita all'interno del carcere dove è nata la Compagnia della Fortezza composta da attori-detenuti. *La prigioniera* tratto da *The brig* di Kennet Brown, messo in scena dalla Compagnia della Fortezza dentro il carcere, è stato infatti un cuore pulsante di questa edizione del festival. Armando Punzo e Annet Henneman di Carte Blanche, regista e aiuto, concepiscono il lavoro teatrale con i detenuti non come intervento sociale, tantomeno assistenziale, ma come esperienza teatrale a tutto tondo, subordinata a nulla, tesa a rispondere a esigenze espressive. Di quel processo creativo, l'evento finale assume valore di incontro all'ennesima potenza. Se il teatro detiene la possibilità di una comunicazione corporea, esclusiva, immediata, qui essa è evidenziata dal fatto di entrare in un luogo solitamente inaccessibile agli spettatori, e dalla radicale necessità di comunicazione degli attori. Il linguaggio individuato da Punzo, Henneman e dai ventiquattro attori in scena in *La prigioniera* è composto di fatica, alienazione, urla e silenzi rotti solo dal procedere regolare dei passi. In quei corpi forgiati da musculature che la dicono lunga sulle singole storie, decorati da tatuaggi che suscitano sentimenti conflittuali (sono svastiche e sirene marine, croci e fiori incisi in maniera indelebile), in quei volti, in quelle voci stanno molte domande. Una fra tutte, «sai cosa significa?», viene ripetuta come un intercalare tra una corsa forzata, un grido che è un comando, una sechiata d'acqua come offesa e umiliazione e la fonologia dei racconti di vita. Impossibile rimanere immobili, nel cuore e nel pensiero, eppure si è attoniti. Judith Malina tra il pubblico è commossa, di gioia e di dolore, e ha un motivo in più. Stretto è il legame tra questo lavoro e quello portato in scena dal Living Theatre, con Julian Beck: il segno calcato su immagini di cruda realtà, spinge nelle sue ferite, e non concede altra visione. La durezza di questa resa scenica viene scalfita solo alla fine, quando ognuno dei ventiquattro posa a terra un piccolo oggetto, ora simbolo d'infanzia, ora ammissione di delicatezza e vulnerabilità, ora frammento di memoria, ora strumento del presente. *La prigioniera*, coprodotto da Carte Blanche e Volterra Teatro, è stato presentato dalla Compagnia della Fortezza come studio, in vista di un ulteriore lavoro di ricerca sul proprio linguaggio teatrale.

Tra le altre coproduzioni del festival *Galileiana* e *Sulla via di Paolo* condividono il fatto di essere portate in scena dal Csr (Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera) con attori giovani e giovanissimi. *Galileiana* si interroga sull'abiura, attraverso le parole di Brecht per Galileo, e spinto dall'universalità di questa domanda. La scrittura scenica, diretta da Paola Teresa Bea, è estremamente razionale, invasa da eco pirandelliana e molto curata nella forma. *Sulla via di Paolo* è invece frutto di una frequentazione che Paolo Billi e Dario Marconcini hanno praticato con un gruppo di dodici attori nella sceneggiatura scritta da Pasolini (e mai diventata film) sul «vagabondo dell'utopia»: un vero e proprio parallelo a tappe fra la vita e il tempo di Paolo di Tarso e la storia contemporanea, ovvero il nostro passato, il nostro presente.

Produzioni diverse eppure simili. Supportate da grande studio e sapienza tecnica, eppure indebolite da un vuoto cruciale, la mancanza di autenticità d'attore dietro il fare accademico. Un segno che proprio a Volterra, dove è forte la testimonianza grotowskiana, non ci si aspettava di trovare.

Differente è il caso di *Alice*, in cui interviene una più precisa identità d'attore a supportare un lavoro che svela la narrazione attraverso situazioni e personaggi. François Khan sceglie un tratto delicato per fare della sua Alice, con semplicità e scena essenziale, un caleidoscopio teatrale. L'assurdo, le meraviglie, il surreale, il fantastico, il drammatico, il grottesco trovano in parte quella fluidità cui l'intero lavoro tende.

A Volterra anche Jan Fabre, regista di *Elle était et elle est, meme*, monologo ispirato all'opera di Marcel Duchamp *La Mariée mise à nu par ses célibataires meme*. Else Ducekelier, «la sola attrice in grado di recitare questo testo» sostiene lo stesso Fabre, è in scena sposa e prostituta, donna e negazione di sé stessa, dilaniata tra desiderio e impossibilità di appagamento, divorata da un tormento che non trova estasi, irriverente e drammatica, in chiave di totale distacco e freddezza.

Se si dovesse infine indicare un momento davvero molto alto e inaspettato tra le proposte del festival, il pensiero va ad *Amlohdí* della compagnia Manchisi Modica Maselli. Questo Amleto è ancora una volta un passaggio, è ancora una volta un'interrogazione sull'esistenza, ma è una volta per tutte «un fiore nella palude». Di grande presenza scenica Manchisi e Modica fluttuano da un estremo all'altro ed è ironia partenopea, è tragedia shakespeariana, è carne ferita, è teatro da accapponare la pelle. Di *Maudie* e *Jane* poi, tratto dal romanzo di Doris Lessing *Il diario di Jane Somers* e prodotto da Alfieri Società Teatrale di Asti, rimane fissa negli occhi e nel cuore un'immagine: è Judith Malina, vecchia bambina, nobile barbona, rabbia e poesia, che sgrana due occhi che sono due pozzi neri e ciondola la mano. Un filo di voce: «ciaio ciao». *Cristina Ventrucci*



LEO DE BERARDINIS ALLA DIREZIONE DEL FESTIVAL

# A SANTARCANGELO È NATO IL VOLONTARIATO DI PROTESTA

*Un laboratorio da rivalutare inteso non più come forma occasionale di lavoro, ma come modello permanente nel quale i diversi linguaggi e i diversi contesti possano trovare un momento di incontro nella piena libertà artistica.*

LIVIA GROSSI



**A**l primo anno di direzione artistica Leo De Berardinis rilancia a Santarcangelo il discorso, quello vero, sul teatro. La dignità dell'attore e la responsabilità scenica diventano dunque in questa 24ª edizione del festival non solo parole, ma reali argomenti di dibattito per tutti coloro che intendono proporre un'alternativa all'attuale concetto di teatro pubblico. I gruppi, i centri di ricerca, i laboratori, le associazioni, i singoli si sono trovati infatti in quest'occasione a

confrontarsi su qualcosa di finalmente reale: una piattaforma organizzata per punti, con la forza e la convinzione di chi non intende più delegare a nessuno la propria arte e il diritto di esercitarla. E questo significa molte cose: innanzitutto l'obiettivo di rivalutare il laboratorio non più come forma occasionale di lavoro, ma come modello di formazione permanente, ridando dunque alle prove un senso di processo creativo dove i diversi linguaggi e contesti possano trovare un momento

di incontro in piena libertà artistica. Un altro punto riguarda invece il rapporto con il pubblico: un nuovo (ma poi non tanto) modo di concepire gli spettatori non più intesi come massa omologata, ma come un insieme di soggetti dotati di una propria individualità e senso critico. Queste le premesse dunque per una rifondazione del teatro: una burrascosa minaccia per il nostro sistema culturale così interessato a mantenere una facciata di efficiente inutilità. Philippe Daverio infatti con la sua ultima circolare, letta pubblicamente nell'assemblea di Santarcangelo, impone la sua indispensabile e personale supervisione al fine di ottenere finanziamenti ai vari progetti «speciali». Il che significa decidere quali sono le migliori proposte secondo misteriosi parametri, criteri e competenze ancora da capire. Questa la realtà istituzionale contrapposta a quella dei 100 attori (titolo per altro del festival) che, in collaborazione con altri quattro circuiti come AstiTeatro, il festival di Polverigi, VolterraTeatro, Toscana delle culture, intendono ridare ossigeno alle fondamenta di un sistema alimentato da norme aziendali più che da liberi pensieri. Un teatro quindi che vede nascere «un volontariato di protesta» – come dice Leo De Berardinis – nella convinzione che solo da questa cultura può e deve nascere il nuovo concetto di teatro pubblico. Da queste riflessioni ha preso dunque il via la prima iniziativa del festival: una serie di giornate di studio e di confronto in programma fin dalla prossima stagione.

Per quanto riguarda gli spettacoli visti nella Cittadella dei Teatri non possiamo che parlare molto bene del breve, ma incisivo lavoro di Claudio Morganti che in 24 minuti è riuscito con il suo *Studio per il Riccardo III di Shakespeare* a mettere a fuoco con ferri ardenti, la notte o meglio l'incubo di quella notte precedente la famosa battaglia di Bosworth. Un re che tra sogno e realtà vive i momenti della sua vita come in un film dall'atmosfera rarefatta dove in uno spazio, il suo regno, assolutamente vuoto, non può che illustrare solo a se stesso il suo grande progetto. In ogni passaggio, dalla sua dichiarazione d'intenti per sconfiggere il nemico, al discorso ai soldati, fino alla sua morte, il tono è deciso ed ironico al tempo stesso ed il linguaggio è libero da ogni orpello che possa in qualche modo sviare dalla concretezza del significato delle parole. Non più ermetismo dunque per esprimersi, non più introspezioni per colloquiare, ma una forte e diretta comunicazione che con palesi metafore rivolte alla nostra scena politica, riesce anche a suscitare qualche momento di amaro divertimento. Da non dimenticare inoltre la preziosa presenza di Judith Malina che con Lorenza Zambon ha aderito con passione alla produzione della Società Teatrale Alfieri con lo spettacolo *Maudie e Jane* nato in se-



guito alla lettura del *Diario di Jane Somers* di Doris Lessing al quale lo spettacolo si è liberamente ispirato. Tra le molte proposte inoltre Alfonso Santagata che con un allestimento inquietante, in un'atmosfera limite, decide di abbattere ogni barriera tra reale e irreali, tra spirito e corpo, tra razionale e irrazionale a favore della poesia e della sua folle deformazione. Nonostante la buona interpretazione soprattutto dei giovani attori lo spettacolo non ha però soddisfatto le aspettative: un lavoro probabilmente non finito, che necessita di tempo e di pulizia per poter rendere appieno le intenzioni. Tra i laboratori indispensabile infine citare *Koto Ba, fioriture* il prezioso lavoro diretto da Marcello Sambati che con il gruppo Dark Camera ha dato un'emozionante dimostrazione di un serio lavoro sul corpo e sulla voce. □

## Mirò e Bulgakov a passi di danza

Nato tredici anni fa come festival di tendenza, «Oriente/Occidente» si è trasformato nel tempo in una tranquilla ma pur sempre interessante vetrina di spettacoli nati nei vari angoli del mondo. Una vetrina capace di mettere in mostra un buon numero di «prime» nazionali e di artisti famosi.

Famosi ad esempio come Karine Saporta la quale è nella danza contemporanea francese tra le indagatrici più inquiete dell'animo femminile. Su questa linea è anche il suo nuovissimo *La chambre d'Elvire*. Spettacolo che sboccia anche come atto d'amore verso la fotografia. Evocativo, perverso e sottile, *La chambre d'Elvire*, racconta fragili e ambigue emozioni femminili entro surreali scenari catturando lo spettatore attraverso i gesti ossessivi e spezzati della bellissima protagonista. Altro tipo di emozioni, più tenere, più delicate ne *El Jardiner* di Cesc Celabert, uno dei capofila della «nueva danza» spagnola. *El Jardiner* è il grande pittore Juan Mirò. Lo spettacolo è nato come un omaggio al grande artista iberico nel centenario della sua nascita. Da ricordare che una delle sezioni che ha attraversato l'edizione '94 del festival roveretano è stata quella del rapporto fra danza e arti visive, cinema e fotografia appunto. Ha detto lo scrittore sudamericano Octavio Paz: «Gli sguardi sono semi da guardare e seminare: Mirò lavora come un giardiniere». Sapientemente operando con Lydia Azopardi, Celabert ha realizzato un lavoro di carattere onirico-simbolico di grande fascino visivo. Come di grande fascino visivo è risultato (anche questo un omaggio) la bellissima *Danse des couleurs* che la tedesca Brygida Ochaim ha ideato traendo spunto dalle fantasie in movimento di Loie Fuller, la celebre danzatrice dell'Art Nouveau cara anche a Mallarmé e a Toulouse-Lautrec.

Tra Celabert, la Ochaim e la Saporta, hanno trovato spazio e successo (un successo forse superiore al valore estetico) anche alcuni giovani coreografi e danzatori israeliani. Da citare almeno Ido Tadmor (fisicità impegnata all'estremo con il suo *Seven Last Words*), Noa Wertheim e Adi Sha'al (coppia quest'ultima impegnata in eccellenti giochi energetici molto vicini alle esperienze americane di oggi).

Novità assoluta invece del festival (e coproduzione) *Il Maestro e Margherita* realizzato dalla italo-americana Teri Weikel sotto il segno della interdisciplinarietà dei linguaggi. Il Maestro era l'attore Paolo Paoloni (regia di Luisa Pasello). Grande romanzo, quello di Bulgakov, pieno di umori satirici e strutturato in un vortice di vicende dal nucleo esasperato, e dunque grande tentazione di ricavare uno spettacolo da parte di un artista, la Weikel, disegnando tracce coreografiche molto dinamiche, lavorando su piani diversi, anche se un po' debole forse è parsa la morsa drammaturgica, ha ben vinto la sfida e raccolto meriti e applausi. *Domenico Rigotti*

A pag. 72, da sinistra a destra, Judith Malina e Lorenza Zambon in «Maudie e Jane».

## Un omaggio a Eugène Ionesco del Meeting estivo di Rimini

Non una commemorazione, ma un incontro con la testimonianza artistica e umana di Ionesco che «torna» al Meeting per la terza volta. Una sorta di progetto culturale, dunque, che è iniziato nell'87 quando il grande drammaturgo approdava a Rimini insieme a Jean-Louis Barrault e Madéleine Renaud per partecipare alla tavola rotonda «Il bambino, il paradiso, il teatro» e vi ritornava l'anno seguente per assistere alla prima assoluta del dramma *Maximilian Kolbe* su suo libretto e su musiche di Dominique Probst.

Stavolta però l'omaggio comprende le diverse forme espressive su cui Ionesco si è misurato: la parola (con la conferenza intitolata «Dall'assurdo alla speranza»), la *mise en espace* (con *Deliri*, il recital di Paolo Graziosi), l'arte figurativa (con la mostra di dipinti inediti appartenenti alla sua casa in Boulevard du Montparnasse), l'editoria (con la pubblicazione del diario degli ultimi anni della sua vita presso l'editore Guaraldi). E soprattutto la partecipazione non solo della figlia Marie-France e della moglie Rodica ma anche quella di un altro grande del teatro dell'assurdo (etichetta che Ionesco detestava, peraltro), Fernando Arrabal, il quale, stimolato dall'episodio di Vargas Llosa non ben accetto da un consigliere della Biennale (Arrabal non lo nomina nemmeno) alla Mostra del Cinema di Venezia, ha colto l'occasione per lanciare strali contro la «vulgata razionalista e marxista nella cultura italiana, un inferno inquisitoriale durato trent'anni». Drammaturgo (nel '58 pubblica *pièces* alcune delle quali messe in scena da Peter Brook), regista, nonché fondatore del Movimento Panico insieme a Topor e Jodorowsky, arrestato nel '67 nella Spagna franchista e messo al bando nell'84 per aver denunciato la dittatura di Castro, Arrabal spara contro Strehler che «ha impedito per anni l'allestimento delle opere di Ionesco, forse proprio le più grandi, come *Victimes du devoir*, solo perché si parlava di un poliziotto comunista». La tavola rotonda era presieduta da Paolo Fabbri, direttore dell'Istituto italiano di Cultura a Parigi, che ha sottolineato quanto fosse cara a Ionesco l'idea della comicità del male e quanto la pittura, il dramma, la narrativa, la saggistica rappresentassero tanti frammenti di un pensiero unico ed elevato. È intervenuto inoltre Gabriel Liiceanu, docente di Filosofia e direttore della casa editrice Humanitas che ha presentato una sua intervista filmata, l'ultima, che ci mostra uno Ionesco tormentato e crepuscolare. Ha chiuso l'omaggio a Ionesco un bellissimo recital di Paolo Graziosi. Finalmente uno spettacolo vero. Negli ultimi anni molti attori hanno abusato di leggi e letture veloci spacciate, appunto, per recital. Graziosi, invece, ha costruito, attraverso brani di diario, immagini suggestive (alcune tratte dal film scritto e diretto da Ionesco, *Le vase*) musiche e monologhi un piccolo gioiello che rende giustizia e fa rivivere i forti personaggi del grande drammaturgo. Che l'occasione sia ripetibile e anzi diventi repertorio dell'attore che fino ad ora non aveva mai interpretato opere di Ionesco. *Valeria Panniccia*

## Danza d'estate: maratona con qualche bella sorpresa

Giorni di passione, in estate, per il balletto-filo. Sei o sette settimane di fuoco in scorribande su e giù per la Penisola. Da Bolzano a Spoleto, da Torino a Marina di Pietrasanta, da Gardone Riviera a Roma, da Vignale Monferrato a Civitanova Marche. Italiani a parte (pochi ma non deludenti), si può dire che i big stranieri o le compagnie più importanti, compreso il New York City Ballet (ospite graditissimo a Palermo), siano riapprodati fra noi pieni di entusiasmo e spesso con programmi interessanti. A dirla in breve, è stata un'estate in danza forse più felice di altre. Certo le delusioni non sono mancate, qualche spettacolo è apparso un bluff ma le presenze significative hanno dato sale a più di una rassegna. Difficile, nemmeno necessario proporre graduatorie in proposito. Se proprio si vuol tentare, i nostri umori e la nostra sensibilità ci portano a stilare questa scaletta preferenziale. Così nell'ordine.

**TORINODANZA** - Il più serio. Con le scelte forse più opportune. Ha aperto *Coppélia* di Maguy Marin. Uno spettacolo nella linea trasgressiva della «garçonne terrible» della scena francese; trasgressivo ma anche molto spiritoso. Grande serata anche con il Ballet Frankfurt guidato dall'ormai «mitico» William Forsythe. Danzatori strepitosi, un po' opaco forse il programma. Proprio le due novità per l'Italia (*Herman Scherman* e *The vile Parody of Adres*) hanno un tantino deluso. Sorpresa con il gruppo di Philippe Decouflé. Energia e modernità a josa. Naturalmente entusiasmo per Alessandra Ferri, chiamata a chiudere la rassegna, pronta a cimentarsi in un doppio ruolo: quello della *Sonnambula* e quello di *The Legend* di Angès De Mille.

**SPOLETO** - Una chicca. *L'Ombre* di Filippo

Taglioni, top del balletto romantico, riesumata e ricostruita da Pierre Lacotte. Anche qui a splendere Alessandra Ferri. Ma grande successo anche per il ritorno della compagnia di Roland Petit e della Martha Graham Dance Company.

**ROMAEUROPA** - Un importante nome di ritorno: quello di Jean Claude Gallota. Sotto un titolo catturante, *Ulysses*, super tecnica e super astrazione. Undici danzatori in candidi abiti stracciati pronti a esibirsi in frenetiche e velocissime entrate su musiche ossessive di Torgue e Houppin. Nel segno del nostro tempo. Ma nel segno del nostro tempo anche la Compagnia Bill T. Jones pronta a ripetere il grido dell'orgoglio gay.

**CASTIGLIONCELLO** - È stato «effetto Mi-sha». Festeggiamenti alla grande per l'ex di Béjart che ha compiuto 50 anni ma festeggiamenti anche per il suo super fresco «Ensemble» che ha celebrato il decimo anniversario di nozze con la bella rassegna che trova spazio e luogo ideale sotto la candida tenda davanti al Castello Pasquini. In rapido passaggio anche il Rudra Béjart Ecole-Atelier Lausanne (serata simpatica e anche un po' eccentrica) e la compagnia spagnola di Victor Ullate. Coreografie dignitose ma soprattutto danzatori eccezionali e solisti da invidiare.

**VIGNALE DANZA** - Alla sua sedicesima edizione (un traguardo) si è rivelato il festival nazionale-popolare per eccellenza. In vetrina di tutto (dalla sempre brava Savignano a Marco Pierin, dall'asso del virtuosismo Maximiliano Guerra al «televivo» Raffaele Paganini). Pubblico fedelissimo e pronto a più facili entusiasmi. Chiusura con il nome «forte» di Lindsay Kemp. In campo una «trasgressiva» ma divertente *Cenerentola* definita «operetta gotica». *Domenico Rigotti*



REMAKE TEATRALE AL FEMMINILE DEL ROMANZO DI WELLS

# PAOLA GASSMAN NELL'ISOLA DELLA DOTTORESSA MOREAU

*Nel testo di Ugo Ronfani l'esame di coscienza di una scrittrice che nel cuore della vecchia Europa, a Praga, s'interroga sugli orrori delle manipolazioni genetiche dialogando con le ombre illustri di Kafka e di Capek.*

MARICLA BOGGIO

L'ISOLA DELLA DOTTORESSA MOREAU, monologo per attrice con le voci o le ombre di Herbert George Wells, Karel Capek, Franz Kafka e una psicanalista freudiana, di Ugo Ronfani. Regia di Salvo Bitonti. Musiche a cura di Dario Arcidiacono. Aiuto regia e scenografia di Antonella Foglia. Con Paola Gassman e la partecipazione in voce di Ugo Pagliari.

Nell'ambito dei programmi del festival di teatro di Todì e di Cinisello di quest'anno, uno spettacolo si è posto a mio parere con un significato particolare. Si tratta di un monologo affidato ad un'attrice esperta nell'uso della parola, sostenuta da un giovane regista che persegue la valorizzazione di linguaggi significativi, suggestivi di un teatro di idee in contrapposizione ad una pratica largamente diffusa di teatro minimalista, naturalistico o prevalentemente di immagine. Paola Gassman e Salvo Bitonti si sono immersi in quell'universo della parola che è l'ultimo testo di Ugo Ronfani e ne hanno tratto uno spettacolo sobrio, linearmente sviluppato sul piano di una riflessione interiore che si estrinseca e si fa comunicazione per il pubblico, secondo l'accorgimento di una seduta parapsicoanalitica, dove l'interlocutore-terapeuta si fa voce per noi spettatori, evocato, come la memoria di sé e del vissuto da parte della protagonista, dal sereno argomentare di lei alla ricerca di un'identità perduta, da ricomporre prima di tutto per sé, e poi da comunicare agli altri.

Piani diversi si intrecciano in questa scrittura, colta ma al tempo stesso limpida e ricreata. Protagonista è una giornalista affermata, una Oriana: ecco già un'indicazione che distanzia da un teatro psicologico; e indica una tensione, la volontà di fare riferimento alla ricerca di conoscenza immersa nell'attualità, nel documento (il nome ci riporta ad un personaggio emblematico del giornalismo e ad una tipologia di donna forte, in gara se non in contestazione con gli uomini). E c'è una veloce indicazione, quasi all'inizio di questo svolgimento dialogico tra questa Oriana e lo psicanalista da lei evocato leggendo una lettera: la scrittura di questo libro che involge di sé l'intera pièce - da cui il titolo - è avvenuta «dopo la sua morte»: un qualcuno che aveva suscitato amore nella donna, morendo, l'aveva indotta alla volontà di riempire il vuoto ma poi, anche alla riflessione sul fine ultimo della vita. Il libro quindi, ma anche, dopo, la meditazione e la crisi.

Questa Oriana dunque ha scritto un libro, senza saperne fino in fondo la ragione. Andata a Cuba per un ennesimo servizio su Fidel, non trovando scoop per il suo giornale, si è indirizzata su una vecchia storia, la scomparsa di un idrovolante con degli scienziati a bordo. Fondendo ricordi legati alla letteratura romanzesco-scientifica - il libro di George Wells *L'isola del dottor Moreau* che voleva creare degli ominidi operando inserimenti di



organi umani su animali feroci - e inserendo in questo filone una certa propensione di rivalsa femminista - il mondo guidato dalle donne, con uomini in condizioni di soggezione, adibiti a ruoli inferiori -, la protagonista si trova - o si immagina - a scoprire l'isola dove aveva operato quel fantascientista, si imbatte anche in una lapide incisa nella roccia (ed è un bellissimo momento letterario), che ne ricorda l'esistenza conclusasi là; viene condotta dalla scienziata che vi è insediata con tutto un suo laboratorio di biogenetica, da uno stuolo di amazzoni, le fedelissime soldatesse e collaboratrici della dottoressa, che è la nipote dello scienziato e che, in un colloquio a tempo, le rivela il suo progetto che dovrebbe sconvolgere l'attuale presente maschile. Le domande che si pone Oriana, a seguito di quel colloquio, ritornando al mondo conosciuto, è se la scienza debba darsi dei limiti nel nome della morale; ma affiora dalla sua riflessione - coadiuvata da quello psicanalista più amico che terapeuta - la rilevazione dell'unica identità tra quella dottoressa battagliera e avveniristica e le proiezioni di potere, di rivalsa, forse anche di delusione rispetto al mondo maschile, che appartengono alla personalità di Oriana: lei è quella Moreau, che in un'isola sperduta - nel grande mare dell'«Io» più profondo? - ha pensato, calata in un mondo che si è immerso in un universo consumistico, di tipo americano, a questo svincolamento dalla dignità dell'uomo, in quel rispetto della natura e delle sue leggi che altre volte Ronfani ha richiamato nei suoi testi, dal *Bachelard de L'acqua e i sogni all'Automa di Salisburgo*, là a perseguire, attraverso la psicoanalisi, una ricomposizione tra l'uomo e i principi di una filosofia presocratica, qui a indicare le delusioni dell'oggi a chi persegue la vocazione dell'arte.

È l'amico psicanalista - la voce di Ugo Pagliari protettivamente ed anche giocosamente dialoga con Paola, che nella vita è sua moglie, come in teatro da decenni sua partner - a suggerire a Oriana

na personaggio di andare a Praga: non per un turistico viaggio, o per svago, ma per ritrovare quelle radici della coscienza, quella profondità del pensiero liberato dai cascami delle facilonerie volgari e superficiali; per ritrovare quel Kafka che aleggia con la sua volontà di nascondimento antinarcisistico nei vicoli antichi del quartiere di Malá Strana, nei sentieri del cimitero ebraico dove la protagonista si sofferma, accompagnata dallo studente napoletano - altro tocco delizioso di fantasia - a sentire i racconti animati dai fantasmi di un'antica civiltà, mangiando i dolcissimi piccoli e rossi pomi che vi crescono, ai margini delle tombe, frutto da Paradiso Perduto forse, e certo desidero inconscio di attingere all'albero della conoscenza dopo averne smarrito l'immagine. Il suggerimento dell'amico psicanalista è assai meno banale che quello per un viaggio di evasione; ciò appare evidente dall'intero contesto scritturale, che tende alla metafora, all'indicazione «alta». Oriana nel suo soggiorno sempre più entusiasta a Praga andrà meditando ed approfondendo le ragioni di quella scrittura liberatoria da lei realizzata sotto il pretesto di un romanzo di avventure; e incontrerà anche quel Capek a cui si deve l'invenzione dei robots, fuso con il personaggio dello psicanalista, che indurrà la giornalista - ovvero la donna partecipe di oggi - a riprendere in considerazione l'uomo qual è, rinunciando a pericolosi balzi nell'universo selvaggio di una biogenetica che rischia di generare mostri ancor più mostruosi di quelli talvolta emergenti dagli egoismi umani. Capek dice, ad un certo punto, che immaginando il personaggio della sua protagonista in *Rur*, pensava che «tutte le donne avessero in cuore loro il desiderio di trasmettere una scintilla di felicità»: Ugo Ronfani pare far sua questa bella affermazione, e Oriana rinuncia alla fine al suo libro, che potrebbe innescare pericolose aspettative: lo brucia, se ne libera. Rimane, a guardare gli spettatori, dallo schermo-finestra da cui sono apparse le immagini via via di Praga, dell'isola della dottoressa Moreau, del film *Metropolis* anch'esso proiettato sull'utopia genetica, il volto di Kafka affilato e mesto, ma quanto umanamente ricco di un'intensa espressività carica di pietas: Kafka, nostro fratello, che forse per tutti noi ha patito i segni della nostra moderna sofferenza. Difficile impresa quella di realizzare uno spettacolo così denso di significati, tutti inseriti nella dimensione del monologo; ma - pur con qualche taglio di troppo, che si sarebbe potuto contenere - la brava attrice con la sua lucida intelligenza interpretativa e il regista con la sua dedizione non prevaricanti hanno offerto al pubblico un bell'esempio di teatro delle idee, che già ha un futuro di repliche in tutta Italia. □

Nella foto, Paola Gassman.



LA STAGIONE NELLA CAPITALE FRANCESE

# AUTORI CONTEMPORANEI ALL'ASSEDIO DI PARIGI

Accanto a Feydeau, Marivaux, Hugo, Schiller e Shakespeare la drammaturgia contemporanea ha rilievo in tutti i nuovi cartelloni con, tra gli altri, Grumberg, Dubillard, Bond, Botho Strauss, Berkoff, Brusati e la Duras.

CARLOTTA CLERICI

**L**a stagione parigina 1994/95 vedrà sulle scene una presenza significativa di autori contemporanei.

La Comédie Française, ad esempio, accanto a grandi classici quali *Occupe-toi d'Amélie* di Feydeau diretto da Roger Planchon e *La double inconstance* di Marivaux con la regia del direttore Jean-Pierre Miquel, proporrà nella sala del Vieux-Colombier tre testi francesi contemporanei: *Maman revient, pauvre orphelin* di Grumberg, *Naïves Hirondelles* di Dubillard e *Le Square et Le Shaga* di Marguerite Duras. Vi sarà inoltre un ciclo dedicato al teatro romantico: a due pièce di Victor Hugo, *Lucrece Borgia* e *Mille francs de récompense*, saranno affiancati *Le Prince de Hombourg* di von Kleist e *Intrigue et Amour* di Schiller. Un altro ciclo infine, dedicato a Racine, è volto a «riscoprire» due pièce che non vengono rappresentate da decenni: *La Thébaïde* e *Bajazet*.

L'Odéon diretto da Lluís Pasqual dedica l'intera stagione alla drammaturgia anglosassone: si potranno vedere due Shakespeare (*Amleto*, in inglese, messo in scena da Sam Mendels, regista della Royal Shakespeare Company e *Peines d'amour perdues* con la regia di Laurent Pelly), *Le baladin du monde occidental* di Synge e *Le livre de Spencer*, un adattamento dell'*Edoardo II* di Marlowe rivisitato da Brecht, diretto da Pasqual in una duplice versione francese e inglese. L'attuale teatro britannico sarà rappresentato da tre autori: Edward Bond, di cui viene proposta la trilogia delle *Pièces de guerre* con la regia di Alain Françon, Howard Barker di cui verranno presentati due testi in lingua originale, *Hated Nightfall* e *The castle*, e infine il giovane Gregory Motton, con *Reviens à toi (encore)*. Unica eccezione in questa programmazione anglosassone è *L'île des esclaves* di Marivaux messo in scena da Strehler.

## BRUSATI ALLA COLLINE

Al Théâtre de la Ville l'americano Stuart Seide metterà in scena il *Faust* di Marlowe e Gildas Bourdet *L'anima buona del Se-Tchouan*. Poi due contemporanei: un autore capitale come Botho Strauss, di cui verrà rappresentato *Visiteurs*, e un giovane drammaturgo inglese, James Stock, che dopo avere ottenuto un notevole successo a Londra approda a Parigi con *Nuit bleu au coeur de l'Ouest*.

Al Théâtre de la Colline, che alla drammaturgia contemporanea è consacrato, il direttore Jorge Lavelli firmerà la regia di *L'amour en Crimée* del polacco Slawomir Mrozek e si misurerà per la terza volta, dopo il successo ottenuto gli scorsi anni da *Greek* e *Kvetch*, con una pièce dell'inglese Ste-



ven Berkoff: *Decadence*. In cartellone, insieme a Marco Antonio De La Parra, Jane Bowles, Roman Weingarten e Francisco Nieva, anche Franco Brusati con *La donna sul letto*, regia di Antonio Arena.

Al Théâtre National de Chaillot Jerome Savary metterà in scena, dopo l'*Arturo Ui* della stagione scorsa, un nuovo Brecht: *Madre Coraggio*. Firmerà inoltre la regia di *Chantecler* di Rostand e di uno spettacolo su testi di Pierre Dac. In programma anche *Savannah Bay* di Marguerite Duras e *Les Chutes du Zambèze* di Daniel Soulier interpretato dall'attrice per la quale il testo è stato scritto, Annie Girardot.

Va infine segnalata, al Théâtre du Soleil, la ripresa dell'ultimo spettacolo di Ariane Mnouchkine *La ville parjure*, su un testo di Hélène Cixous. □

Nella foto, Botho Strauss.

## LA SPOSA DI CAMPAGNA DI WYCHERLEY

### Quando i libertini si fingono impotenti

**F**ra gli allestimenti della Royal Shakespeare Company dell'attuale stagione londinese spicca quello di *The Country Wife* (*La sposa di campagna*) scritto nel 1667 da William Wycherley. Questa divertentissima commedia della Restaurazione rappresenta la reazione al rigido puritanesimo di Cromwell da parte dell'alta società che, con il ritorno della corte di Carlo II, diede libero sfogo alla licenziosità e al libertinaggio. Il testo di Wycherley mostra infatti come sia l'uomo che la donna non desiderino altro che soddisfare i propri appetiti sessuali, con la differenza che la donna deve cercare, almeno in apparenza, a salvaguardare l'onore. Tutte le vicende scaturiscono dal divertente stratagemma escogitato dal libertino Horner (il cornificatore) che fa circolare la voce della sua presunta impotenza a causa di una malattia contratta durante un soggiorno in Francia, così che i mariti gli affidano senza sospetti le proprie mogli. Una delle sue conquiste è propria Margery Pinchwife, la sposa di campagna del titolo, che dimenticando la regola d'oro, seconda la quale l'amore è un semplice gioco, si innamora follemente di lui. Max Stafford-Clark, che dall'anno scorso ha lasciato la direzione del celebre Royal Court Theatre, ha dato un'interessante interpretazione alla pièce relegando in secondo piano la comicità brillante, che tradizionalmente veniva considerata come perno centrale, per concentrarsi invece sulla violenza dei rapporti interpersonali: il marito di Margery diventa un eccentrico ma aggressivo misogino, che addirittura arriva a minacciare la sposa con un coltello. Benché il prologo di Stephen Jeffreys e le nuove canzoni di Dury-Gallagher mi siano sembrati troppo espliciti e scurrili, condivido la scelta del regista che nell'allestimento della Rsc presenta questa feroce battaglia fra i sessi come ancora attuale e vicina a problematiche che tuttora ci preoccupano. Il revival del teatro della Restaurazione che da alcuni anni si può constatare in Inghilterra, sta ora approdando in Italia: in autunno *La sposa di campagna* verrà presentata dal Centro teatrale bresciano, per la regia di Sandro Sequi, al Piccolo teatro di Milano. *Maggie Rose*



GRANDI NOMI AL FESTIVAL SCOZZESE

# STEIN IL MARATONETA CONQUISTA EDIMBURGO

Tra gli spettacoli proposti dal direttore McMaster, che ha abbandonato il criterio monotematico, l'*Oresteia* di Stein, *Seven Streams of the River Ota* di Lepage, *Antonio e Cleopatra* con i *Berliner* e *The Well of the Saints* di Synge.

MAGGIE ROSE



Come sempre durante le tre settimane del festival, Edimburgo assume un aspetto del tutto internazionale grazie alla presenza di numerosi operatori e visitatori provenienti da tutto il mondo. È interessante notare come la politica del nuovo direttore, Brian McMaster, stia creando quella che un critico scozzese ha definito «una diversità sempre più anarchica» nei vari settori del festival. Non c'è più infatti un'unica tematica, o un Paese come ospite privilegiato a cui dedicare il festival come in passato. Piuttosto, si respira un'aria di assoluta libertà. Quest'anno è stata sviluppata la sezione cinema con una serie di interessanti cortometraggi, spesso *made in Scotland*, mentre per la prima volta è stata creata una sezione per i radiodrammi, istituendo un premio speciale e offrendo la possibilità agli aspiranti radiodrammaturghi di incontrarsi con scrittori e operatori della Bbc Radio 4. L'impressione, comunque, è che rispetto alla musica e al cinema, sia stato dato poco spazio al teatro. Sono stati solo otto infatti gli spettacoli presentati al Festival internazionale (non mi riferisco al Fringe che quest'anno ha registrato un'ulteriore crescita, con 587 compagnie e 1.275 allestimenti). La scelta di McMaster è stata di invitare grandi nomi: è tornato Peter Stein con lo spettacolo più atteso del festival, l'*Oresteia* realizzato con una compagnia russa in un *tour de force* della durata di 7 ore e mezza al Palazzo del Ghiaccio. Per la seconda volta partecipa Robert Lepage con la prima parte di *Seven Streams of the River Ota*. I Berliner Ensemble hanno presentato *Antonio e Cleopatra*, regia di Peter Zadek. Significativa è stata la presenza di alcuni giovani registi, come il trentenne Stephane Braunschweig con *Racconto d'inverno*, in francese, e dal mondo anglosassone, l'inglese William Gaskill con *Amstron's Last Goodnight*, mentre Robert David McDonald ha presentato un allestimento del *Torquato Tasso* di Goethe. Infine, la celebre compagnia irlandese The Abbey Theatre, è tornata ad Edimburgo dopo venti anni, con *The Well of the Saints*, di John Millington Synge, un lavoro che ha debuttato con grande successo lo scorso giugno a Dublino. Il giorno in cui ho assistito all'*Oresteia* di Stein, il vento, la pioggia, il cielo scuro di Edimburgo sembravano far presagire gli avvenimenti che sarebbero accaduti nella tragedia di Eschilo; il Palazzo del Ghiaccio si presentava come un tetro anfiteatro dei nostri tempi, molti spettatori portavano coperte sulle spalle per il freddo glaciale. Iniziava così questa maratona steineiana. Passati i primi momenti di incertezza (si poteva seguire i dialoghi grazie ai sopratitoli in inglese) ha colpito la straordinaria vitalità che il testo acquistava nell'interpretazione di questa compagnia russa. È stato commovente seguire le atroci vicende di guerre e di vendette, vedere i primi e difficili pas-



## I casi clinici di Sacks in scena con Peter Brook

GABRIELLA GIANNACHI

si verso una nuova democrazia, il tutto recitato e agito da attori che, come cittadini russi, non molto tempo fa avevano vissuto in prima persona situazioni simili. Peter Stein, comunque, non ha voluto attualizzare troppo la tragedia, anche se sarebbe stato facile fare allusioni alla Russia di oggi - le prove a Mosca infatti si sono tenute proprio nei giorni in cui si svolgevano le prime elezioni libere - preferendo ricorrere alla sua ormai collaudata scrittura scenica. Così ha sfruttato al meglio gli enormi spazi di questo anfiteatro per suggerire un grande teatro-mondo, dove nelle prime due parti una imponente parete sovrasta la scena per simboleggiare il palazzo reale, e con questo anche il potere assoluto. Non sono mancate neppure forti immagini sceniche: quella di Oreste ed Elettra mentre si preparano a vendicare Agamennone, entrambi in ginocchio, a testa in giù sopra l'enorme tomba paterna. Cominciano a battere i pugni contro il marmo, pian piano il ritmo diventa sempre più frenetico fino a quando Oreste, rimasto da solo, entra in una sorta di delirio che lo porterà a compiere l'assassinio della propria madre. Un'altra immagine che appare alla fine della prima e della seconda parte sottolinea in modo magistrale una delle preoccupazioni principali di Eschilo: l'inevitabile ritorno della violenza e della vendetta. Ben due volte vediamo irrompere dalla parete nera un carrello a rotaie che rapidamente porta dinanzi al pubblico gli assassini in trionfo sopra le loro vittime sanguinanti. Nel silenzio, il gocciolio del sangue che cade dal carrello: un agghiacciante quadro vivente di barbarie. Lunghi e calorosi applausi al termine delle sette ore hanno salutato questo capolavoro firmato Peter Stein.

La presenza dell'Abbey Theatre è stata particolarmente significativa quest'anno in cui il governo inglese sembra si stia impegnando seriamente per trovare una soluzione alla tragica situazione dell'Irlanda del Nord. Il testo presentato al festival dalla compagnia irlandese fu scritto nel 1904 da Synge (1871-1909) per celebrare l'inaugurazione del nuovo teatro nazionale di Dublino. I tre fondatori W.B. Yeats, Lady Gregory e Edward Martyn credevano che il teatro, come pure la letteratura, potesse aiutare il popolo irlandese a recuperare il senso e le radici della propria identità. Mentre Yeats e Lady Gregory prediligevano una visione idealizzata della classe contadina, Synge era di altro parere. *The Well of the Saints* è una semplice parabola che descrive una situazione tragi-comica preta di pessimismo. I due protagonisti sono una coppia di contadini ciechi dalla nascita, emarginati, disoccupati, e soprattutto non credenti. Un giorno un santo li guarisce con una miracolosa acqua benedetta, e per la prima volta Mary e Michael si possono vedere. Tuttavia, per loro, vedere la realtà, e soprattutto se stessi vecchi e brutti, risulta troppo doloroso e dopo varie vicissitudini decidono di rimanere ciechi. La bella regia di Patrick Mason ha voluto sottolineare l'incomprensione della Chiesa cattolica verso le forme di anticonformismo attraverso il duro scontro fra i due ciechi, da un lato, e il santo con i parrochiani bigotti dall'altro. Il santo, interpretato in modo superlativo da Stuart Graham, diventa un fanatico crudele che sembra gioire nel maledire la coppia. Nel quadro finale, Mary e Michael tornano «ciechi e felici», come asserisce Michael, e paradossalmente ci appaiono più saggi e sereni dei loro compaesani vedenti. Anche la ciclicità del testo (i due ciechi tornano alla fine dell'azione quelli che erano all'inizio) nella lettura di Mason viene marcata da una luce spettrale che crea un luogo senza tempo dove nulla cambia. Si capisce a questo punto come questa bella *morality play* anti-religiosa abbia potuto influenzare Beckett e come ancora oggi ci possa far riflettere sull'assurdità della condizione umana. □

A pag. 76, dall'alto in basso Evgueni Mironov come Oreste nell'«Oresteia» di Peter Stein; Pat Leavy, Pat Laffan e Derry Power in «The Well of the Saints» diretto da Patrick Mason. In questa pagina, Peter Brook.



Peter Brook è finalmente tornato al National Theatre dopo sedici anni di assenza dalle scene londinesi con il bellissimo *The Man Who*, ispirato a *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, uno studio sui disordini neurologici scritto nel 1985 da Oliver Sacks. Interpretato mirabilmente da David Bennent (Germania), Sotigui Kouyate (Bamako, Mali), Bruce Myers (Gran Bretagna) e Yoshi Oida (Giappone), con le splendide musiche di Mahmoud Tabrizi-Zadeh (Iran), *The Man Who* è una trasposizione teatrale dei casi clinici descritti da Sacks che Brook vede come dei «guerrieri che combattono la propria malattia con il coraggio e la determinazione degli eroi tragici».

Fra le novità di questa stagione vanno inoltre segnalate *Rutherford & Son*, scritto dall'inglese Githa Sowerby (1876-70), con la regia della bravissima ventenne Katie Mitchell e la splendida interpretazione di Bob Peck, che molti ricorderanno come uno dei protagonisti di *Jurassic Park*, qui nel ruolo di un uomo talmente ossessionato

dal lavoro da non vedere lo sfacelo della propria famiglia; *Thyestes* di Seneca al Royal Court, con la regia di James Macdonald nella traduzione di Caryl Churchill, l'attrice di *Top Girls*, *Serious Money* e *The Skriker*, recensito in uno degli scorsi numeri di questa rivista. La terribile vendetta che Atreo opera nei confronti del fratello Tieste, al quale offre in pasto i suoi stessi figli, è qui interpretata in chiave moderna e trasmessa simultaneamente su più schermi nella bella scenografia di Jeremy Herbert.

Ancora un successo per la straordinaria compagnia «Cheek by Jowl» con *Measure for Measure* nella splendida regia di Declan Donnellan e la scenografia di Nick Ormerod, direttori artistici della compagnia. Sempre di «Cheek by Jowl» va inoltre segnalato il meraviglioso *As You Like It* che, oltre che a Budapest, Craiova, Düsseldorf, Londra, Città del Messico, Mosca, New York, Tokyo, sarà anche a Roma in settembre: uno spettacolo da non perdere trattandosi di una delle più belle messe in scena di quella che molti considerano una delle migliori compagnie in Europa.

### SHAKESPEARE D'AUTUNNO

Al National Theatre sono invece andati in scena *The Seagull* di Cechov, tradotto dall'attrice teatrale Pam Gems con la regia di John Caird e la nota attrice Judy Dench nel ruolo di Irina Arkadina e, per la regia di David Thacker, *Broken Glass*, una nuova pièce di Arthur Miller ambientata nella New York del 1938 e narrante le difficoltà incontrate da una giovane donna improvvisamente colpita da paralisi.

Prossimamente, sempre al National Theatre, apriranno invece *The Devil's Disciple* (1807) di George Bernard Shaw con la regia di Christopher Moran, regista del film *Clockwise*, e *The Children's Hour* (1934) dell'attrice americana Lillian Hellman (1905-84), dal quale venne tratto un film nel 1960 con Audrey Hepburn e Shirley Maclaine in cui una giovane ragazza accusa le sue due insegnanti di avere una relazione sentimentale, fra le interpreti ci saranno le brave Clare Higgins e Harriet Walter.

Grande attesa infine per il primo Festival internazionale di Teatro shakespeariano che si terrà a Londra dal 25 ottobre al 20 novembre. Il festival, che prevede anche concerti, lezioni, dibattiti e oltre cinquanta film, ha in progettazione: *Romeo and Juliet* interpretato dal Düsseldorf Schauspielhaus con la regia della ventenne tedesca Karin Beier; *The Tale of Lear* interpretato negli stili Nō e kabuki dalla Suzuki Company of Toga con la regia di Tadashi Suzuki, uno dei più originali registi giapponesi (in un ospizio un vecchio in punto di morte immagina di essere Lear mentre un'infermiera gli legge alcuni passi della celebre tragedia shakespeariana); *The Merchant of Venice*, che l'interessante regista Peter Sellars ambienta nella moderna Los Angeles nella quale Belmont è Bel Air, residenza di presidenti milionari e star cinematografiche, mentre gli ebrei sono interpretati da attori di colore, Porzia è asiatica e i veneziani sono sudamericani e arabi; *Shakespeare's Language*, un workshop diretto da John Barton con alcuni membri della Royal Shakespeare Company; *Romeo and Juliet* interpretato dall'Itim Theatre Ensemble e il Cameri Theatre di Tel Aviv, con la regia di Rina Yerushalmi e infine *A Midsummer Night's Dream* con la regia di Michael Tumanishvili e una delle più interessanti compagnie teatrali della Georgia, l'Actor's Studio di Tbilisi. □



PANORAMICA DEI FESTIVAL IN GERMANIA

# THEATERTREFFEN ADDIO? BERLINO SCEGLIE LA DANZA

La rassegna, che è ormai trentennale, ha presentato in regime di austerità Hedda Gabler per la regia di Andrea Breth e di Jürgen Kruse, e Requiem per una spia di Tabori - All'Hebbel Theater Susanne Linke e François Raffinot.

ALESSANDRO NIGRO



Nella generale paura di ulteriori tagli ai bilanci o addirittura di decisioni più radicali non del tutto scongiurate, i festival berlinesi fanno a gara per rinnovarsi nelle forme e nei contenuti. Anche il XXXI Theatertreffen, già colpito da una riduzione di budget (da 3,5 milioni di marchi a 2,8) e posto in discussione nella sua ragione di essere da quando Berlino non è più isolata, ha presentato le sue novità: la Freie Volkshöhne non è più il palcoscenico privilegiato della manifestazione; le 12 produzioni invitate sono state ospitate in 8 teatri berlinesi, per cercare di accentuare il legame della manifestazione con tutta la città; aria di svecchiamento anche tra i registi (sei sono debuttanti; sette sotto i quarant'anni); maggiore attenzione agli autori contemporanei. Rispetto all'anno passato, infine, il numero delle produzioni ex-orientali si è ridotto a due, il che non ha mancato di suscitare critiche anche in sede politica.

In linea generale i tagli si sono ripercossi sulla durata della manifestazione che è passata da 20 a 13 giorni, fatto non negativo che ha conferito al festival maggiore compattezza ed unità. E con la scelta di autori e registi giovani il Theatertreffen ha certo voluto indicare una linea di sviluppo (ve ne sarà ancora uno?) per il futuro: il festival è pronto a rimettersi in discussione, a cambiare, ad assolvere una funzione nel modificato scenario

della Germania unita, senza tuttavia rinunciare a rendere omaggio ai registi più affermati e famosi: tra tutti spiccava quest'anno George Tabori, che ha festeggiato i suoi 80 anni.

E passiamo agli spettacoli. Hedda Gabler è stato presentato due volte, rispettivamente per la regia di Andrea Breth (Schaubühne Berlin) e di Jürgen Kruse (Schauspiel Frankfurt).

Dal 1992 alla direzione artistica della Schaubühne al posto di Peter Stein, l'appena quarantenne Andrea Breth si è distinta per le sue regie non geniali ma frutto di un paziente e costante lavoro di avvicinamento al testo, fatto con umiltà e tendente ad un poetico realismo. Non è un caso che la regista si trovi a suo agio con le atmosfere rarefatte e decadenti di Schnitzler, Ibsen o dei russi, che più di altri autori le permettono di affrontare con minuziosa precisione l'introspezione psicologica dei personaggi. Il pericolo sempre in agguato è l'estetismo o il compiacimento, che a tratti fa la sua comparsa anche in questa Hedda Gabler dai tempi dilatati e dalle raffinate eleganze. Del tutto diversa la scelta operata da Jürgen Kruse, già assistente di Peter Stein ed ora regista ospite dello Schauspiel Frankfurt (su invito di Peter Eschberg); nella sua regia ibseniana al realismo degli interni ovattati e soffocanti si sovrappone un registro tendente alla distorsione grottesco-surreale: sparse un po' dappertutto, tastiere di pianoforte in

verticale si integrano al mobiliario ed emettono suoni se sfiorate dagli interpreti; tra gli attori, spicca il Tesman di Karl Friedrich Pretorius, infantile e isterico al punto da ricordare un personaggio dei cartoons.

La biografia di George Tabori, che durante l'esilio in Inghilterra per sfuggire alle persecuzioni razziali fu fra l'altro attivo anche nei servizi segreti, si rispecchia nella sua pièce presentata al festival: Requiem per una spia (titolo non a caso di sapore cinematografico), allestita da Tabori stesso all'Akademie Theater di Vienna con attori eccezionalmente bravi tra cui spicca Gert Voss. La vicenda si svolge in un garage londinese alla fine della Seconda Guerra Mondiale, in cui si incontrano tre ex-spie dei servizi segreti britannici, due uomini e una donna. Amore, gelosia, tradimento completano il triangolo: chi dei due ha tradito la donna facendola cadere in mano ai tedeschi? Se la trama ricorda i libri di spionaggio, lo stile è invece assolutamente mordente e ironico, quasi cinematografico: come una sorta di Woody Allen del palcoscenico, Tabori (che ha tra l'altro lavorato anche in America, scrivendo sceneggiature per Hitchcock e Losey) passa in rassegna, assecondato dalla verve degli interpreti, tutto il campionario dei temi a lui cari (l'identità ebraica, l'amore e il sesso, la psicanalisi, la paura della morte) in una sorta di psicopatologia della vita quotidiana. L'«est-pensiero» era presente al Theatertreffen soprattutto grazie a Jo Fabian, che aggiunge una nuova tessera al mosaico del teatrodanza tedesco. Formatosi nella provincia della ex-Rdt, Fabian ha iniziato ad acquistare notorietà dal 1987 non senza subire le consuete difficoltà da parte del passato regime. Nel 1993 Nele Hertling lo ha notato e gli ha offerto di collaborare in modo più stretto con l'Hebbel Theater: le tematiche politiche di Fabian, legate alla realtà del post-comunismo, rendono il suo teatro coreografico estremamente attuale. Rispetto al suo stile asciutto e tagliente, ironico e allusivo, che si avvale di un lessico coreografico e scenografico minimalistico, il teatrodanza di Kresnik appare decisamente invecchiato. Così Fabian definisce il nuovo credo del teatro politico del futuro: «L'idea deve essere tagliente; il contesto deve funzionare; il movimento deve essere duro».

A differenza del Theatertreffen, che è un gigante ammalato, «Tanz im August» è un festival giovane e agile che di anno in anno acquista importanza e rilevanza grazie soprattutto alla mano sicura della sovrintendente dell'Hebbel Theater, Nele Hertling, che da un lato assicura un confronto a livello internazionale, dall'altro cerca di personalizzare il soggiorno berlinese dei coreografi invitati con workshops e seminari condotti in collaborazione con la TanzWerkstatt. Quest'anno Nele Hertling ha potuto contare in particolare sulla



presenza di Susanne Linke, con la quale l'Hebbel Theater ha concluso un accordo di collaborazione: benché la Linke a partire da quest'anno abbia accettato l'incarico di dirigere con Urs Dietrich il Tanztheater di Bremen, si è impegnata ad un rapporto privilegiato con l'Hebbel Theater, per il quale realizzerà una volta l'anno una produzione nuova. Il rapporto è iniziato con *Märkische Landschaft* (Il paesaggio della Marca, un titolo preso in prestito da Anselm Kiefer), un'opera in cui Susanne Linke riesplora il passaggio geografico e storico della Marca Brandenburgo: i ricordi dell'infanzia, la ferita della separazione, la realtà quotidiana della Rdt. L'approccio al tema è emozionale, ma senza concessioni al sentimento: con durezza di accenti e senza paura di cadere nei luoghi comuni Susanne Linke ripercorre la storia tragica della Marca scegliendo come figura-guida l'angelo della storia di Walter Benjamin che, ineluttabilmente sospinto verso il futuro dalla tempesta del progresso, non può fermarsi davanti al mucchio di detriti della storia per cercare di ricostruire ciò che è andato distrutto.

Il secondo appuntamento importante di «Tanz im August» è stato con François Raffinot, che ha presentato *Adieu* coprodotto, oltre che dall'Hebbel Theater dal Festival di Avignon: una coreografia in memoria di Dominique Bagouet con cui Raffinot aveva lavorato in occasione della *Suite d'un gout étranger* su musiche di Marin Marais. Raffinot, dal '93 direttore del Centre Chorégraphique National du Havre, ha una formazione piuttosto eterogenea; ha studiato filosofia, si è formato come danzatore con Susan Buirge e Félix Blaska, dedicandosi successivamente per un lungo periodo allo studio della danza barocca (dal 1984 al 1989 è stato direttore della Compagnia Ris et Daneries; dal 1990 al 1993 direttore della Compagnia Barocco); ha allestito inoltre diverse opere di Rameau e Lully. Partito da questo interesse per la danza e l'opera barocca, Raffinot ha sviluppato a poco a poco un filone creativo assolutamente contemporaneo che con *Adieu* sembra giunto ad uno stadio di risolta e compiuta maturità.

*Adieu* si basa su una struttura a riduzione (che si ispira all'ultimo movimento della sinfonia *Gli Addii* di Joseph Haydn) che coinvolge sia la scena e le luci che il numero dei danzatori, che diminuiscono progressivamente da sei ad uno; la musica è di Pascale Dusapin, un musicista che aveva a sua volta lavorato con Bagouet: Raffinot ha scelto una composizione lirica su testo di Heiner Müller (*Medeamaterial*), che lo ha colpito sia perché composta per strumenti antichi che per i possibili *decalage* offerti dalla vicenda di Medea. I danzatori indossano raffinati costumi di un'eleganza fuori del tempo, per metà barocca e per metà futuribile; le fogge si ripetono di colore in colore ed ogni tinta è rappresentata in una ricca gamma di sfumature. La coreografia è essenziale e calligrafica ed acquista subito un valore rituale; i danzatori si muovono paratatticamente, talvolta all'unisono, con grande libertà nei movimenti delle braccia (un retaggio della formazione barocca di Raffinot). Una ad una, vengono pronunciate le vocali rimbaldiane: apre, a mo' di prologo severo, il quintetto in nero della «A»; si passa attraverso il rosso sacrificale e cruento della «I», in cui il trio delle danzatrici assume accenti di sacerdotale sacralità; e si conclude con l'assolo di Patrick Rebus, in costume giallo oro avvolto ormai dalla penombra (le luci, bellissime, sono di Françoise Michel), che con un salto all'indietro si distende al suolo e copre l'ultima, definitiva distanza. Si potrebbe pensare ad uno spettacolo troppo composito, troppo ricco di riferimenti intellettuali, troppo elegante, ma non è così: Raffinot, in stato di grazia, ha composto tutti questi stimoli in un risultato di rarefatta bellezza. Con tragico senso e con scoperta allusione, la danza non è in *Adieu* altro che il movimento che colma l'intervallo che ancora separa dalla scomparsa, il tentativo votato al fallimento di fermare il tempo trasformandolo in spazio. □

A pag. 78, Gert Voss e Branko Samarovski in «Requiem per una spia» di Tabori.

## CONFERENZA AD ADELAIDE

# Rituali e narrazione nel teatro delle donne

PATRIZIA MONACO

Ogni tre anni, autrici teatrali da tutto il mondo si riuniscono in un convegno-festival, grazie all'organizzazione della Icwip (International Center for Women Playwright), con sede a Buffalo, Usa. La prima volta fu appunto a Buffalo, nel 1988, quindi a Toronto, Canada, nel 1991 e quest'anno Adelaide, Australia, con una partecipazione che è salita, dalle 250 di Buffalo e le 360 di Toronto, alle 479 presenze di autrici da 36 diversi Paesi.

L'edizione attuale era ospitata nello splendido Festival Centre, un complesso di spazi teatrali, ristoranti e caffè, sulle tranquille rive del fiume che attraversa Adelaide, città raffinata e di grande tradizione teatrale, che quest'anno celebrava il centenario del suffragio alle donne. La scelta su Adelaide era stata fatta dal Comitato internazionale del Icwip (in cui io rappresento l'Italia), nell'intento di privilegiare la cultura teatrale dell'Oriente e dell'Emisfero australe, dando così l'opportunità a scrittrici del Sud Africa, Malesia, Vietnam, Filippine, Papua, ecc. di partecipare in numero più consistente che nelle altre edizioni.

In conformità a questa scelta, il tema del convegno era la relazione fra i rituali e la narrazione orale nella tradizione femminile e il teatro contemporaneo creato dalle donne.

Attorno al tema principale si articolavano ogni giorno una conferenza plenaria di circa due ore, cui seguivano seminari, workshop di gruppo e riunioni informali, intervallate da letture e rappresentazioni dei testi delle partecipanti, dando alle pause di sopravvivenza fisica un ritmo un poco frenetico, per poi finire le serate con spettacoli in vari spazi del Centro stesso o in altri teatri della città. In onore al tema si è affidata la cerimonia di apertura ad un gruppo di donne aborigene delle tribù dell'Australia Centrale, l'arida e ancora selvaggia zona del «deserto rosso» e della montagna sacra di Ayers Rock.

Le donne Pitjantara hanno rappresentato un' *inma*, una cerimonia di iniziazione sessuale, escludendo il pubblico maschile e avvertendoci di non parlarne con alcuno, anche se ci hanno mostrato solo ciò che è consentito dal loro totem, l'anima sacro (canguro, emu, coccodrillo) della tribù a cui appartengono sin dal «Tempo dei Sogni». L'*inma* si tramanda da quarantamila anni e consiste in pittura del corpo, danza, canto. Assistervi è un'esperienza che lascia il segno.

Derivante dal tema centrale, è la ritualizzazione fasulla; questo è il soggetto di *Reverberations* lo spettacolo delle divertentissime «Spiderwomen», tre sorelle native americane. La loro ironia si dirige contro gli «sciamani di plastica», rivelando i risvolti negati del recupero forzato di una tradizione che non esiste più o che non è più sentita, ma che è sempre buona per far soldi.

Non di plastica, bensì considerata il «Tesoro nazionale della Corea», lo sciamano-donna *Kim kum hua* ha disegnato il terzo lato dell'ideale triangolo di teatro indigeno che intendeva racchiudere tutte le altre manifestazioni. Erede a capofila dello sciamanesimo carismatico, considerato all'origine dello spettacolo nella penisola coreana, *Kim kum hua* è entrata in trance davanti a noi, camminando su lame taglienti e esprimendo un universo di riti e simboli tuttora presenti nella sua cultura.

Entro queste coordinate, si sono snodati gli altri appuntamenti, e degli innumerevoli seminari e workshop, tutti interessanti, vale citarne alcuni, quali il «rituale e il corpo»; «teatro visivo e la nuova immagine della donna»; «identità culturale: scrivere, in età postcoloniale, nei nuovi inglese», quali il Singlish, la lingua parlata a Singapo-

re; «come scrivere storie contemporanee tratte dalle fonti orali tradizionali oppure dalle storie classiche», con esempi da Antigone, il *Mahabharata*, o le saghe islandesi, viste da un'ottica femminile. E ancora «l'umorismo nel teatro delle donne», «l'espressione della sessualità femminile», «il sesso (inteso come genere, non come pratica) influenza la scrittura drammaturgica?».

Fra i monologhi che scandivano gli appuntamenti, emblematico quello della malese Leow Puay Tin, che nel suo esilarante pezzo *A Modern Woman*, esprime il desiderio di emancipazione dell'addetta alle toilette pubbliche di un grande centro commerciale di Kuala Lumpur. Lo stile è una fluida miscela di teatro tradizionale orientale, e gags della migliore scuola occidentale.

Dall'Argentina, Sud Africa e Filippine le narrazioni semplici e terribili di donne perseguitate dal regime, sopravvissute ad anni di internamento e torture grazie alla scrittura.

Un esempio di teatro multiculturale: *Salt Water and Fire*, delle «Top End Girls», Top End è la parte settentrionale dell'Australia, dal clima tropicale e quindi la più adatta e la più vicina ad accogliere la nuova immigrazione asiatica. Nove le partecipanti, attrici-autrici di diversa origine, due australiane, una bianca e una nera, le altre da Papua, Cile, Filippine, Bali, Timor, Madagascar, Sud Africa. Il loro spettacolo è la cronaca di un viaggio, allo stesso tempo reale, l'arrivo di alcune di loro nella «terra promessa»; e interiore, la ricerca di una nuova identità, problema molto sentito in Australia, e che sarà presto condiviso anche in Europa, con l'immigrazione dall'Africa e dai Paesi dell'Est. Conseguente anche la necessità di creare una nuova lingua di comunicazione, che non sia un esperanto, un mostro di Frankenstein creato artificialmente in laboratorio, bensì nato spontaneamente dal salutare incontro e scontro di diverse culture. Per finire, non la modestia ma il dovere di cronaca e l'amore di patria mi impongono di citare fra le letture drammatiche (diciassette i testi selezionati su trecento pervenuti da tutto il mondo), *Summer at casa Magni*, atto unico della sottoscritta, sulla scrittura, le donne e la morte, prendendo spunto da Mary Shelley, nel più autentico stile occidentale... □

## CRONACHE

**VIENNA** - Antonio e Cleopatra di Shakespeare, con la regia di Peter Zadek, è stato lo spettacolo inaugurale delle Wiener Festwochen, che si sono svolte a giugno nella capitale austriaca. Protagonisti di questa messinscena fortemente attualizzata e che si protrae per quattro ore senza intervallo, con le luci in sala sempre accese, sono stati Gerd Voss ed Eva Mattes.

**PARIGI** - Ariane Mnouchkine ha celebrato i trent'anni di vita del Théâtre du Soleil con un nuovo spettacolo andato in scena alla Cartoucherie di Vincennes: La città spergiura di Hélène Cixous. Incentrata sul dramma degli emofiliaci contaminati dall'Aids con il sangue infetto fornito dal Centro nazionale trasfusioni, la messa in scena di sette ore e mezza affronta il caso che ha scosso la Francia con i toni della tragedia antica, come del resto già suggerisce il sottotitolo del testo, Il ritorno delle Erinni. Le scene sono di Guy Claude François, le musiche orientali di Jean-Jacques Lemèrre e la compagnia, come sempre, numerosa e cosmopolita.



INTERVISTA CON L'AUTORE DI SLAVI

## La Perestroika negli Usa secondo Tony Kushner

MARIO FRATTI



**A** New York il maggior successo della stagione è stato il doppio spettacolo *Angeli in America-Perestroika* di Tony Kushner. Il Festival del Kentucky gli ha chiesto una novità. Abbiamo visto la prima mondiale di *Slavi*. Eccellente. Conferma Tony Kushner come il miglior commediografo americano, oggi. *Slavi* continua la ricerca sulle ragioni della crisi nell'Unione Sovietica. Ammette gli errori, conclude, drammaticamente, con il monologo di una bambina che afferma che «il socialismo è l'unica alternativa alla ferocia del capitalismo».

Abbiamo intervistato Tony Kushner.

**HYSTRIO** - *Slavi* ha gli stessi personaggi di *Perestroika*. Lo stesso anziano che ha nostalgia per il socialismo. Lo considera una continuazione dello stesso tema?

**KUSHNER** - In un certo senso lo è. Sto ancora esaminando l'assurdità del repentino passaggio da un'economia all'altra. Come dice un mio personaggio «il serpente cambia la pelle lentamente; solo quando è pronta quella nuova».

**H.** - *Quale sarà la sua prossima commedia?*

**K.** - Mi è stata commissionata dal Teatro Nazionale di Londra. Tratta di un gruppo di schiavi neri americani che si trasferirono in Inghilterra dove speravano di viver meglio. La compagnia sarà metà inglese e metà americana.

**H.** - *Ha mai pensato di scrivere sceneggiature per Hollywood?*

**K.** - No. Ti trattano bene, con biglietti di prima classe. Poi prendono solo il dieci per cento di quel che scrivi e fanno quello che vogliono. Preferisco il teatro. Ho più controllo sul testo e sulla regia.

**H.** - *Si dice che è spesso insoddisfatto con i suoi registi. È vero? Che ne dice della regia di Lisa Peterson qui a Louisville? Che cosa avrebbe*

*cambiato?*

**K.** - Nulla. È perfetta.

**H.** - *Gli autori americani trattano temi psicologici, personali. Come mai è l'unico a trattare temi politici?*

**K.** - Non è vero. Non sono solo. Cominciando da Clifford Odets, Lillian Hellman, Arthur Miller, abbiamo molti commediografi che trattano temi politici.

**H.** - *In Perestroika ci son diverse sfumature di come tratta gli omosessuali. Ha avuto lamentele e minacce?*

**K.** - No. San tutti che sono omosessuale ed ebreo. Accettano il mio modo di creare situazioni e personaggi.

**H.** - *È molto diretto e coraggioso nelle sue affermazioni. Non ha paura? È possibile che nessuno l'abbia mai minacciato?*

**K.** - Una gentile vecchietta mi ha scritto che se vado a Salt Lake City avrò guai. È mormone. Le ho risposto. Ci siamo spiegati.

**H.** - *Proviene dal Sud. È possibile che lei non avesse guai in un territorio generalmente intollerante?*

**K.** - Quando ero giovane e vivevo lì era impossibile difendere l'omosessualità. Mettevo quindi tutta la mia energia nel difendere il mio diritto di essere ebreo. Le cose son migliorate ora.

**H.** - *Oltre ai temi politici ha spesso temi religiosi. Come mai?*

**K.** - Nonostante io sia agnostico trovo che il tema della religione è drammatico e teatrale. Questa disperata ricerca di una risposta in un mondo ingiusto e confuso.

**H.** - *Tratta, particolarmente, dei Mormoni. Come mai?*

**K.** - I Mormoni, come d'altronde i cattolici, sono conservatori di destra e condannano l'omosessualità. Ma ho trovato fra loro persone buone ed umanissime. Uno strano contrasto. Quel che mi piace nella religione mormone ed in quella ebraica è il principio che «bisogna essere giudicati dai fatti, non dalle intenzioni». Entrambe le religioni dicono poi che «bisogna far del bene per essere buoni». Lo stesso vale in politica. Solo chi migliora le condizioni economiche dei poveri merita il nostro rispetto.

**H.** - *Si considera uno scrittore realista?*

**K.** - Certo. Uno scrittore deve essere chiaro e preciso. Deve farsi capire per essere utile.

**H.** - *In molte interviste ha detto cose molto negative su Reagan, i repubblicani ed il nuovo sindaco di New York. Come mai?*

**K.** - Sono reazionari. Se lo meritano.

**H.** - *In Slavi fa dire ad un personaggio che c'è ingiustizia nel mondo perché Iddio è un «piccolo borghese, un reazionario, un mensecevo». Che vuoi dire?*

**K.** - La frase si spiega da sola.

**H.** - *Un altro personaggio ricorda che Lenin, quando impiccarono suo fratello, prese da un romanzo la famosa frase «Che fare?». Oggi, nel 1994, ripetiamo la frase: «Che fare?».*

**K.** - Lavorar sodo per la giustizia. Scrivere per illuminare e spiegare. Il «mercato libero» è pericolosa anarchia. Bisogna proteggere i deboli. □

Nella foto, Tony Kushner.

## Il Presidente di Familiari A Cracovia

**I**l *Presidente (Circuito chiuso)* di Rocco Familiari, andato in scena nella stagione 1992/93, con la regia di Kristof Zanussi e l'interpretazione di Raf Vallone, prodotto dalla Eao di Alessandro Giglio, è stato appena registrato dalla televisione polacca, negli studi di Cracovia, per la regia di Gregor Braun.

Il testo, edito in Italia dalla Shakespeare and Company e già tradotto in varie lingue (è stato pubblicato a Praga dalla casa editrice Dilia - e presentato in forma di mise-en-éspace nel '93 al Teatro Viola -, in Polonia dalla rivista *Dialog*), affronta il problema del potere della televisione.

Come afferma Zanussi (che è stato il coordinatore generale della produzione televisiva di Cracovia) nell'introduzione alla traduzione polacca, «l'indice di ascolto è la misura assoluta del valore dei programmi messi in onda. Chi risponde del fatto che essi siano stupidi, spesso menzogneri? (Vale qui la pena di citare la guerra televisiva nel Golfo?). Ne rispondiamo noi, gli spettatori, con le nostre libere scelte, così diligentemente misurate dai sondaggi. E così il privilegio dei despoti, al giorno d'oggi, è democraticamente devoluto alle grandi masse. La volontà del popolo è quella di vedere la menzogna? Ebbene, la televisione la trasmetterà. La volontà dello spettatore è quella di restare radicato nella menzogna? La televisione non abiterà, al fine di rendere vera l'immagine del mondo».

Il protagonista del testo è, da un lato, un potente da favola, un barone dei media, che oltrepassa la misura di Berlusconi, Bertelsman o Murdoch. Dall'altro lato, è un every-man, incarna ciò in cui viviamo, il mondo dei media di libera scelta, nel quale noi scegliamo l'illusione, il comfort, la facilità, contro una drammaticità vera. L'uomo, da creato, si trasforma in creatore, dando al tempo stesso prova della sua miseria, perché la fuga dalla realtà è degradazione e caduta.

Gli interpreti sono fra i migliori della scena teatrale polacca. Il *Presidente* è Jerzy Trela (rettore, per parecchi anni, dell'Accademia Teatrale); il tecnico, Piotr Skiba e la donna, Katarzyna Gnievkowska. Lo speaker è Przemyslaw Babiarczyk, il Piero Badaloni polacco. Il lavoro verrà trasmesso nel prossimo inverno.

La radio sta invece allestendo un'edizione radiofonica de *L'urlo*, il monologo scritto per lo spettacolo collettivo *La Confessione*, andato in scena a Taormina l'estate scorsa (pubblicato nel n. 3/1993 di questa rivista). La traduzione del testo, che affronta in maniera diretta il problema dell'aborto, è stata affidata a Zygmunt Kubiak, uno dei maggiori poeti viventi, insigne latinista, traduttore, fra l'altro, delle *Confessioni* di Sant'Agostino. □

**BRUXELLES** - Nella città belga, a maggio, è nato un nuovo festival: il *Kunsten Festival des Arts*. Aperto soprattutto al teatro e alla danza contemporanea, ha contato nel suo ricco programma anche produzioni musicali, cinematografiche e mostre di arte plastica. Una speciale attenzione è stata dedicata alla cultura cinese e in particolar modo al teatro. Fra gli spettacoli che hanno animato il festival segnaliamo il *Pilade di Pasolini messo in scena dalla compagnia del giovane regista francese Stanislas Nordey e, sempre di Pasolini, Calderon e Affabulazione, con la regia di Ronconi; il «monologo a due» di Koltès La nuit juste avant les forêts con la compagnia belga Dito'Dito, la Fedra da Seneca e Euripide nella regia del rumeno Purcarete.*



TATO RUSSO RICORDA EDUARDO DE FILIPPO

# UNA GRANDE LEZIONE DI POESIA E SANTITÀ

*Il carisma e il rigore contro l'assistenzialismo e la cattiva politica teatrale  
- L'impossibilità di riproporre l'attore ma la necessità di riprenderne i testi.*

CARLO ROSATI

**E**duardo non amava il chiasso. Signore e «artefice magico» della scena, recitava tra pause che facevano da contrappunto ad una parola poetica con la quale ha esaltato il mistero e l'espressione del silenzio. Per le celebrazioni dei dieci anni dalla sua scomparsa, in questo «passato, presente e futuro» del suo teatro, incontriamo Tato Russo, direttore, regista e attore del Teatro Bellini di Napoli, che nutre verso la città del golfo lo stesso odio-amore di Eduardo, che poi è un amore più profondo, come verso quella scena che Eduardo liricamente definì: «lo sforzo disperato che compie l'uomo, nel tentativo di dare alla vita un qualsiasi significato: è teatro».

Riguardo l'attuale sistema del teatro italiano Tato Russo non è ottimista, nonostante abbia restituito alla sua città, da quasi dieci anni, uno dei suoi teatri più belli, il Bellini, che l'incuria e il degrado avevano trasformato in un cinema a luci rosse, prima della costosa opera di ristrutturazione e dei lavori di restauro.

«Penso che questo sia l'ultimo anno per l'emergenza teatrale - afferma Tato Russo - perché l'ambiente sta diventando paradossale. Non si può produrre uno spettacolo per fare tre giorni qui e uno là: avere due settimane in piazze come Roma o Milano. Da noi manca completamente l'idea di un teatro di grandi investimenti sul genere di quanto avviene a New York o nelle grandi capitali europee, costruire dei grandi spettacoli che la gente deve e vuole assolutamente vedere».

**HYSTRIO** - In questo la malattia del nostro teatro?

**RUSSO** - C'è un'assistenza da Usl, con migliaia di proposte nelle grandi città ed un totale disorientamento del pubblico che, nell'incapacità di scelta, fa soffrire il prodotto. In quest'ottica minima di rientro, dove alcuni sono esaltati e molti bocciati, senza guardare al merito, il nostro teatro non può che essere scadente, con un'offerta che si adegua, il più delle volte, alla domanda. Se l'Ente, tanto per citare un ente distributivo, sfidasse una compagnia a produrre uno spettacolo, che avesse una tenitura di quattro od otto mesi in una grande città, non troverebbe alcun impresario all'altezza.

**H.** - Lei è dunque contro le sovvenzioni a pioggia. Rinuncerebbe alle sovvenzioni?

**R.** - Rinuncerei immediatamente se tutti ripartissero da zero, non soltanto i privati, ma anche gli enti pubblici; con le Regioni, le Province e i Comuni che non dovrebbero più sborsare una lira per il teatro. Quelli che sapranno fare teatro avranno poi le loro sovvenzioni, mentre scomparirebbero coloro che fanno teatro per politica. Credo nelle pari opportunità ed anche a teatro queste si possono raggiungere togliendo privilegi e favoritismi.

**H.** - Siamo partiti dalla sua idea di teatro per arrivare al teatro di Eduardo.

**R.** - Eduardo credo che proponesse con altri modi e parametri la stessa cosa, cioè quella di un teatro

fisso o semifisso in una piazza, un teatro di giro che lui superava con la sua arte restando fisso in una piazza come Roma due o tre mesi. Quello che io sostengo è un teatro che premi il merito, gli artisti, non gli operatori cosiddetti culturali attaccati al loro potere e alla loro cordata politica.

**H.** - Come attore lei è uno dei pochi artisti napoletani che non ha recitato con Eduardo.

**R.** - Non me ne faccio un vanto, ma posso dire che è un merito. Perché l'ombra dei grandi spesso ti copre. Penso che la sua grande lezione è quella che ci ha lanciato dalla scena sia come interprete che come drammaturgo, prendendo la via di suo padre, Scarpetta. Tante persone che gli sono state vicino ed hanno recitato nella sua compagnia nella realtà sono state condizionate dalla sua personalità tanto che lo imitano, mentre io vedo il suo insegnamento nella libertà espressiva dell'attore.

**H.** - Che cosa ammira di più in Eduardo?

**R.** - Ho sempre ammirato la santità di Eduardo, almeno da quando mi sono occupato di questo mestiere. Non ho voluto, da napoletano vissuto in una città che nel teatro ha avuto tanti personaggi carismatici, l'attore da imitare, ma ho visto in lui l'uomo da ammirare come santo.

**H.** - Vuole spiegarci cosa intende per santo?

**R.** - L'attore santo è quello che alla fine diventa teatro. Negli ultimi anni, quando mi è capitato di vederlo anche al Quirino di Roma, le sue commedie mi piacevano meno; perché lui rallentava i suoi famosi tempi di teatro. Capivo, da attore, che non erano giusti, anche se venivano recuperati ed esaltati in fase critica. Però quando terminava le sue rappresentazioni, aveva preso l'abitudine di parlare con il pubblico e di dedicargli delle poesie. Poteva durare anche tre ore quella parte, perché lui comunicava come anima, come santo. Esercitava un tipo di comunicazione carismatica con la quale arrivava esperienza e saggezza. Era diventato il Grande Vecchio del nostro teatro, in senso buono però, non per come poi abbiamo sentito evocare questa figura.

**H.** - Quindi ha preso parte di questa santità?

**R.** - Un napoletano che fa teatro ambisce a diventare un tutto, facendosi tutto da solo, cucendosi addosso il suo abito. In questo sento di aver appreso la grande lezione del suo teatro, ed in questo mi sento un erede. Credo che anche in questo momento ci sia qualcosa da tramandare del teatro napoletano, restituendolo attraverso i tempi. Molti degli attori che ritrovo intorno a me, al mio teatro e alla mia compagnia, mi fanno sentire, in un certo senso, molto vicino ad Eduardo.

**H.** - Molta gente parla male della parsimonia di Eduardo?

**R.** - È difficile esercitare, come ha fatto Eduardo, tante funzioni in una persona sola, da una parte quella dell'attore-protagonista e dall'altra quella del capocomico-imprenditore. Intervengono tante invidie e, nel mio piccolo, devo rilevare che si parla male anche di me. Si dice infatti che sono

tirchio, ma non si vede, in tempi difficili come questi, che vado in giro con compagnie di cinquanta persone, con venti o ventitré attori in scena od orchestrali nella buca. Eduardo aveva compagnie di almeno venti attori e non poteva andare oltre certe paghe. Il teatro e la compagnia di Eduardo era di una severità che permetteva all'attore di imparare una disciplina e ai più bravi e meritevoli, di venire fuori: il nostro non è un mestiere facile.

**H.** - Quale Eduardo preferiva?

**R.** - Quello dell'età matura, perché non mi piaceva quello che faceva il verso a Pirandello. Mi piace di più quello che fa il verso, nella sua individualità, a Molière con la commedia di carattere ed una delle sue più belle commedie trovo che sia *Il contratto*. Come drammaturgo si è fatta molta polemica per le riprese dei suoi lavori da farse od altri scritti, come è avvenuto per lo stesso *Contratto* oppure per *Filumena Marturano* o *De Pretore Vincenzo*. La verità è che Eduardo apporta un suo bagaglio poetico e teatrale all'interno delle opere, come hanno fatto tutti i grandi autori teatrali, da Molière a Shakespeare. Credo che sia inutile domandarsi, in teatro, se una cosa sia originale, perché i grandi temi della drammaturgia mondiale non sono più di cento, come scrive Luigi Lunari in un suo recente saggio, ma vedere semmai il gusto di ammodernamento nel quale l'autore inserisce il suo mondo poetico, che in Eduardo diviene grandioso, personale, originale.

**H.** - Si può rifare Eduardo?

**R.** - Si può, togliendo la parte che riguarda l'attore, riportando se stessi. Imitando si fa malissimo Eduardo. Oggi si prolunga e si dilata la maniera, si ingigantiscono i difetti e non si va alla sostanza della lezione: presentare i personaggi facendoli scaturire oltre che dall'attore anche da se stessi.

**H.** - Metterebbe in scena un testo di Eduardo?

**R.** - Mi piacerebbe, ma non ho mai chiesto una commedia, perché penso che non mi darebbero i diritti. Se lo dovessi mettere in scena vorrei rivedere alcune cose, perché quando il teatro è scritto dagli attori ci sono anche i mezzucci della scrittura che si adattano a quell'attore; e quello che poteva concedersi l'Eduardo-interprete oggi difficilmente potrebbe concederselo un altro attore: alcuni dovrebbero tagliare, altri modificare. Il teatro di Eduardo è un teatro di attore, e come tale deve essere modificabile.

**H.** - Ha mai visto in scena i tre De Filippo?

**R.** - Io Eduardo in scena l'ho sempre visto da solo, non ho mai visto insieme i tre De Filippo, come non ho mai visto Titina. Insieme li ho visti in televisione. Peppino l'ho visto molte volte come attore, ed era bravissimo. Anche lui prendeva ed adattava, ma nelle sue commedie non c'è tutta la poesia che c'è in Eduardo, anche se lo scheletro e la costruzione è la stessa. Qui credo sia la grande differenza. Peppino ha preso ed adattato, Eduardo ha preso ed ha aggiunto la poesia. □



IL DECENNALE DEL PIÙ GRANDE DEI DE FILIPPO

# PER RICORDARE EDUARDO E DIRE LA SUA GRANDEZZA

*Maurizio Giammusso, primo biografo dell'autore di Filumena Marturano, espone le iniziative che ne terranno viva la memoria - Una mostra itinerante, da Taormina a Modena a Roma rivolta non solo agli specialisti, un libro souvenir e cinque trasmissioni tv con il concorso della vedova e del figlio.*

FURIO GUNNELLA

**M**ostre, programmi televisivi, libri: a dieci anni dalla morte (31 ottobre 1984), Eduardo è alla ribalta - oltre che con gli spettacoli di Luca De Filippo e di Patroni Griffi - con una serie di iniziative firmate da Maurizio Giammusso, giornalista all'Ansa, storico del Teatro Eliseo e dell'Accademia nazionale d'Arte drammatica, collaboratore delle esposizioni d'arte di Palazzo Ruspoli. *Hystrio* lo ha intervistato sulle iniziative di questo decennale.

**GIAMMUSSO** - Parliamo di decennale per comodità giornalistica. Ma, in realtà, per me tutto è cominciato, con *Vita di Eduardo*, la biografia pubblicata nel giugno del 1993 da Mondadori. Da lì, da quello studio basato prevalentemente su sessant'anni di lettere inedite migliaia e migliaia di fogli, nasce il resto...

**HYSTRIO** - Allora, prima di tutto: come è andata *Vita di Eduardo*?

**G.** - Bene, credo sia il primo libro attinente al teatro ad avvicinarsi alle 15 mila copie di vendita e a fare un'onorevole apparizione nella classifica dei best seller della saggistica nonostante il prezzo, 38 mila lire. Potrei aggiungere della calorosa accoglienza ricevuta in giro per l'Italia, dove sono stato invitato a presentare il libro; o delle reazioni favorevoli di persone che stimo, da La Capria a Ghirelli, Albertazzi, Strehler, fino a - voglio dirlo proprio qui, in casa sua - Ugo Ronfani, che hanno messo in rilievo come questa sia la vera prima biografia che mette a punto la complessa figura del personaggio, sul quale prima c'erano più aneddoti che vera conoscenza. Inoltre ho goduto della affettuosa partecipazione di chi lo conosceva bene (mentre io non l'ho mai conosciuto personalmente): fra i tanti vorrei citare Federico Frascani, un autorevole studioso napoletano, che mi ha telefonato dicendo: «Di Eduardo sono stato amico per quarant'anni e su di lui ho pubblicato tre libri diversi; ma solo con il suo ho davvero capito alcuni legami fra la vita e l'opera...».

**H.** - *Le reazioni dei critici teatrali?*

**G.** - Di quelle preferisco dire più avanti, allargando il discorso anche alle altre iniziative.

**H.** - *Parliamo allora della mostra, o do-*



*vremmo dire piuttosto delle mostre di Taormina e poi di Roma e Napoli.*

**G.** - Sì, è più esatto parlare al plurale, perché sono state pensate per pubblici diversi. La prima, «Eduardo a Taormina» (Chiesa del Carmine, 5-21 agosto) era particolarmente dedicata ai due spettacoli in scena quest'estate (*Il contratto* e *Sabato, domenica e lunedì*) e al ricordo dell'ultima apparizione pubblica di Eduardo, quando al Teatro greco fu protagonista di una indimenticabile Festa del Teatro. Vi ho raccolto costumi e scenografie, mobili e oggetti, il suo camerino, un «giro del mondo in cento locandine» e una inedita «galleria», che - secondo me - è una vera sorpresa: 30 quadri, disegni e caricature che testimoniano affetto e ammirazione da parte di artisti illustri (Sciltian, Onorato, Fo) o sconosciuti.

**H.** - *Cosa c'era di più a Modena e perché?*

**G.** - A Modena (26 agosto-19 settembre), oltre agli elementi esposti a Taormina, c'erano altri set scenografici originali, una scelta più ampia di bozzetti e il grande racconto illustrato della sua vita artistica e privata in 250 foto e gigantografie. L'ampliamento è stato

determinato sia dalla possibilità di avere uno spazio più grande, quasi mille metri quadrati, sia dal fatto che a Modena la mostra era il cuore culturale della festa nazionale de *l'Unità*, cioè di una manifestazione di massa, dove le decine di migliaia di visitatori, per lo più non erano frequentatori abituali del teatro, né napoletani emotivamente coinvolti col personaggio; spesso anzi erano giovani che ricordavano appena il nome di un attore intravisto da bambini alla televisione...

**H.** - *Dunque, un'operazione divulgativa...*

**G.** - Sì, forse la più grande mai dedicata ad un personaggio teatrale: merito che credo vada riconosciuto agli organizzatori della festa de *l'Unità*. Ma - per quanto mi riguarda - c'era anche una precisa scelta critica, sintetizzata nel titolo *Eduardo da Napoli al mondo*, che ho ripetuto sia nel libro fotografico pubblicato da Mondadori che nel programma televisivo.

**H.** - *Sembra un titolo efficace, ma perché ha tanto valore?*

**G.** - Secondo me è un titolo bellissimo: lo dico senza esitazione perché non l'ho inventato io. L'ho «rubato» ad un saggio di Agostino Lombardo, il grande traduttore di Shakespeare. Il titolo comunque non è solo uno strumento editoriale, diciamo di «marketing», per assicurare maggiore incisività a tutta l'operazione; è anche un indirizzo critico preciso. *Eduardo da Napoli al mondo* vuol dire liberare l'opera di De Filippo dalle secche di un folclorismo regionale; riconoscere il suo idioma napoletano come lo strumento dell'espressione anziché la sostanza del suo mondo poetico; affermare anzi che - proprio perché egli parla (quasi sempre) di Napoli e dei napoletani - è un autore europeo, come il siciliano Pirandello o il veneziano Goldoni, o magari come Joyce che scrive di Dublino e Dickens che scrive di Londra. Tanto è vero che la sua opera è da mezzo secolo rappresentata in tutte le lingue, da attori bravi, mediocri o eccelsi, come Valentine Tessier e Laurence Olivier, che non si fermano certo davanti al «regionalismo» di Filumena o di Luca Cupiello. Eduardo, insomma - l'ho voluto scrivere





## Anche la caffettiera di *Questi fantasmi*

**E**duardo da Napoli al mondo: così dice il titolo di una mostra che ha avuto a Taormina, nell'ex-chiesa del Carmine, il suo nucleo originario (*Eduardo a Taormina*) e che è proseguita, ampliata, a Modena per il Festival nazionale de l'Unità; dopo di che sarà a Roma, a Napoli, a Milano, in altre città. La fama del più grande dei De Filippo cresce, anziché cristallizzarsi nel cliché della sua pur profonda napoletanità.

Eduardo era solitario e anche scontroso, come lo sono coloro che nella vita hanno pagato duro il diritto ad essere se stessi; ma oggi tutti si dicono suoi figli, non soltanto Isa Danielli, Angela Pagano, Antonio Casagrande e quant'altri hanno mosso i primi passi al suo fianco, non soltanto la Moriconi o la Sastri che, ricevuta da lui la lezione dell'arte, l'hanno lasciata per andare su strade loro, ma anche i giovani che non l'avevano conosciuto, Ricky Tognazzi o Mariangela D'Abbraccio, tutti là per l'omaggio che gli è stato reso sotto le stelle del Teatro Antico: un pigiapioggia di testimonianze esibite, sotto i riflettori del «c'ero anch'io», ma anche il senso non finto del rispetto per un maestro impareggiabile.

In attesa che l'eredità di Eduardo fruttifichi, che si misuri la grandezza non del drammaturgo napoletano che ha reinventato la commedia dell'arte e la sceneggiata (ci sarebbe voluto un convegno, di livello, piuttosto che la notte degli omaggi), ma del suo teatro ancora semisommerso della passione civile e della protesta contro lo sfascio politico (perché è stato il nostro Brecht, e non l'abbiamo capito), hanno parlato il linguaggio della nostalgia e di una verità che va storizzando i documenti e i cimeli della mostra allestita a fianco del festival. L'ha curata il giornalista Maurizio Giammusso, che l'anno scorso aveva pubblicato la prima biografia completa di Eduardo, che presso lo stesso editore, Arnoldo Mondadori, ha dato adesso alle stampe un album prevalentemente iconografico «fra ricordo e scoperta», come dice la prefazione.

Con una passione da elogiare, con il sostegno della vedova Isabella e del figlio Luca, con qualche «latitanza istituzionale» (ma si sa che il teatro italiano è senza governo e la Rai-Tv manca di progettualità), Giammusso ha messo insieme in sei mesi di lavoro, su un percorso cronologico che racconta la biografia privata e artistica, 250 fotografie familiari, di spettacoli e di personaggi (dalla Magnani a Bergman, da De Sica a Olivier), immagini rare, a grandi dimensioni come scenografie, di una quindicina di luoghi, teatri e case legati all'esistenza di Eduardo; più di cento fra locandine e manifesti, alcuni rari e provenienti da vari Paesi; un centinaio di bozzetti di scena firmati da Guttuso, Maccari, Frigerio e altri; oggetti personali come la cassetta del trucco, il baule da viaggio o la maschera di Pulcinella; oggetti di scena originali come il presepe di *Natale in casa Cupiello* o la caffettiera di *Questi fantasmi*; una ricca collezione di documenti autografi; e ancora i quadri e le caricature dedicati da artisti illustri, da Sciltian a Ricci, da Onorato a Fo, nonché vari oggetti del «culto» popolare dell'attore con il suo volto, dalle statuine del presepe vendute a Napoli a piccoli busti venduti a Portaportese a Roma, le lettere, le letterine e i regali ricevuti nel tempo.

Ecco dunque, lungo il percorso della mostra, l'irresistibile ascesa di Eduardo verso la gloria del palcoscenico, da quel 24 maggio 1900, data della nascita del figlio naturale di Scarpetta, alle movimentate vicende d'arte e di vita con Peppino e Titina, ai primi successi, ai trionfi, agli anni in cui fu senatore a vita.

nella quarta di copertina della biografia – va considerato come «un grande italiano del Novecento»: e da questo riconoscimento bisogna partire per una nuova critica, che rilegga Eduardo anche prescindendo dalle sue interpretazioni originali...

**H.** - Un momento: prima di parlare di critica e magari anche di critici, vogliamo concludere il discorso sulle iniziative?

**G.** - D'accordo. La mostra di Modena ulteriormente arricchita e spettacolarizzata dovrebbe essere a Roma per novembre e dicembre; poi a Napoli in febbraio. Dico «dovrebbe» perché occorrono sponsor privati e intese con le amministrazioni comunali per gli spazi espositivi: e le trattative ancora in corso. Quanto al libro, sempre intitolato *Eduardo da Napoli al mondo*, che fa da catalogo alle mostre, uscirà anche in libreria fra le strenne Mondadori. Vi sono tutti i ritratti di Eduardo, molti bozzetti e locandine, e 150 foto: alcune rare, come le immagini di Scarpetta e dell'infanzia; altre inedite, come quelle delle mogli e dei figli.

**H.** - E il programma televisivo?

**G.** - Saranno cinque puntate di mezz'ora, in onda su Raiuno in tarda serata, dal 31 ottobre; più che una biografia, quasi «un'auto-biografia filmata» con Eduardo sempre in primo piano, «presentatore di se stesso», grazie alle interviste di repertorio e ai brani registrati delle sue lezioni all'Università di Roma.

**H.** - È un'insieme notevole di iniziative, degno del programma di un'istituzione pubblica: che so, una fondazione, uno stabile, un comitato nazionale. Come ha fatto a metterlo in piedi, chi la ha aiutato?

**G.** - Mi hanno aiutato prima di tutto Luca e Isabella De Filippo, accordandomi la loro fiducia e mettendo a mia disposizione prima l'archivio privato di Eduardo, poi la straordinaria raccolta di materiali che è la base della mostra. Io ho ricambiato questa disponibilità (che ad altri credo sia stata negata) con l'unica moneta della quale dispongo: la serietà del lavoro, l'impegno di incrementare un patrimonio culturale attraverso iniziative importanti anche dal punto di vista della diffusione. Poi naturalmente Taormina Arte, la Festa de l'Unità, la Rai, o piuttosto il Dse della Rai, che in una mattinata ha dato l'ok ad un progetto sul quale Raiuno aveva perso tempo per un anno. Aggiungerei la Mondadori, ma non lo faccio: salva la cortesia e la preparazione del suo editore, credo di averle fatto fare buoni affari...

**H.** - E i critici l'hanno sostenuta? Forse ora possiamo tornare a quella domanda rimasta in sospeso...

**G.** - D'accordo. Per diciotto anni ho fatto il critico teatrale per il *Corriere della Sera*, dal

1976 al 1993, fino a quando le condizioni del mio lavoro (spazi giornalistici, rapporti con la redazione e gli altri collaboratori) hanno consentito quell'impegno di testimonianza culturale, che è stata la lezione del mio maestro Roberto De Monticelli, che mi chiamò al giornale quando avevo appena 24 anni. Credo di avere sempre lavorato con passione e con onestà. Ma conosco troppo bene la vischiosità dell'ambiente, le miserie personali, le ambizioni frustrate, gli interessi privati e – su tutto, spesso – l'invidia. Ricordo la battuta di quel personaggio di Eduardo che davanti alle catastrofi narrategli da un amico rispondeva con il ritornello: «E chi ti dice che non sia stato un bene?». Così, quando le circostanze mi hanno indotto a sospendere spontaneamente la militanza su un quotidiano, ho scoperto la possibilità di rilanciare un mestiere che è quasi una vocazione, anche se nessun bambino ha mai detto «Da grande voglio fare il critico»; rilanciarlo moltiplicandone gli strumenti: dal saggio biografico al libro illustrato, dalla mostra alla televisione, alle conferenze per tanti pubblici diversi (scuole e università, istituti di cultura e associazioni varie), alle interviste in palcoscenico al Valle e al Quirino (per la serie «Dopo il sipario»). Tante cose diverse e appassionanti, che pochi sanno fare tutte insieme; e tutte insieme sono un modo più ricco di esercitare quel mestiere-non-mestiere del critico.

**H.** - Se capisco bene, la sua idea del «mestiere» adombra un giudizio severo sui suoi colleghi. Ma questo argomento forse ci porterebbe lontano: eravamo partiti dall'accoglienza dei suoi colleghi critici...

**G.** - E le sembra, a questo punto, che valga la pena di parlarne? La rassegna stampa è lì: pochi interventi intelligenti, tanti ritagli, tanti titoli, secondo lo spazio e più spesso secondo la sincerità delle amicizie o la brutalità delle invidie. Ma quel che conta è altrove...

**H.** - Dove?

**G.** - In quel che le mie iniziative hanno prodotto nella testa e nel cuore di tanti lettori, visitatori, spettatori. Il bello di lavorare su giganti come Eduardo è che essi sono dei «creatori di mondi» poetici: fare da mediatori, da attenti «traghettoni» verso questi mondi è già una grande soddisfazione. È un po' come partecipare alla loro grandezza; e da lassù la poca attenzione di alcuni colleghi, calcolata sul metro delle gelosie professionali, fa solo il solletico. Non brucia più. □

A pag. 82, autocaricatura di Eduardo. In questa pagina, da sinistra a destra, Maurizio Giammusso, Gabriele Lavia e Franz De Biase.



LA PRIMA BIOGRAFIA COMPLETA SCRITTA DA GIAMMUSSO

# EDUARDO, LA PERSONA DIETRO IL MONUMENTO

*L'autore ha potuto consultare gli archivi di famiglia e ha saputo tenersi lontano da infatuazioni e prevenzioni - Il segreto del «caratteraccio» del più grande dei De Filippo: il silenzio sul padre, un profondo bisogno di fiducia e di amicizia - Luca e Luigi evocano la «terribile lite» tra i fratelli nemici.*

UGO RONFANI



**N**on è napoletano. Non ha conosciuto Eduardo. L'unica volta che cercò di strappargli un'intervista si sentì rispondere: «Grazie, quando desidero parlare con i giornalisti li chiamo io». Con queste sparute credenziali e una giustificazione («Tanti hanno scritto di Dante o di Shakespeare senza esserci stati a cena...») il giornalista Maurizio Giammusso si fa avanti con una biografia quasi monumentale, la prima completa, del più illustre fra i De Filippo (*Vita di Eduardo*, Arnoldo Mondadori Ed., pagg. 433, L. 38.000, molte illustrazioni): un libro che alla lettura risulta interessante, utile, piacevole. Forse perché scritto in medias res, senza infatuazioni e prevenzioni, secondo i dettami di una professionalità imparata all'Ansa. «Non sono neppure un fan di Eduardo ad ogni costo, - premette l'autore, - Ho seguito i suoi ultimi anni con un sentimento ambiguo, bifronte: da una parte l'ammirazione

per la sua arte, dall'altra un certo fastidio per il monumento che tanti gli stavano costruendo attorno».

Ottima disposizione, per un biografo. Che hanno apprezzato la vedova e il figlio, Isabella e Luca, nonché il figlio della sorella Titina, Augusto Carloni, i quali gli hanno aperto gli archivi di Eduardo, sessant'anni di carte per due terzi inedite, anche le letterine dell'attore e di Titina bambini. Come questa di Eduardo dopo il morbillo, alla cara mamma, da Roma dove ha raggiunto la sorella: «Lo zio mi fa mangiare verdura carne bianca e pesce. La mattina prendo il latte col pane e poi la zia mi fa bere le uova fresche. Insomma mi sento come un toro, ieri mattina andai pure di corpo feci una bella puppa alla faccia di Titina, la quale l'ho trovata molto grassa...».

Eduardo, nato a Napoli nel 1900 e morto a Roma nel 1984, dopo che Pertini l'aveva nominato se-

natore a vita, in questi nove anni - diciamo la verità - ce lo hanno imbalsamato. Lo hanno collocato, l'attore, il drammaturgo e il regista conosciuto e rappresentato in tutto il mondo, nel pantheon - non folto per la verità - delle glorie italiane del secolo. La sinistra l'ha disputato alla destra, aure deamicisiane hanno circondato i suoi interventi a favore della gioventù traviata di Napoli dal suo seggio al Senato, cattedratici in cerca di popolarità hanno sbandierato le sue peraltro esemplari lezioni all'Ateneo di Roma. Eduardo in udienza da Pio XII con Titina che recita a Sua Santità la preghiera alla Vergine dell'ex prostituta Filumena Marturano; Eduardo che dice agli operai dell'Ansaldo le sue poesie; Eduardo che vive da gran borghese nell'isolotto di sua proprietà a Isca; Eduardo acclamato dai moscoviti che si prenotano con un mese di anticipo per assistere alle sue recite. Dov'era l'uomo, dietro il personaggio pubblico? L'uomo Eduardo stava diventando la proiezione fantasmatica di amici e nemici, di adoratori e di invidiosi; per lui era applicabile il titolo della commedia di Diderot *Est-il-bon? Est-il-méchant?*. C'era confusione, magari intrattenuta ad arte, fra le qualità dell'artista e le doti dell'uomo. E lui, col suo volto segnato da rughe antiche, con la sua tristezza di maschera comica, non era più là a correggere gli uni e gli altri, gli amici e i nemici; e la leggenda aurea s'intrecciava a quella nera.

Adesso, grazie alla biografia di Giammusso, si può cominciare a veder chiaro. A capire quei suoi silenzi e quelle sue bruscherie; a ricondurre molti atteggiamenti altrimenti inspiegabili - a cominciare dal rifiuto di far pace con Peppino dopo il divorzio artistico del '44 - alle ferite, alle lacerazioni, ai traumi di una vita difficile, di figlio naturale del grande, prevaricante Eduardo Scarpetta, di eterno straniero a quanto di sordido combinavano i mercanti del teatro fra le due guerre, di introverso custode della memoria teatrale e dell'umanità di Napoli. I tre matrimoni, seriamente e drammaticamente vissuti; i lutti familiari e la dura conquista del successo nella difesa gelosa della sua poetica (che l'avrebbe indotto, ottuagenario, a tradurre in napoletano *La Tempesta* di Shakespeare), la solidarietà fraterna con i vinti e gli oppressi (ch'era qualcosa di più alto di una scelta ideologica, come risulta da tanti episodi riguardanti i suoi rapporti con la politica); i segreti del suo «laboratorio di scrittura», ch'era spesso il camerino di un teatro, e dei suoi versi in dialetto che sostenevano le ragioni del cuore e le vibrazioni più intime dei suoi personaggi; il cinema con l'impetuosa Loren e l'esordiente Mastroianni; i carteggi ora affettuosi ed ora scorbatici con Pirandello, Curcio, Totò, Paolo Grassi (era tutto pronto per una versione a Milano di *Il monumen-*





to, con Valentina Cortese, ma Strehler vagheggiava una improbabile versione lombarda della commedia ed Eduardo disse di no), con Zeffirelli, con un Laurence Olivier suo grande estimatore e con una Magnani ostinata a volere il suo nome più in grande nel cartellone e la presenza di Osvaldo Ruggieri nel cast.

E la nascita di un secondo Eduardo, più grande e consapevole, nella Napoli del dopoguerra, attraverso gli incontri-scontri con Malaparte; il rovello per la malattia di cuore di Titina, appenata per le liti fra i due fratelli; le sue collere poi placate con una televisione ancora balzubiente (una sera squillò il telefono in casa dell'attore, «Pronto, qui è la Tv», e lui sbottò brusco, di fronte alla disumana chiamata. «Ed io sò 'o frigorifero»); la scoperta dell'amore grande che al suo teatro votava una Russia che nella comicità eduardiana trovava l'amarezza patetica di Cechov; è proprio tutta da leggere, questa biografia. Fino alle parole di congedo di Eduardo, che anch'io udii la notte del 15 settembre a Taormina, quando gli consegnarono il premio «Una vita per il teatro». Il piccolo vecchio magro, una coppola in mano, guardò la gente sulle gradinate del teatro antico e disse, con la voce stanca: «Scusate, ma io non so prendere parte a una festa. Sono orso, dicono, scostante. Se così non fossi stato non avrei potuto scrivere cinquantacinque commedie... È stata tutta una vita di sacrifici. E di gelo. Così si fa il teatro, così ho fatto...».

Bene accolta dai lettori – come indicano i primi dati sulle vendite – *La vita di Eduardo* ha interessato ovviamente il figlio Luca, e gli altri De Filippo. Sentiamo Luca, appunto, incontrato a Genova dove, al Teatro della Corte, ha chiuso la stagione dello Stabile interpretando *Tuttosà e Chebestia* di Coline Serreau, regista Benno Besson, accanto a Lella Arena. Il figlio di Eduardo conferma che sia lui che la vedova, Isabella, hanno messo a disposizione di Giammusso gli archivi di Eduardo, sessant'anni di lettere, appunti e carte varie. Convinti che fosse venuto il momento di «dire la verità».

**HYSTRIO** - Appunto, la «verità» di un figlio sul padre. La sua durezza, con sé e gli altri; la sua misantropia, le sue antipatie, la sua crudeltà con gli attori. L'altra faccia di un grande artista. Giammusso, da cronista scrupoloso, ha raccolto aneddoti. Ad un attore aveva imposto di ripetere la battuta sbagliata davanti al pubblico; ad un altro aveva impedito l'ingresso al suo camerino dicendo, con superbia, «sto pensando». Inezie rispetto a quello che raccontò Peppino, nella sua autobiografia *Una famiglia difficile, dove il fratello-nemico era dipinto come un egoista, sprezzante, malevolo, spietato nei rancori*.

Luca sa, scuote il capo, la sua risposta è un sereno



ragionare.

**LUCA DE FILIPPO** - Per quel libro di Peppino mio padre sofferse e si indignò. Aveva pensato di reagire, controinterviste o querele; poi prevalse il distacco, ma addolorato. Trovava che Peppino, roso dal rancore, avesse detto cose non vere. Non riuscì a perdonarlo.

## IL SUO PESSIMISMO

**H.** - C'è nel libro di Giammusso la testimonianza di un uomo di cultura e di teatro che fu direttore dell'*Eliseo di Roma*, Vincenzo Torraca, secondo cui la durezza di Eduardo, i suoi silenzi, il suo pessimismo, la conclamata sfiducia nell'amicizia erano soltanto la superficie ruvida, protettiva di un grande bisogno di amicizia e di fiducia negli uomini. Dobbiamo spiegarlo così, il suo carattere?

**D.F.** - Vede, mio padre – son cose che capisco meglio oggi, a distanza – era una persona estremamente seria. Non funereo, non noioso: ho detto serio. Il suo lavoro era tutto, non ammetteva diserzioni, cedimenti. Ciò che aveva ottenuto nel teatro e nella vita gli era costato troppo, perchè



consentisse di scherzarci sopra. Se lo ferivano in queste cose era capace....

**H.** - Di furori?

**D.F.** - No, di silenzi. Lunghi, terribili silenzi, pesanti come macigni. Ma io, suo figlio, figlio anche indocile come tutti i figli, non l'ho mai sentito alzare la voce contro di me. Mai.

**H.** - *Quella lite al Teatro Diana, con Peppino, però fu terribile.*

**D.F.** - Io posso parlare di quello che so. Allora ero troppo piccolo. Ma siccome quella lite fu per anni raccontata con i colori della tragedia, posso dire che tanto mio padre quanto mio zio mi lasciarono fuori dalla loro storia. Anche dopo, continuai a vedere zio Peppino come prima, così mia sorella. Ricordo bene di essere andati a passare le vacanze nella villa dello zio a Viareggio. Ricordo anche che in uno degli incontri fra papà e lo zio per discutere cose di famiglia, forse per cercare di rappacificarsi, mi accadde di giocare a scopone con loro. Una famiglia difficile, sì; ma non quella degli Atridi.

**H.** - *Riesce ad immaginare che cosa sarebbe stato, il teatro italiano, senza quella rottura?*

**D.F.** - No. So che è andata così. Credo che non sarebbe potuta andare diversamente. Erano due personalità forti, diverse.

**H.** - *Lo stesso ha detto Luigi, il figlio di Peppino.*

**D.F.** - È passata molt'acqua sotto i ponti. Inutile ricriminare.

**H.** - *Parliamo della sua decisione di fare teatro. Come la prese, questo padre severo?*

**D.F.** - Bene. Non mi spinse in palcoscenico, ma nemmeno mi ostacolò. Oggi so che aveva sempre sperato che facessi l'attore. Ma, conoscendomi, non me lo fece mai capire. Voleva che la scelta fosse mia, mia la responsabilità. Potrai diventare celebre, fermarti a mezza strada; ma ricordati che è un mestiere libero.

**H.** - *Un momento difficile, un'incomprensione?*

**D.F.** - Una sola volta; c'era in giro aria di '68, io volevo andarmene da casa, fare la mia vita. Quella volta s'arrabbiò sul serio, non concepiva che un figlio non fosse sotto il suo stesso tetto, lo considerava un tradimento.

**H.** - *Si è chiesto perchè?*

**D.F.** - Certo, e la risposta l'ho trovata. Nella sua infanzia di figlio naturale, con un papà che lui doveva chiamare zio. La famiglia, per lui, era tutto.

**H.** - *Fu una grossa lite, allora?*

**D.F.** - Fu una lite silenziosa, con pause lunghe.... Sorride, Luca: come somiglia al padre giovane, adesso. Come la sua voce si scioglie in uno di quei silenzi del padre, disperatamente attaccato alla famiglia, fino a sospettare tradimenti, soltanto perchè – il segreto di una vita – era stato un senza famiglia.





## UNA FAMIGLIA DIFFICILE

Era giusto sentire anche Luigi De Filippo, figlio di Peppino e suo continuatore sulla scena. Cominciando - era inevitabile - da quella grande, terribile, irrimediabile lite fra Eduardo e Peppino, con la povera Titina in mezzo fra i due fratelli nemici, e tutto il teatro italiano col fiato sospeso.

**LUIGI DE FILIPPO** - L'episodio che determinò la famosa rottura avvenne al Teatro Diana di Napoli; l'ho raccontato nel mio libro *Oje vita, oje vita mia!*... e anche mio padre ha detto la sua nel libro di memorie *Una famiglia difficile*. Le cose fra i due non andavano; andavano male da tempo. Parecchi i motivi: disparità di vedute sul fare teatro, divergenze sui programmi della compagnia, incompatibilità di carattere. A quel tempo mio padre s'era separato da mia madre, Adele Carloni, attraversava un brutto periodo. Quanto a intrattabilità zio Eduardo non era da meno. Quella mattina, si era nel '44, stavano provando al Vomero, sulla scena del Diana, Peppino recitava di malavoglia; i progetti del fratello per il futuro non lo persuadevano e voleva così dimostrare il suo malumore. Eduardo considerò l'atteggiamento del fratello come una provocazione, cominciò ad inveire e più gridava più mio padre lo guardava con fastidio. Ad un tratto gli si fece vicino e lo applaudì ironicamente gridando, come la folla a Palazzo Venezia, «Du-ce, du-ce, du-ce!». Finì così, quella mattina, la Compagnia umoristica dei De Filippo.

**H.** - Su quel divorzio artistico corsero fiumi di parole. L'Italia teatrale fu unanime: che peccato, i De Filippo divisi.

**D.F.** - Era inevitabile. Avevo vissuto da ragazzo, con pena, questo dramma di famiglia e devo dire che, invece, mi sono sempre meravigliato che avessero resistito insieme per quattordici anni. Oggi so che quella rottura si consumò perché erano due protagonisti che tenevano troppo alle loro idee e alla loro libertà, due grandi artisti entrambi, ma profondamente diversi. Avevano bisogno di andare ciascuno per la loro strada.

**H.** - Inutile recriminare, dunque. Inutile chiederle, anche, di tagliare il torto e la ragione come una mela, col coltello del Manzoni. Anche perché lei è non soltanto il figlio di Peppino, ma anche il continuatore del suo teatro comico.

**D.F.** - Dico questo, che non ha senso, oggi, dire chi fosse più bravo dei due, chi avesse ragione nella lite che li separò. Avevano ragione tutti e due, proprio perché erano tanto diversi. Io credo che mio padre fosse più bravo come attore, mio zio come autore. Peppino era, dei De Filippo, il più estroverso versatile, l'erede di quella comi-

cità grossa, canagliasca, che aveva fatto grande nonno Scarpetta. Sa che cosa aveva detto di lui Pirandello, una sera che l'aveva visto nel ruolo del delegato Spanò nel *Berretto a sonagli*? Una spettatrice amica del maestro s'era lamentata che mio padre si prendesse delle libertà con il testo, e Pirandello: «Sì, ma così è più bello!». Nella sua comicità mio padre sapeva mettere un' amarezza che ne faceva un attore tragicomico: chi non ha capito questo non ha capito nulla, ha creduto che il suo estro si esaurisse nelle farse a tutto tondo come Pappagone o Don Rafele o Trumbone.

**H.** - Eduardo, invece?

**D.F.** - Eduardo era una maschera. Eccezionale: recitava se stesso, così come si vedeva attraverso le sue commedie. Con le sue farse Peppino costruiva meccanismi comici perfetti, come quelli di Feydeau; Eduardo badava ai personaggi, alle atmosfere; lo faceva con quella sua maschera tragica, con le sue famose pause, con i suoi silenzi eloquenti.

**H.** - La contesa tra i fratelli lo costrinse a non vedere più zio Eduardo?

**D.F.** - No, lo zio non volle coinvolgermi nella loro storia, continuò a mostrarmi il suo affetto, sia pure coi modi bruschi con cui mascherava i sentimenti; e mi fu prodigo di consigli ed incoraggiamenti. Fra i miei ricordi conservo quello di un po-



meriggio della primavera del '45 trascorso con lui al Bartolini, un albergo sulla collina del Vomero dove abitava. Volle leggermi una sua commedia nuova; lo fece solo per me, durante un paio d'ore, interpretando tutti i ruoli con una maestria straordinaria. Alla fine mi chiese se mi fosse piaciuta; risposi «tanto» e lui disse: «Questa commedia l'ho scritta per zia Titina. Volevo intitolarla *Filumena Maisto*, ma mi hanno detto che a Napoli esiste una donna con questo nome; la chiamerò *Filumena Marturano*».

**H.** - Sulla tenacia del rancore fra i due fratelli si son dette cose incredibili. Ma Maurizio Giammusso, nella sua Vita di Eduardo, riporta quanto suo zio disse una sera del 1980 sul palcoscenico del Duse di Bologna, ricordando il fratello morto. «Peppino da vivo non mi mancava, mi manca molto adesso. Vuol dire che così doveva andare, Peppino non era cattivo. È stato un grande attore... Ma i mercanti lo volevano, lui credeva più a questa gente che a me...». Commenti?

**D.F.** - A che pro, oggi? Se ne sono andati tutti e due. La morte è un grande medico. Longanesi diceva: «Il tempo passa, quando finalmente potremo dire tutta la nostra verità non ce la ricorderemo più».

**H.** - Altro da dire, sui terribili De Filippo?

**D.F.** - Sto scrivendo un libro che uscirà in autunno, per la Newton Compton. S'intitolerà *De Filippo e De Filippo*; dal titolo lei capisce che qualcosa cercherò di dire.

**H.** - E il teatro?

**D.F.** - Un De Filippo non abbandona la nave. Ho assunto la direzione del Teatro delle Muse e ne farò un teatro napoletano nella Capitale. Metterò in cartellone *Cani e gatti*, farsa di nonno Scarpetta, e la ripresa di una mia commedia di qualche anno fa, *Storia strana su una terrazza romana*. Poi spettacoli ospiti.

**H.** - Potranno esserci, fra questi, un testo di Eduardo, un testo di Titina?

**D.F.** - Perché no? Vedremo. □

A pag. 84, Titina, Peppino ed Eduardo in «Natale in casa Cupiello». A pag. 85, dall'alto in basso e da sinistra a destra, tre maschere di Eduardo in «Questi fantasmi» (1946), in «Napoli milionaria» (1945) e in «Non ti pago» (1940); Eduardo con Luisella e Luca. In questa pagina, dall'alto in basso, «Le voci di dentro» con Luca De Filippo e Pupella Maggio (1977); Totò ed Eduardo.



L'OMAGGIO A DIECI ANNI DALLA SCOMPARSA

# EDUARDO: DA NAPOLI AL MONDO, VIA TAORMINA

Una serata al Teatro Antico, una mostra curata da Maurizio Giammusso e due spettacoli nel programma della rassegna taorminese per ricordare il più grande dei De Filippo - Riedizione della fedeltà de *Il contratto di* e con l'interpretazione del figlio Luca, scene di Guttuso e musiche di Rota, e un allestimento senza napoletanità di Sabato, domenica e lunedì curato da Patroni Griffi: due proposte che sono state la conferma di un genio della scena.

UGO RONFANI

Gabriele Lavia ha detto, a chi ha voluto intendere, che se Taormina Festival non riceverà l'anno prossimo mezzi adeguati, abbandonerà la direzione del Settore Teatro. Sarebbe un peccato, perché ha mostrato di essere un direttore inventivo e dinamico, ma lo si può capire. Taormina '94, infatti, ha fatto quest'anno - come si dice - le nozze coi fichi secchi: e tuttavia si è riusciti a salvare la rassegna. Grazie anche all'idea di fare ricorso - quasi un rito propiziatorio - alla «protezione» di Eduardo De Filippo, cui la parte teatrale è stata dedicata: una serata-ricordo al Teatro Antico (un po' esibizionistica per la verità), una mostra di documenti e cimeli, a cura di Maurizio Giammusso, e due ottime riprese: *Sabato, domenica e lunedì*, regia di Patroni Griffi, e *Il contratto*, regia e interpretazione di Luca De Filippo.

Ottimo l'esito di *Sabato, domenica e lunedì*, una commedia di Eduardo del '59, dunque del periodo in cui il più grande dei De Filippo, con testi come *Mia famiglia*, *Bene mio core mio* o *De Pretore Vincenzo*, cominciava ad accompagnare con occhio attentissimo, fuori dal primitivo naturalismo, l'evoluzione dei costumi dell'Italia del boom economico e della società dei consumi. Molto rappresentata all'estero (la fece, a Londra, Laurence Olivier) la commedia stava per essere dimenticata in Italia; e provvidenziale è che sia stata ripresa a Taormina. Abbiamo ritrovato un capolavoro, per me pari a *Filumena Marturano*; abbiamo capito la naturale «internazionalità» di un testo di inattese risonanze cechoviane (e dunque basta con il «pirandellismo» partenopeo di una drammaturgia che, come questa, ha ben altre e più complesse risonanze, fino a Beckett e a Pinter); e abbiamo capito l'anima di Napoli senza la napoletanità stucchevole e fastidiosa di tanti allestimenti.

Doveroso dire subito che le virtù della commedia - luminosissime: sembra scritta ieri - sono emerse grazie alla regia di un Patroni Griffi ispirato e partecipe, tutto sul versante dell'«intelligenza del cuore», alla collaborazione di Aldo Terlizzi, che ha situato la casa medio borghese della vicenda fra biancori di veli e di cieli, come su una grande nuvola, e alla davvero straordinaria bravura di 17 attori della scuola napoletana verace, tutti da elogiare, con menzione di eccellenza per Isa Danieli, che una ventina di anni fa faceva la servetta Virginia e si è conquistata sul campo gli attori della protagonista donna Rosa; Antonio Casagrande, misurato e umano, eloquente nei silenzi di Peppino Priore, al quale dobbiamo l'emozione di aver-



ci fatto ritrovare vivo Eduardo là sulla scena del Palazzo dei Congressi; e di un Leopoldo Mastelloni che nel disegnare con tutta l'anima la figura di nonno Piscopo, cappellaio matto e nostalgico, ha avuto gli estri istrionici di un Benassi.

Di questa «splendida commedia costruita quasi sul niente, nella quale la vita di una famiglia di commercianti napoletani viene ricostruita sulla trama di quotidiane abitudini e piccole manie, e dove non ci sono personaggi di contorno perché tutti portano la loro nota realista, poetica e comica» (cito quanto aveva scritto Roberto De Monticelli dopo la prima londinese) Patroni Griffi ha fatto non un «bozzetto», tanto meno una «sceneggiata», ma una pièce umilmente e profondamente intimista, tenera come un testo di Saroyan, struggente come un quadro di famiglia di Cechov, pervasa di ambiguità e sottotesti come un'indagine di Pinter. È un ritratto di famiglia - si sa - nell'arco di un fine settimana: il sabato, dedicato da donna Rosa Priore al rituale del ragù nella linda, monumentale cucina ch'è il suo tempio di Vesta (poeticamente, astrattamente metaforica la scena di Terlizzi); la domenica, con un movimentato pranzo di famiglia dove esplodono la lite tra la figlia Giulianella (una fresca Gaia Zuccarino) e il fidanzato un po' scemo (Enzo Perna), l'idillio tra la debordante, colta e vedova sorella di Peppi-

no Priore (una vitalissima Antonella Morea) e un dottorino, le intemperanze da asilo psichiatrico del fratello della servetta Virginia (Pippo Cangiano e Lalla Esposito, macchiette da antologia, come Diego Longobardi nel ruolo del figlio distrutto dal mammismo di Zia Memé), le mattane e i capricci dell'ex cappellaio Mastelloni e, soprattutto, la gelosia repressa del taciturno Peppino Priore, che vede nelle galanterie di un vicino, il ragioniere Ianniello, la prova dell'infedeltà della moglie. Tragedia dunque, pranzo interrotto nonostante il profumo del ragù di donna Rosa; e poi, nello stesso clima «piccolo piccolo» del finale di *Filumena Marturano*, la «grande spiegazione» fra Peppino e Rosa, il perché di una usura dei sentimenti, di un accumularsi di delusioni e malintesi; e alla fine con la rivelazione che la fedele ma trascurata Rosa aveva vissuto anche lei, silenziosa, il suo dramma d'amore, la riconciliazione, in un lunedì come gli altri, nel tran-tran della vita. Il pranzo della lite, l'alba della riconciliazione: due scene di grande teatro, dominate fin nelle sillabe dal regista e dagli interpreti. Uno spettacolo da non perdere, assolutamente, quando sarà in tournée.

## TARTUFO A NAPOLI

**I**l contratto - amaro (e profetico) apologo tartufesco sulla disonestà che s'ammanta di virtù - è con *Il monumento* e *Gli esami non finiscono mai* una delle ultime tre commedie di un Eduardo ormai in rotta con la cosiddetta «Italia del benessere» minata dai germi della corruzione. Inaugurò la Biennale Teatro di Venezia del '67 nell'interpretazione dello stesso Eduardo, di Pupella Maggio, Bruno Cirino e Vittorio Mezzogiorno, con le scene e i costumi (inevitabilmente più siciliani che napoletani) di Renato Guttuso e le musiche (una tarantella per la gran baldoria dell'ultimo atto) di Nino Rota. Nell'assumere la regia e l'interpretazione che erano state del padre, Luca De Filippo ha voluto conservare (e se abbia fatto bene, al di là del rispettoso omaggio, francamente non so) l'impianto scenografico e la cornice sonora della prima veneziana, trasferiti nell'ampio, stellato picin air del Teatro Antico di Taormina.

Disse la critica, nel '67, che era questa una commedia «alla Molière», costruita più sui caratteri che sui personaggi, chiusa fin troppo in uno schema a tesi, modellata sul *Tartufo*; e difatti il protagonista si chiama Geronta Sebezio, carpisce la fi-





ducia della gente con l'ipocrisia, ostenta fervori religiosi e una rispettabilità di facciata. Aggiungiamo che nel modellare questo sinistro personaggio, esteriormente irreprensibile, Eduardo ha sacrificato al suo coté pirandelliano, essendo che il vulgo crede che Geronta risusciti i morti, come nel *Lazzaro* del maestro di Girgenti. È insomma, *Il contratto*, un testo più didascalico, e allegorico, delle grandi commedie di Eduardo: la napoletanità colora una dimostrazione a tesi, e nei personaggi – di un bozzettismo che ricorda le novelle di Pirandello – ci sono più idee e convenzioni che sangue vivo. Ma poi – si capisce – la mano del maestro si vede: ecco una figura come la vedova Trocina (superlativamente resa da Angela Pagano) che appartiene alla galleria delle grandi figure femminili di Eduardo, Filumena Marturano o Rosa Priore; ecco l'intreccio continuo fra gioco del teatro e moralità; ecco l'ironia agra dei dialoghi; ecco scene magistrali come la pulcinellesca guapperia dell'assalto alle cibarie con cui si chiude la commedia. Che è quanto mai attuale, come no?, perché insegna che là dove ci sono grossi lestofanti anche il popolo s'incanaglisce.

Nell'agro campano sicilianizzato da Guttuso (scena «a schizzo» ripresa dai bozzetti da Bruno Garofalo) l'astuto Geronta Sebezio ha fama di ri-

suscitare i morti da quando «ha riportato in vita» – con un «alzati!» da Cristo davanti a Lazzaro – l'ex trovatello Isidoro, vittima di un malore. Lui nega, dice di essere soltanto un «mediatore» fra l'aldilà e la «catena d'amore» di parenti e amici che, quando si manifesta, richiama il defunto in questa valle di lacrime. E perché questo «miracolo relativo» avvenga Geronta fa firmare a chi non voglia tirare anzitempo le cuoia un «contratto morale» («amerò la famiglia, non farò adulterio, non ruberò, etc.»), esistendo il quale egli si impegna a pronunciare il suo «alzati!» davanti al feretro. Muore Gaetano Trocina, ricco agricoltore, firmatario del contratto; Geronta è pronto ad intervenire ma tra i famigliari del defunto è la lite per l'eredità, e la moglie Silvia considera che, in fondo, lo stato di vedova le darebbe dei vantaggi. Mancando la «catena dell'amore» il «morto» muore davvero e il benefattore disinteressato Geronta getta la maschera: fingendo di aiutare Giacomino, nipote del defunto e beneficiario di un terzo dell'eredità, ordisce una truffa con l'aiuto di un usuraio (gustosa caratterizzazione del regista Armando Pugliese, per l'occasione attore), dà quattro soldi al poveretto che va in Argentina e si tiene il malloppo. E poi sarà la volta di un'altra vittima, il possidente Napoleone Botta, che spogliò

da colono i Sebezio, e che – cardiopatico com'è – avrà il suo contratto dopo essersi messo, cervello e beni, nelle mani di Geronta. Il finale è una grande festa, per le nozze di Napoleone benedette da Geronta: più che una festa un pantagruelico saccheggio della dispensa del «beneficario».

Luca De Filippo ha indossato bene la maschera del «truffatore virtuoso», è stato di una volpina rispettabilità; e come regista ha spremuto tutti gli agri umori della commedia. Angela Pagano, con la sua colorita drammaticità napoletana, ha trionfato; si sono ritagliati applausi il Di Pinto (smarrito Isidoro), Enzo Scudellaro (Napoleone), Mario Scarpetta (Giacomino), il Savoia, la Amatucci, il De Paola, la Martire. □

A pag. 87, Eduardo in costume di Pulcinella firma il contratto per il San Ferdinando. In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra, Luca De Filippo regista ed interprete de «Il contratto» a Taormina; ancora Luca ne «Il contratto»; Antonio Casagrande e Isa Danielli in «Sabato, domenica e lunedì» a Taormina, regia di Peppino Patroni Griffi. A pag. 89, da sinistra a destra, Spiro Scimone in «Nunzio».





## I vinti di Scimone chiudono il festival



Selezionato al Premio Idi 1994 (sotto la voce «nuovi autori under '30») Nunzio, di Spiro Scimone, è stato accolto con successo alla prima del 20 agosto al Palazzo dei Congressi di Taormina. Già definita opera «di rara intensità espressa in lingua siciliana forte e autentica», Nunzio ha, infatti, confermato, nell'adattamento teatrale di Carlo Cecchi, le motivazioni del Premio Idi, superando le aspettative della vigilia e assumendo le connotazioni di un evento teatrale a sorpresa. L'intuizione registica di Carlo Cecchi, che ha saputo cogliere ed efficacemente sfruttare il nodo essenziale del testo, l'iperrealismo di una storia minimalista in dialetto siciliano e l'interpretazione dell'autore-attore Spiro Scimone (nella finzione scenica Pino), coadiuvato felicemente da Francesco Sframeli (ha impersonato Nunzio) hanno assicurato quarantacinque minuti di vero spettacolo. E per di più in una lingua (il dialetto siciliano-messinese) che nel teatro italiano non ha mai raggiunto quei caratteri di universalità, altrimenti tributati al dialetto di Eduardo De Filippo, anche se in linea con la migliore tradizione letteraria isolana, dalla quale Spiro Scimone ha tratto ispirazione. La storia di Nunzio è infatti, una storia «verista» secondo l'accezione monotematica più classica dei «vinti» senza possibilità di riscatto. È la storia di due giovani siciliani emigrati in una città del Nord, dove condividono un appartamento di periferia, squallidamente ammobiliato (molto curate le scene di Sergio Tramonti). L'azione si svolge nel soggiorno-cucina: un atto unico per una intera giornata durante la quale i due protagonisti, Nunzio, affetto da un male incurabile contratto in una fabbrica di vernici, e Pino, di professione killer, vanificano la loro amicizia nell'incomunicabilità: entrambi taceranno sulla malattia e sulla furia omicida per una sorta di pudore, forse di paura del dirsi reciprocamente, ma tacitamente sapendo tutto l'uno dell'altro. E intanto, attraverso un dialogo asciutto e incalzante, Nunzio vagheggia terre lontane e avventure sentimentali impossibili; Pino, rassicurante verso l'amico, mantiene la propria identità pur abbandonandosi, a tratti, ad un contraddittorio desiderio di pacificazione. Nella forza della parola, portata ad una forma esasperata di sintesi, nella gestualità dimessa di Nunzio e nervosa di Pino sta l'iperrealismo della regia che si è spinta fino all'incredibile dettaglio di un pasto veramente consumato e di un caffè sorvegliato mentre si diffondeva il suo aroma tra gli spettatori. L'emarginazione senza rimedio ha siglato la conclusione del testo. *Angela Barbagallo*

## NOVITÀ PROFETICA DI MANFRIDI A TAORMINA



## Un nuovo inno nazionale ricetta per gli italici guai

UGO RONFANI

«Canta che ti passa» dovrebbe essere una ricetta del buon governo secondo quell'agenzia di pubblicità che ha proposto a Berlusconi di sostituire *Fratelli d'Italia*, risonante di desuete nostalgie risorgimentali, con un nuovo inno nazionale più consono al ruspantismo della Seconda Repubblica. Al crepuscolo del Caf, tre anni orsono, Giuseppe Manfridi – dei nostri drammaturghi il più dotato di un sistema sensorio atto a captare il nuovo – aveva capito che sarebbe presto venuto il tempo in cui, nel Paese di *O' sole mio* e di *Volare*, la voglia di riscatto sarebbe sgorgata, più che in programmi di governo, in un inno nazionale nuovo di zecca; e aveva scritto una «farsa tragica in tre atti» (di ridondante lunghezza, a mio parere) ch'era inclusa nel cartellone di TaofestTeatro, e che qualche virtù profetica, come si vede, ce l'ha. Prodotto con slancio dalla Coop. Argot di Roma, allestito (bene) dal suo direttore Maurizio Panici, *L'inno dell'ultimo anno* non vuole avere la pretesa di essere una pièce politica, nel senso brechtiano del termine, e preferisce costeggiare i bordi del teatro dell'assurdo: ma finisce per tradire una sana, robusta e secondo noi salutare verva satirica. Dunque, a tempi nuovi inno nuovo. In vista delle Olimpiadi del Duemila, quelle del riscatto, i nuovi governanti promuovono un concorso che dovrà mettere in soffitta l'Inno di Mameli. Candidato a sua insaputa (l'ha iscritto la madre eccentrica e possessiva: guepière e impermeabile rosso arancio, un nome fatale, Pul'cherjia Aléksándrovna e le estroversioni comiche, irresistibili, di Maria Paiato), il prescelto è un intellettuale non organico, un Pasolini incrociato con Candide, che perché produca presto e bene i nuovi settenari della grandeur nazionale, viene rinchiuso in una sorta di bunker, affidato all'occhiuta sorveglianza di un rappresentante del potere che si chiama come per caso Giulio (Pasquale Anselmo, che mescola l'inesorabilità inquisitoria di un agente del Sisd e a famigliari affanni) e affiancato da uno scrivano al computer (Pietro Bontempo, complessato come si conviene ad un portaborse degli Affari culturali), che registra gli encefalogrammi del poetico ingegno di Oliviero Marrago. Il quale è il prescelto, ma – impasto di zavattiniane ingenuità, di illuminanti follie alla Campana e di introversioni kafkiane – è tutto tranne che un engagé che scrive a comando: come mostra Duccio Camerini, finissimo cesellatore del personaggio. Portatore di un'antica metafora disattesa dai rozzi politici (il linguaggio dell'arte va in crisi se c'è crisi di società), il Marrago è in crisi totale di ispirazione, giusto come un *antieroe* di Ionesco, o di Gombrovicz, o di Havel (cito referenze possibili). Nessuno riesce a vincere la sua sterilità poetica: non gli stimoli erotici procuratigli con *donne virtuali*, non le minacce, la garrota o l'elettrochoc, non le moine della madre che lo vuole celebre, non le esortazioni dell'impaziente e disoccupato musicista che dovrà vestire di note i suoi versi (Blas Roca Rey, vanesio e fraccassone). Il Marrago decide – giusto contrappeso per i politici confiscatori delle emozioni e dell'arte – che i tempi sono quelli, amletici, del silenzio: e su questo pensiero che è forse il solo possibile inno, si spengono la sua vita e la sua poesia. Tutta astratti furori, patafisiche invenzioni, liriche e nascoste tenerezze (si manifesta al poeta anche il suo vecchio maestro di scuola, che Rocco Papaleo tratteggia come se fosse uscito dal *Cuore* riscritto da Michele Serra), il testo di Manfridi lascia tuttavia sullo sfondo il plot e la metafora per abbandonarsi al delirio del linguaggio, all'esplosione di assonanze e calembours, a «gamme» del repertorio surreal-dadaista. Fino ad una intelligentissima ma alla fine soffocante prolissità. E qui sta il merito, oltretutto degli interpreti, del regista, che ha costretto la ridondante letterarietà del testo in solidi schemi teatrali, su ritmi svelti, con scene e costumi surreal-dadaisti. □



GLI APERITIVI CON L'AUTORE A TAORMINA

# BRINDISI SUL FAR DELLA SERA ALLA NUOVA DRAMMATURGIA

*Per il quarto anno consecutivo l'iniziativa, promossa da Casa Ricordi e Taormina Teatro e coordinata da Ugo Ronfani, ha presentato tre novità di Bassetti, D'Onghia e Erba negli allestimenti del regista Maurizio Panici.*

FURIO GUNNELLA



**I**n una edizione di Taormina Teatro caratterizzata da un lato dall'austerità e dall'altro dall'omaggio a Eduardo De Filippo a dieci anni dalla scomparsa, non sono mancate anche quest'anno le letture sceniche destinate alla drammaturgia contemporanea. Con una variante non casuale: quest'anno il settore Prosa della Ricordi - che le promuove - ha voluto che gli autori presentati fossero tutti italiani: e questo non per sciovinismo, ma nella convinzione che l'Europa della Cultura e delle Arti non potrà non essere l'Europa delle Culture e delle Arti nazionali. E siccome, proprio nei giorni di agosto cui le letture, denominate Aperitivi con l'Autore, erano in

programma, la stampa annunciava che la Casa Ricordi diventava una multinazionale, con capitale tedesco prevalentemente, la scelta ha avuto il significato di una risposta, in positivo, a quanti auspicavano, dalle colonne dei giornali, che il futuro assetto societario non disperdesse l'instabile patrimonio italiano della quasi bicentennaria «fabbrica della musica» (e, oggi, anche del Teatro) nata e sviluppatasi a Milano. Almeno quattro le ragioni che giustificavano l'iniziativa di queste «letture sceniche» coordinate, da quattro anni, da Ugo Ronfani, sulla terrazza del Palazzo dei Congressi, alle 7 di sera, fra il pomeriggio in spiaggia e lo spettacolo della notte.

La prima era la volontà di affermare che la drammaturgia italiana contemporanea esiste; basta accorgersene e ottenere che i teatranti la smettano di rifugiarsi nelle scelte rassicuranti dei classici. La seconda era per affermare che il teatro italiano, alla deriva come il «battello ubriaco» di Rimbaud, non uscirà dalla crisi senza un repertorio del nostro tempo per il pubblico del nostro tempo. La terza era, di conseguenza, che i preposti al governo del teatro debbono concedere spazio e fiducia ai nostri autori, e che questo sostegno è doveroso anzitutto da parte del sottosegretario alla Presidenza del Consiglio Gianni Letta, dal quale si aspetta che assuma saldamente la delega per lo Spettacolo che gli è stata assegnata. E la quarta ragione era che serve un'abitudine al dibattito fra i nostri drammaturghi da una parte e i critici (questa critica chiamata in causa a Spoleto da Gasman) e gli spettatori dall'altra, per capire tutti insieme come si deve scrivere e fare teatro nella società di oggi: il che è avvenuto puntualmente nel corso degli Aperitivi con l'Autore, con un'ampiezza di temi di analisi e di riflessione che ha coinvolto tutti.

Tre i nuovi drammaturghi alle cui fortune si è brindato quest'anno a Taormina, presenti per la Ricordi Angela Calicchio, responsabile del settore Prosa, e Teresita Beretta, della direzione editoriale, il direttore del Festival Gabriele Lavia, attori, impresari, critici e numeroso pubblico: Alberto Bassetti, romano, con *Il volo del gallo*; Rocco D'Onghia, tarantino residente a Milano, con *Breviario di fuga di una pescatrice di rane*, e il pavese Edoardo Erba, con *Vizio di famiglia*. Tre auto-







ri in ascesa in questi ultimi anni, e tre testi premiati o segnalati dalle giurie di premi nazionali; tre serate stimolanti anche per la diversità di contenuti e di stile dei copioni che, in sintetiche *misses-en-espace*, ha coordinato il regista Maurizio Panici, direttore del Teatro Argot di Roma, con gli attori Duccio Camerini, Maria Paiato, Pasquale Anselmo, Chiara Noschese, Bruna Bossi, Simona Caparrini.

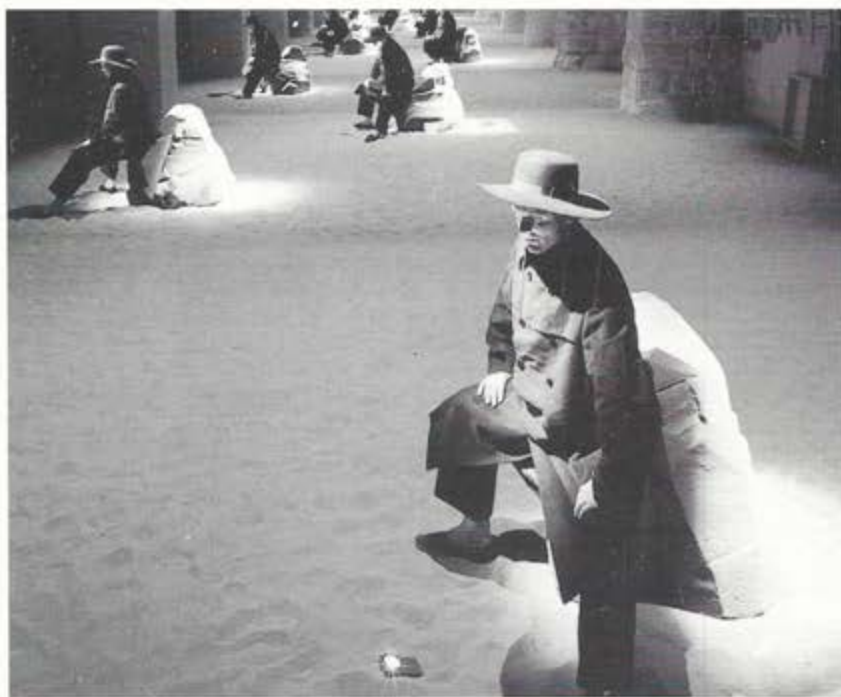
Alberto Bassetti, che s'era già fatto notare con due testi «forti», *Stato padrone* e *La tana* – questo sulle drammatiche conseguenze di uno stupro, e messo in scena da Antonio Calenda – ha affrontato con *Il volo del gallo* (titolo ironicamente amaro: si sa che il gallo «vola basso») il tema, pirandelliano, della perdita dell'identità; ma lo ha fatto dentro gli schemi della *high comedy*, della commedia brillante di stampo hollywoodiano. È la storia di un commercialista di mezza età, Giorgio, che si porta in casa un ex-compagno di scuola diventato attore, Eddy, e portato verso una allegra autodistruzione. Insofferente del suo stato, tentato da ambizioni letterarie, Giorgio invidia la libertà bohémienne di Eddy, e questi invidia la quiete borghese e la bella moglie di Giorgio. C'è fra i due uno scambio di ruoli, prima psicologico e poi reale (il che porta Giorgio a vivere in un palazzo settecentesco animato da scene e personaggi libertini). Diana, una piccola Madame Bovary della Roma di oggi, diventa il terzo lato di un triangolo basato su questo scambio dei ruoli; e il finale è un «rientro nell'ordine» di cechoviana malinconia.

Autodidatta, ex sindacalista, operaio a Linate, D'Onghia ha rilevato tutta l'originalità e la forza di una sua «drammaturgia mostruosa», che si richiama a Gënet, Céline, Ghelderode, Harabab e Koltès, con *Lezioni di cucina di un frequentatore di cessi pubblici*, premiato al Riccione. Il testo proposto a Taormina è una sorta di horror in grottesco, un *Macbeth* contadino ambientato in un fiume diventato una immonda discarica: favola nera per tempi bui.

Edoardo Erba (*Curva cieca*, su un'ultima passione del mitico Tazio Nuvolari, e *Maratona a New York*, rappresentata all'Elfo di Milano) ha affrontato invece nello stile ironico di un G.B. Shaw fine secolo il tema della crisi dell'istituto familiare: *Vizio di famiglia* è la storia di una donna sola che «affitta» presso un'agenzia specializzata un nucleo familiare assai eccentrico, fonte di guai e di riflessioni per il pubblico continuamente spiazzato dalla verve dell'autore. □

A pag. 90, dall'alto in basso, attori e attrici impegnati nelle letture per l'Aperitivo con l'autore. In questa pagina, Antonio Bassetti con il nostro direttore Ugo Ronfani.

## BOB WILSON ALLE ORESTIADI DI GIBELLINA



### La poesia di Thomas S. Eliot nella valle desolata del Belice

GIGI GIACOBBE

Come già avvenuto nel suo memorabile *Einstein on the beach* e poi con *Edison* e poi ancora in altri spettacoli ruotanti attorno a monumentali immagini del passato, l'attenzione di Bob Wilson questa volta, per le settembrine *Orestidi di Gibellina*, si è spostata sulla figura di Thomas Stearns Eliot. E la sigla T.S.E. con la dicitura *Come in under the shadow of this red rock* («Vieni all'ombra di questa roccia rossa») che è il 26° verso de *La terra desolata*, ne racchiude titolo e assunto: in perfetta sintonia con quelle lande «desolate» della Valle del Belice, ispiratrici di questo visionario «work in progress». Difatti, il progetto Eliot, preceduto da workshop, mostre e conferenze, nonché da quell'installazione, *Memory Loss*, un cretto di argilla nei Granai delle Zitelle, in seno alla Biennale di Venezia secondo Achille Bonito Oliva, si concluderà il prossimo anno all'interno d'un teatro. Qui Wilson non punta sulla biografia *tout court* del poeta angloamericano, nè tanto meno gli interessa «rappresentare» il noto poemetto di cui fra l'altro è interdotta l'operazione. Il suo intento è quello di entrare nella testa di Eliot. Trovare dei punti di contatto. Identificarsi nelle sue allucinazioni. Penetrare i momenti creativi del poeta quando, fra le bianche atmosfere della Casa di Cura del dottor Vittoz a Losanna, concepì e scrisse, a cavallo fra il 1921 e il 1922, *La terra desolata*. Ecco dunque il Baglio delle Case Di Stefano, quasi una chiesa a due navate con archi acuti e possenti colonne che ne frazionano lo spazio, diventare, grazie alle musiche iterative e vorticosi di Philip Glass, alle trigonometriche luci di Heinrich Brunke, alla maestria di Wilson, a suo agio sempre a millimetrare movimenti e figurazioni di quasi quaranta personaggi, fra attori, mimi e ballerini, un luogo sacro per una laica cerimonia di quasi due ore, seguita dagli spettatori che affondano i loro piedi dentro una distesa di sabbia rossa, all'impiedi o seduti su sgabellini pieghevoli. Il testo di Maita di Niscemi e Brad Gooch, frazionato in otto scene, tre interludi, un prologo e un epilogo, è scandito da voci fuori campo in inglese o in italiano ed è intervallato da tocchi di legnetti che ne segnano i tempi. Senza dover riferire sugli innumerevoli «tableaux vivants», si ricorderà la scena dell'inizio con dodici vecchi vestiti di nero su dodici rocce che citano – il primo passo – de *La terra desolata* che è poi la fine, in latino e greco, del *Satyricon* di Petronio; l'emblematica famiglia di Eliot (forse anche di Wilson) con la presenza del cane con maschera di reticella bianca, triplicata in tre contigui spazi e che si riproporrà nell'ottava scena: il «Cocktail party» (titolo d'un lavoro teatrale di Eliot) raffigurato come un gioco di specchi che si rinnova nel terzo e settimo quadro, con le presenze di Russel, Woolf, Pound, i coniugi Eliot che con molto *fair play* si disinteressano delle bombe lanciate dagli Zeppelin tedeschi; il mito di Persefone con uno Zeus inguainato da paramenti in «feltro» simile alle sculture di Robert Morris; le presenze di coloro che influenzarono la creatività di Eliot, dalla Cleopatra di Shakespeare, a Cesare, Dante, Buddha, Wagner, Krishna, situati come statue su delle scalette lungo tutto il corridoio del Baglio; l'omaggio alla poesia medievale francese con le colorate presenze d'un nero cappellano, d'un angelo rosso con spadone e d'un giovinetto in giallo che corteggia una rosa, poi ingabbiata da tre bianche figure femminili. Alla fine, dopo lunghissimi e commoventi applausi, gli spettatori uscendo da quell'antico granaio, troveranno nel metafisico spazio antistante un fiorire di teste di bambino, tutte uguali e tutti di bianco gesso. □



BILANCIO POSITIVO DELLA RASSEGNA DELL'INDA

# IL TEATRO POPOLARE ESISTE: È A SIRACUSA

*Il programma tracciato dal compianto Giusto Monaco è stato realizzato nonostante pronostici pessimisti - Mobilitazione tecnica e artistica senza precedenti per Agamennone, Acarnesi e Prometeo - 150 mila spettatori e tre miliardi di incassi - Una proposta: rendere annuale l'appuntamento.*

ANGELA BARBAGALLO



**A**gamennone di Eschilo, *Acarnesi* di Aristofane e *Prometeo* di un Maestro contemporaneo di Euripide sono i tre drammi che, eccezionalmente, l'Istituto nazionale del Dramma Antico (Inda) ha messo in scena al teatro greco di Siracusa dal 12 maggio al 19 giugno. Eccezionale produzione per una celebrazione: ottant'anni di attività culturale e di teatro (1914-1994), tra l'altro quest'anno riassunta nella mostra «Ombre della parola - Ottant'anni di teatro antico nella Siracusa del Novecento», a Palazzo Gargallo. Anche per ritornare, omaggio alla memoria, a quel Mario Tommaso Gargallo fondatore dell'Inda.

Per la prima volta sono stati esposti in forma quasi organica i materiali reperiti negli ar-

chivi e nei magazzini dell'Istituto e presso le sartorie e scenografie che hanno reso possibile ricerche in tal senso. Cinque sezioni relative ad altrettanti periodi storici (1914-1939, 1948-1968, 1968-1980, 1982-1992) hanno disegnato un itinerario che nelle intenzioni di Manuel Giliberti, vicepresidente e organizzatore della mostra insieme a Elena Servito e Giancarlo Sammartano, doveva esplicitare «il rapporto tra spazio scenico e cavea, da quella prima intuizione dell'*Agamennone* che Cambellotti, nel 1914, imprigiona simbolicamente all'interno di una duplice cortina muraria costituita dalla scena da un lato e dal semicerchio del pubblico dall'altro, al momento più estremizzato rappresentato e sintetizzato dalla scenografia

dell'*Ecuba* del 1962 con cui lo scenografo Piero Zuffi rimanda al pubblico un "doppio" del teatro stesso, fino ai tentativi successivi di negare assolutamente lo spazio del teatro cancellandolo come percezione in una verticalità esasperata come nell'*Orestide* del 1960 e nell'*Aiace* del 1988, o in una indipendenza totale dal contesto come in *Alceste* del 1992».

## DUECENTO ADDETTI

Eccezione alla regola, si diceva, per questo ottantennio: tre drammi (due tragedie, una commedia) per i quali hanno lavorato duecento persone e che hanno rivoluzionato le modalità tecniche della messa in scena in un teatro predisposto per l'allestimento, soltanto, di due spettacoli. Molte le difficoltà per il montaggio e smontaggio quotidiano delle scene durante le repliche dei tre lavori. È stata necessaria una vera e propria «fabbrica dell'effimero» - in forza per la produzione direttore del teatro, tecnici, elettricisti, direttori di scena, gli scenografi, i registi, gli attori, maschere, la sartoria, le comparse, i costumisti, uno staff amministrativo, addetti all'accoglienza e agli altri servizi - che non ha ceduto all'urto delle disfunzioni accidentali e imprevedibili, senza precedenti negli anni trascorsi. Già dalle prime fasi interlocutorie con gli enti pubblici di assistenza e sostegno (la Regione Sicilia ha erogato un contributo parziale appena un mese prima del debutto) si prefigurava la sospensione del XXXIII ciclo; drammatico il rapporto con la Soprintendenza ai Beni Archeologici di Siracusa, preposta alla difesa e alla salvaguardia di un teatro irrimediabilmente votato all'usura irreversibile; problematica la richiesta di approvazione alla commissione prefettizia di vigilanza.

Tutta una serie di problemi burocratici insorti in una fase di *vacatio* presidenziale, essendo deceduto Giusto Monaco soltanto alcuni mesi prima, e nonostante che l'ex presidente dell'Inda avesse previsto e curato il programma dell'intera stagione. Consegnato *in extremis* l'intero pacchetto del XXXIII ciclo



## Biondo di Palermo: crisi che preoccupa

ANGELA BARBAGALLO

«**P**erchè tanto interesse per il Biondo di Palermo? E perché tanto rumore attorno a Roberto Guicciardini, che ha già superato bene la sua malattia?».

Per carità, nessuna polemica ma dei chiarimenti. Il pubblico ha diritto di sapere. Dodicimila abbonati avevano confidato nella stagione estiva, che era stata sospesa a causa della protesta dei 76 dipendenti, in sciopero per spettanze regressive. E proprio in concomitanza con il debutto di Empedocle di Hölderlin. Tutto questo assente Guicciardini, costretto ad un ricovero in una clinica romana. La nostra conversazione telefonica con Giovanni Puglisi, vice presidente del Teatro Stabile palermitano (il presidente è Leoluca Orlando, sindaco della città) ha rischiato di scivolare sul terreno accidentato delle reticenze. «Consideri l'assenza di Guicciardini un normale periodo di ferie, le stesse che toccano ad ogni onesto lavoratore... Sono false le notizie su una sua sostituzione: tentativi non certo disinteressati, ma le assicuro... Il Biondo? Soffre delle stesse disfunzioni che affliggono tutti gli Stabili italiani».

D'accordo, vicende di apparente normalità in contrasto, tuttavia, con la reale condizione di disagio che l'ente teatrale palermitano sta attraversando e che nel mese di luglio è rimbalzata sulle cronache siciliane. È un fatto eludibile (se le cifre corrispondono alla realtà) il passivo di undici miliardi? Su quale rilancio puntare se non si procede ad una riorganizzazione del teatro che gli stessi partner del Biondo (Regione, Comune, Provincia) ritengono preliminare per assicurare ulteriori interventi finanziari?

Intanto, come recuperare gli otto miliardi di crediti già maturati e finora bloccati dagli stessi enti pubblici che invocano il riordino del teatro? Come un serpente che si morde la coda, il Biondo si è dibattuto per tutta l'estate tra proteste sindacali, richieste di risarcimento danni da parte delle compagnie ospitate nelle passate stagioni, e calcoli di indebitamenti. Ma passata la bufera estiva - sulla quale il consiglio di amministrazione ha preferito non intervenire, forse nell'impossibilità di trovare una rapida soluzione - adesso si riapre ancora più drammaticamente la questione del rilancio, e c'è la necessità di salvare la stagione '94/95.

Quale cura applicare dunque ai mali del Biondo? La difesa occupazionale e il blocco delle assunzioni trovano d'accordo tutte le parti in causa, ma occorrerà potenziare i servizi e pensare seriamente al programma artistico che Roberto Guicciardini aveva formulato prima della sua malattia e che il consiglio di amministrazione dovrà approvare. Poco si conosce del programma, ma una voce non del tutto confermata indica in Carmelo Bene una delle proposte autorevoli del prossimo cartellone dello Stabile di Palermo. □



nelle mani del vicepresidente Emanuele Giliberti e del direttore generale Giorgio Punzo, al di là delle più pessimistiche previsioni, soltanto un bilancio affidato alle cifre può esplicitare un consuntivo giustamente trionfalistico: poco meno di 150 mila spettatori a fronte dei 120 mila del 1992 e tre miliardi di incassi rispetto ai due dello scorso ciclo. Il tutto esaurito fin dall'ottava replica (oltre la cavea, anche il prato è stato occupato dagli spettatori) con punte altissime di presenze stimate tra i 5 mila e 9 mila, specialmente durante le repliche di *Agamemnone*.

### IL FUTURO DELL'INDA

È decisamente impossibile trovare in Italia un altro ente teatrale che con tale rigorosa specificità, il teatro classico, abbia attraversato gli umori capricciosi del pubblico, le polemiche culturali e l'analisi, anche severa, della critica teatrale. Il fenomeno Inda vive di alcune caratteristiche che non sono state ancora del tutto valutate poiché la sua sopravvivenza non è determinata dalle scelte artistiche delle messe in scena, i cui elementi possono essere oggetto di competenza degli addetti ai lavori, quanto ascrivibile alla concezione di un «teatro popolare» che nella coscienza collettiva ha trovato una sorta di rinnovabile aspettativa.

A questo punto, perché non farne un appuntamento annuale? Uscita dalla precarietà economica che finora l'aveva penalizzata sull'onda delle vicende politico-istituzionali della Regione Sicilia, la città di Siracusa godrebbe di una ricaduta economica non indifferente: un festival annuale obbligherebbe la città al potenziamento delle strutture alberghiere e dei servizi di supporto, e costringerebbe Comune e Provincia ad intervenire finanziariamente in maniera più stabile.

Un obiettivo è già stato raggiunto: la legge speciale votata unanimemente dall'Assemblea regionale proprio durante il XXXIII ciclo di spettacoli classici di quest'anno. È un testo di legge breve, appena quattro articoli. Il secondo è quello che introduce il «contributo annuo per le spese di funzionamento e per lo svolgimento delle attività istituzionali sul territorio della Regione». È la stabilità sognata da Giusto Monaco anche per il Laboratorio teatrale, che non aveva sin qui ricevuto alcun riconoscimento legale e che è finalmente uscito, come l'Inda, dall'anomalo economico-istituzionale. □

A pag. 92, Ninetto Davoli e Marcello Bartoli in «Acarnesi» di Aristofane. In questa pagina, Gabriele Ferzetti e Roberto Herlitzka in «Prometeo».



HYSTRIO INTERVISTA I FRATELLI GIUFFRÈ

ALDO E CARLO: DI NUOVO  
INSIEME PER LA FORTUNA

*Dopo sette anni di separazione si rinnova il loro sodalizio artistico e familiare con la riproposta della divertente commedia scritta nel '42 da Eduardo e Armando Curcio e già da essi interpretata con successo dodici anni fa.*

ANTONIO TEDESCO



«**U**na sera, dopo una delle numerose e affollatissime repliche romane di *La Fortuna con la efferata maiuscola*, venne a trovarci in camerino Federico Fellini. Ci abbracciò, me e mio fratello Aldo, e disse: "È stupefacente, sembra Dostoevskij"». Mentre Carlo Giuffrè racconta questo episodio una punta di legittimo orgoglio brilla nei suoi occhi. Dodici anni fa *La Fortuna con la efferata maiuscola*, la commedia scritta nel '42 da Armando Curcio e Eduardo De Filippo, ebbe un successo grandissimo. E Carlo e Aldo, perfettamente a loro agio nei ruoli che erano stati di Eduardo e Peppino, di quel successo furono gli artefici principali. I fratelli Giuffrè hanno deciso di riproporre in questa stagione quel «fortunato» lavoro rinnovando, dopo sette anni di separazione, il loro sodalizio artistico e familiare.

**HYSTRIO** - Signor Carlo, una scelta che è anche un buon auspicio per il futuro?

**CARLO GIUFFRÈ** - Spero proprio di sì. Sono molto contento che Aldo abbia accettato di tornare a lavorare con me. Ma quella del testo è stata una scelta quasi obbligata. Abbiamo interpretato altre commedie di Curcio che sono andate molto bene a suo tempo, ma questa è l'unica dove ci sono ruoli ancora buoni per entrambi.

**H.** - Lei, come regista, ha dato un'impostazione molto personale alla commedia.

**C.G.** - Diciamo che l'ho adeguata ad una visione differente del mondo e del teatro. Nel rispetto di certe tematiche eduardiane che qui sono ancora implicite, ma diventano chiaramente leggibili alla luce delle sue opere successive. Sia ben chiaro che non ho inteso né «denapoletanizzare», né ri-

purificare il testo dal «ciarpame» di napoletanità, come hanno avuto a dire alcuni critici a proposito dei recenti allestimenti eduardiani di Patroni Griffi. Non ci sono puliture o riletture da fare, essendo questo autore talmente vicino a noi, talmente contemporaneo e universale che ogni «lettura» differente da quella che lui ha inteso è perlopiù prematura.

**H.** - Lei però, un'operazione sul testo se l'è sentita...

**C.G.** - *La Fortuna con la efferata maiuscola* è un lavoro che appartiene a Eduardo solo per il cinquanta per cento. E poi siamo nel '42, in un periodo che precede la sua produzione più importante, che io, ripeto, ho tenuto bene in conto.

**H.** - In che senso?

**C.G.** - Nel senso che ho smussato quella patina di ingenuità che legava questo tipo di teatro alle situazioni contingenti, alle esigenze primarie del quotidiano. Come la fame e la miseria che affliggevano allora gran parte della popolazione. Ho cercato di attualizzare certi rapporti, di rendere i personaggi più vicini e noi. Prendiamo il ruolo di Erricuccio, per esempio. Nella versione originale è un furbetto che si finge malato per non lavorare. Io e Aldo, al contrario, ne abbiamo fatto un portatore di handicap, un diverso. Ma in senso moderno. Facendone un po' lo specchio e la coscienza critica di tutta la vicenda. È un personaggio che deve molto alla bravura di Aldo che gli dà sfumature drammatiche e grottesche davvero notevoli.

**H.** - Incidendo fino a che punto sull'atmosfera complessiva del lavoro?

**C.G.** - Certo, non siamo più negli ambiti della pu-

ra comicità. Anzi, nella versione che abbiamo elaborato la commedia sfuma verso un'amarezza molto accentuata. Si tratta, in definitiva di una comicità che deriva direttamente dalla tragedia.

**H.** - Signor Aldo, dunque il suo personaggio è diventato un po' il centro di tutta la commedia. Ce ne vuole parlare?

**ALDO GIUFFRÈ** - È un ruolo che mi è costato molto lavoro. Avevo la difficile eredità di Peppino alle spalle. Solo che io non riuscivo a vedere Erricuccio come un personaggio comico in senso stretto. Per il suo modo di essere, per la sua situazione in cui si muoveva... Vedevo, invece, una comicità più amara, più sottile. Era questo a cui volevo arrivare e temevo di non riuscirci. Finché io e Carlo avemmo questa intuizione, ne facemmo un malato vero dandogli una connotazione del tutto diversa. Il riscontro del pubblico fu subito favorevole, devo dire.

**H.** - Che tipo di lavoro ha fatto su questo personaggio?

**A.G.** - Vede, venivano in camerino dei medici e mi chiedevano se avessi frequentato cliniche specialistiche per imparare a comportarmi e ad agire come quel tipo di malati. Non ci sono mai stato in quelle cliniche. Il personaggio l'ho raggiunto con la mia sensibilità, con l'immaginazione. Immedesimandomi il più possibile. Insomma, usando gli strumenti del mio mestiere. E certe azioni da me compiute sulla scena hanno avuto il riscontro di quegli stessi medici che le hanno definite come comportamenti tipici. Il momento più commovente era quando bambini che soffrivano degli stessi disturbi venivano in camerino a baciarmi e ad abbracciarmi. Capii che si sentivano un po' più sollevati vedendo sulla scena qualcuno con i loro stessi problemi.

**H.** - Signor Aldo, suo fratello si è detto contento di tornare a lavorare con lei.

**A.G.** - A questo proposito ci tengo a dire una cosa con molta chiarezza. Tornare a lavorare insieme vuol essere prima di tutto una risposta a chi si ostinava a dire che i nostri dissapori fossero definitivi e drammatici. In realtà i veri motivi che hanno più volte interrotto il nostro sodalizio sono sempre stati legati alla difficoltà di reperire commedie adatte ad entrambi. Che avessero, cioè, ruoli equivalenti per due attori dalle caratteristiche molto simili. Il nostro senso di responsabilità nei confronti del pubblico ci ha impedito di abbandonarci a facili speculazioni. E qui vorrei solo aggiungere che il nostro produttore, quando ha annunciato che io e mio fratello avremmo di nuovo lavorato insieme, ha coperto in soli venti giorni le piazze per tutta la stagione teatrale, da novembre a maggio. □

Nella foto, da sinistra, Carlo e Aldo Giuffrè.



LA RASSEGNA BENEVENTO CITTÀ-SPETTACOLO

# APOTEOSI DI LORCA NELLA VECCHIA FORNACE

*Mariano Rigillo ha allestito un ambizioso, coinvolgente trittico del drammaturgo spagnolo con la partecipazione di giovani attori - Le sorprese di una nuova drammaturgia attenta alla realtà e al costume italiani - Ottima messa in scena di Rosanero di Roberto Cavosi firmata da Antonio Calenda.*

UGO RONFANI

Oltre ad avere curato come direttore artistico una edizione, la quindicesima, del Festival di Benevento il cui cartellone è attento alla drammaturgia italiana contemporanea, Mariano Rigillo ha preso in mano direttamente, come regista ed interprete, l'allestimento più impegnativo della rassegna (che è abbinata, per la prima volta nella storia del teatro, ad una lotteria, quella Nazionale). *Universo Lorca* è il titolo di questo spettacolo «centrale», frutto di un lavoro laboratoriale che ha riunito intorno a Rigillo e ad interpreti come Graziano Giusti, Mariangela D'Abbraccio o Marcello Donati una sessantina di allievi attori e tecnici, e la cui prima si è svolta con felice esito nella periferica contrada San Vito, sotto gli enormi capannoni di una fornace in disuso. D'obbligo il confronto con l'impresa ronconiana degli *Ultimi giorni dell'umanità* al Lingotto di Torino, compresi la sorpresa e lo sconcerto di un pubblico chiamato ad «inseguire» lo spettacolo nei vari luoghi dell'azione, in base alle indicazioni sommarie, e a mio parere da perfezionare per le repliche, degli addetti al servizio d'ordine. L'imponente omaggio a Federico Garcia Lorca, di quasi tre ore, consisteva in un trittico: il *Lamento per Ignacio Sanchez Mejias*, scritto d'impeto dal poeta nel '34 per la morte del torero e mecenate della «generazione del '25», sorta di prologo all'aperto, sotto la luna, con Rigillo che scandiva i celebri versi «alle cinque della sera» dall'alto di una torre di pietra, mentre i giovani del laboratorio eseguivano in basso figurazioni gitane e andaluse; *Poeta a Nuova York*, del 1930, quando Lorca, studente della Columbia University, aveva messo a confronto con esiti geniali, in irte dissonanze, le memorie della sua Spagna e la civiltà meccanica e capitalistica del Nuovo Mondo (l'allestimento si è basato, qui, sulla simultaneità della parola, del gesto, di citazioni figurative e musicali d'epoca e di proiezioni cinematografiche); infine il dramma allegorico *Aspettiamo cinque anni*, del 1931, quasi contemporaneo al *Teatrino di Don Cristobal* e a *Il pubblico* e del periodo sperimentale, influenzato dalle *niñerías* di Benavente e di Maeterlinck, di poetica, surreale aggregazione fra classicità e avanguardia, mondo umano e universo meccanico. *Así que pasen cinco años* è stata, del trittico, la parte più teatrale, forse più adatta ad essere rappresentata in un luogo più raccolto, e probabilmente da sfoltire soprattutto all'inizio: ed è qui comunque che Rigillo regista ha saputo trovare le citazioni e le invenzioni più pertinenti e suggestive. In un giudizio d'insieme di questa *Fiesta para un gentilhombre* (questo il titolo generale del trittico lorchiano) è più che doveroso elogiare l'impegno del Festival di Benevento e del suo direttore. In un'Italia dei festival dominata più che mai



dall'effimero, in un territorio del teatro dove le nuove esperienze sceniche (si parlava dell'esperimento ronconiano al Lingotto) Rigillo ha osato molto, con generosità ed intelligenza, dimostrando doti di animatore e di didatta, sprigionando energie ed entusiasmi locali e - mi è parso - coinvolgendo un pubblico nuovo. Realizzando di conseguenza le premesse per fare della rassegna Città Spettacolo - come auspicato dalla nuova municipalità - il volano di iniziative ed attività diffuse nell'arco di tutto l'anno. Il «deserto teatrale» del Sud ha bisogno di progetti del genere: benissimo. E se, in mezzo alla decina di chiamate finali, si è udito qualche fischio isolato, questa è proprio la prova che c'è molto lavoro da fare. Con la passione e l'eleganza che sono le sue cifre di attore, Rigillo ha dato un segno forte all'esordio, e se le figurazioni, in basso, dei giovani danzatori sono apparse al di sotto della bruciante intensità del testo, questi limiti sono da ascrivere alla inesperienza degli esecutori. *Poeta en Nueva York* è stata, del trittico, la parte più perigliosa, il problema essendo quello di dare plastica evidenza ad una parola poetica visionaria e sempre «in fuga». Si è cercato di rendere con soluzioni incrociate (musica, pittura, coreografia, dizione e inserti filmici) il saettante eclettismo del testo: resta forse da risolvere la sintesi di elementi disparati

dell'impaginazione registica. *Así que pasen cinco años*, «leggenda del tempo» come dice il sottotitolo, allegoria di un Orfeo del '900 che perde la sua Euridice per attese di cinque anni imposte dal destino, e dove Amore e Morte intrecciano le danze, è stata resa come una fiaba surreale, in un grottesco poetico-clownesco, sul tono di un gioco tragicomico: e tutti bravi, giovani attori, mimi e danzatori, intorno a una Mariangela D'Abbraccio, la Fidanzata, spiritosamente svaporata e a un Graziano Giusti, il Vecchio, che scandiva l'ineluttabilità crudele del tempo che passa.

## SCENA E REALTÀ

Intorno all'evento maggiore della rassegna, il trittico *Universo Lorca*, erano in cartellone a Benevento almeno quattro novità italiane indubbiamente rappresentative di una tendenza ad aderire alle realtà della società e del costume italiano. Buon segno: dopo l'indigestione di classici ad uso mattatoriale e le scorribande, spesso senza bussola, nelle post-avanguardie, si disegna un nuovo tipo di teatro d'impegno, però libero da vincoli ideologici. Ecco dunque alla rassegna beneventana *Memoria di classe* di Maurizio Donadoni, un laureato con il



Riccione che ha brechtianamente ricostruito il disastro del '63 alla diga del Vajont; ecco ancora *Un negro chiamato Nicola* di Dayal Giuseppe Pascucci, che affronta sui ritmi della commedia dell'arte la questione dell'infiltrazione dell'immigrazione di colore nelle nostre case e vede il passaggio alla regia teatrale di Aurelio Grimaldi; e infine ecco, dell'attore-autore Pier Francesco Poggi, *C'è una luce strepitosa*, regista una Simona Marchini passata dalla tivù alla scena, dove vediamo un terzetto di femministe ideologicamente disastrose intente a festeggiare un 8 Marzo del riflusso.

*Memoria di classe* di Donadoni (anche in palcoscenico con altri 8 attori, regia di David Haughton Brandon) appartiene al teatro-documento di denuncia sociale, con la schematicità del caso e, dopo un emozionante inizio, una alluvionale dozzina di relazioni geosismiche, rapporti ministeriali e inchieste giornalistiche. Sotto i detriti di una documentazione schiacciante emerge come può una vicenda corale di «bravagente», ed è inevitabile il richiamo, oltretutto all'epica popolare di Brecht, al neorealismo del dopoguerra, a *Spoon River* di Lee Masters, alla *Piccola città* di Wilder, alla *Classe morta* di Kantor. Ma l'impegno e la «rabbia civile» sono sinceri. E opportuni: immaginiamo – ci dice Donadoni – un parallelepipedo di roccia lungo 2 km e mezzo, largo 850 metri e alto 200 precipitato dal Monte Toc nel bacino idrico del Vajont costruito senza troppo badare ai margini di sicurezza, e avremo le dimensioni del disastro che la sera del 9 ottobre '63 stroncò i destini di 1.917 anime.

La solida presenza scenica di Ida Di Benedetto, nel ruolo di una dama napoletana «africanizzata» da un nero furbo e simpatico (Mamadou Inapogni) e la pungente satira del razzismo leghista che il regista Aurelio Grimaldi sa estrarre dal testo scorrevole e divertente del Pascucci hanno portato al successo *Un negro chiamato Nicola*. Il protagonista maschile si chiama come per caso Luigi Rocchetta ed è diviso fra il neo movimento «Lega Gotico-Alemanna» e le astuzie del nero di cui al titolo (attore Paolo Lanza).

Le trentenni Vanda, parlamentare della Sinistra indipendente, Marilù, attricetta che sogna un video con gli U2, e Teresa, psicologa dedita agli emarginati e sensibile al fascino di un detenuto (attrici Paola Tiziana Cruciani, Paola Rinaldi e Caterina Sylos-Labini, brave a rendere il comico tramonto del femminismo storico), sono le eroine di *C'è una splendida luna* di Pier Francesco Poggi, che assume anche il ruolo di uno studente universitario quarantenne molto fuori corso e imbrattato con le donne. L'8 Marzo delle tre ragazze, nel 1991, all'indomani dei terremoti politici all'Est, è comico e patetico insieme. Simona Marchini, regista, dirige queste «ex» smarrite nelle nebbie del disincanto con televisiva scioltezza e una comicità fresca quando non guastata dalle inutili intemperanze di un linguaggio erotico-sessuale e dalla tendenza del Poggi a lasciarsi trascinare dal flusso delle battute fin a se stesse.

## MAFIA E DOLORE

Giuliana Miceli, una maestrina di 22 anni, è morta di crepacuore – clinicamente di anoressia – dopo avere spezzato ogni rapporto con la famiglia, che per uscire dalla povertà si era venduta alla mafia palermitana. Il decesso nella casa di Monreale, davanti alla Conca d'Oro odorosa di aranci, dove la ragazza si era come murata viva. Fino all'ultimo respiro non l'ha abbandonata un istante il ricordo del fratellino Emanuele, un baby-spacciatore di droga eliminato in un regolamento di conti dallo stesso uomo – ha creduto Giuliana – diventato l'amante di Vannina, la sorella maggiore. Contro la società corrotta e la famiglia perduta la maestrina ha istruito un angoscioso processo, raccogliendo con maniacale ostinazione quanto la stampa aveva pubblicato sull'uccisione di Emanuele. Adesso siamo alla veglia funebre; le sorelle Beatrice e Carlotta e la cugina Rossana, una giovane suora che cerca di esorcizzare il male con la preghiera, si trovano ad interrogarsi, an-



cora risentite, sulla ribellione della ragazza che s'è lasciata morire pur di non arrendersi al male. La situazione, già tesa, precipita quando irrompe in casa Vannina, la maggiore delle sorelle, amante dell'assassino del fratello secondo quanto sosteneva Giuliana.

Sto raccontando *Rosanero*, dramma in due tempi del bolzanino oggi trentenne Roberto Cavosi, opera vincitrice del Concorso Idi '93 che Calenda, esperto regista fiducioso nella nuova drammaturgia, ha accettato di mettere in scena a Benevento. Eccellente il risultato dell'operazione: sul palcoscenico del Comunale abbiamo potuto vedere uno dei migliori spettacoli dell'estate dei festival, con tutte le carte in regola per meritarsi una lunga tournée. Vibrante e partecipata la regia dalle impennate strindberghiane (si ricorderà, di Calenda, una straordinaria edizione di *Danza di morte* con la Proclamer e Ferzetti, che gli è valso un Premio della Critica); di essenziale espressività la scena austera, chiaroscurata, di Bruno Buonincontri; struggente il tema musicale che Germano Mazucchetti ha elaborato come una barcarola siciliana; semplicemente superlativa l'interpretazione delle giovani interpreti. Queste erano Antonella Schirò (Carlotta, ormai inghiottita dalla società mafiosa), Cetty Arancio (Beatrice, debole, smarrita, plagiata dalle altre), Daniela Giovannetti (Vannina, ormai precipitata nel male ma segretamente tormentata), Alvia Reale (la cugina suora, che cerca un po' di pace nel convento) e Anna Lezzi (Giuliana, esangue e ribelle, ritornata in vita nel ricordo di Vannina). È nel conflitto tra Vannina e Giuliana, in quel che esso nasconde dietro la lacerazione degli affetti, che il testo di Cavosi diventa più vero: riconciliazione impossibile ormai, ma la rivelazione, quando è troppo tardi per cambiare le sorti, che le due sorelle nemiche erano in fondo legate dal ricordo nostalgico di una stagione dell'innocenza.

Il pregio di questo testo è nell'aver trovato gli accenti aspri della tragedia antica sotto l'intramatura di un fatto di cronaca del nostro tempo; e se la storia di questa Antigone che si seppellisce nella malattia e nella morte per rifiutare la complicità

con il crimine annidatosi nella sua stessa famiglia ha trovato accenti di verità, gran merito spetta certamente a Calenda, la cui intelligenza indagatrice illumina le «scene madri» del dramma (le tormentate evocazioni di Giuliana da parte delle altre; la cena impossibile proposta da Vannina per «festeggiare» la scomparsa della sorella guastafeste; l'ora della verità tra Vannina e Giuliana). E ha mostrato quanto una regia di qualità possa per imporre all'attenzione distratta della scena italiana un nuovo autore, e per mettere in evidenza le qualità di un gruppo di giovani, bravissime attrici. □

A pag. 95, da sinistra a destra, Anna Lezzi, Daniela Giovannetti, Alvia Reale, Antonella Schirò e Cetty Arancio in «Rosanero» di Cavosi. In questa pagina, Mariano Rigillo interprete e regista dell'omaggio a Lorca.

## A Tei la targa Giovane Critica

**BENEVENTO** - Il giornalista Francesco Tei, di Firenze, ha ricevuto la targa al merito della Giovane Critica attribuita congiuntamente dal Consiglio nazionale dell'Ordine dei Giornalisti e dall'Associazione nazionale Critici di Teatro. La targa – che premia ogni anno una giovane speranza della critica teatrale – è stata consegnata dal presidente dell'Anct Ugo Ronfani nel corso di un dibattito dal titolo «Il critico di teatro: un uomo che prende gli schiaffi?» svoltosi nel quadro del Festival di Benevento. All'affollato incontro – che ha esaminato i rapporti fra attori e critici dopo le recenti polemiche aperte da Gassman, Bene e Ferrari, e la situazione dell'informazione teatrale – hanno partecipato, con il coordinamento di Ugo Ronfani, Mariano Rigillo, Otavia Piccolo, Ida Di Benedetto, Aurelio Grimaldi, Pier Francesco Poggi e, per i critici, Paolo Lucchesini, Paolo Petroni, Pino Pelloni, Valeria Ottolenghi, G.B. Fava. □



## Il sacrificio d'amore di Abelardo ed Eloisa

ABELARDO AD ELOISA, ELOISA AD ABE-LARDO, testo (misurata liricità) di Maricla Baggio. Regia (lineare) di Arnaldo Ninchi. Costumi (corretti) di Gianna Gelmetti. Con (credibili) Arnaldo Ninchi, Mirella Bordoni, Renzo Rinaldi, Marina De Luca e Gianluca Barbieri. Prod. Festival del Teatro medioevale e rinascimentale di Anagni, in collaborazione col Centro Studi sul Teatro medioevale e rinascimentale.

Grande suggestione letteraria ha offerto in tutti i tempi agli appassionati di letteratura d'amore questo epistolario, che rende conto di una raffinata, appassionante e singolare vicenda. Esempari i personaggi di questo testo *Abelardo ad Eloisa*, *Eloisa ad Abelardo*, su cui Maricla Boggio ritorna con una scrittura chiara, fortemente lirica, destinata a veicolare l'interesse non tanto, come si potrebbe credere - dati i suoi precedenti -, sull'«impegno» e sulla «militanza» di Eloisa, quanto - come ci pare giusto - sulla sua dolcezza, sul senso del sacrificio, sulla forza d'un amore tessuto e conservato nell'assoluto rispetto della sua immacolata purezza.

Esponenti d'una civiltà medioevale di raffinato sapore intellettuale, i componenti del duo danno vita ad uno scambio epistolare che, nella trasposizione teatrale, diventa dialogo fresco e vivo, grazie anche alla duttilità e all'affiatamento dei protagonisti. Abelardo è un filosofo che ha un posto preciso nella ricerca del sapere per i chiarimenti apportati alla versione nominalista nella disputa sugli «Universali», ma anche Eloisa è una donna di grande sensibilità verso i problemi della cultura. All'epoca in cui Eloisa era allieva alla scuola del grande maestro di Logica, esplose fra i due un violento amore che portò alla nascita d'un figlio: Astrolabio. Si fece anche un matrimonio segreto (perché non venissero intaccate le sue prebende). Ma il canonico Fulberto, zio della giovane, impose la separazione e per punizione fece evirare Abelardo.

I due, non più conviventi, si scambiarono una fitta corrispondenza che resta un documento vivo delle loro drammatiche vicende spirituali.

Inserito nella cornice del Festival di Teatro medioevale e rinascimentale di Anagni, che ha visto la presenza di scene di Commedia dell'Arte, di tornei a cavallo, di opere specifiche del genere co-

## DE BOSIO REGISTA DI LA BETIA A VERONA



## La farsa nera di Ruzante Shakespeare della Padania

UGO RONFANI

LA BETIA (1523 o 1525), di Ruzante (1502-1542). Regia (lavoro sulla lingua, mestiere) di Gianfranco De Bosio. Scene (pittoreesco rusticano) di Lele Luzzati. Musiche (recuperi cinquecenteschi) di Gabriella Zen. Coreografie (vivaci, un po' ovvie) di Mariolina Giaretta. Con (cast veneto di livello) Virgilio Zernitz, Piergiorgio Fasolo, Massimo Loreto, Sara Alzetta, Daniele Griggio, Dorothea Aslanidis, Michela Martini e gli allievi dell'Avogaria. Prod. Compagnia Goldoniana.

Lo spettacolo - tre ore piene; si sarebbe dovuto ridurre la *mise en place* iniziale e sveltire certi indugi coreografici - ha confermato che Angelo Beolco detto il Ruzante è l'autentico Shakespeare della Padania. E che De Bosio (anche se lo vorremmo meno incline alle autocitazioni e più determinato nella ricerca delle inesauribili ricchezze del testo, il che è accaduto nell'ultima parte) è l'indiscusso specialista del Ruzante, la cui opera frequenta dal primo dopoguerra.

Il gioco comico della commedia - «una risata che fa tremare», scrive Carmelo Alberti nel programma di sala - è costruito sullo schema del *mariazo*, farsa rusticana di argomento matrimoniale in voga nelle compagnie venete del Cinquecento. Zilio (Piergiorgio Fasolo, interpretazione schietta e vigorosa) è un bracciante rozzo e *naif* che brucia d'amore per la Betia (Sara Alzetta, una rivelazione per la malizia selvaggia e le giovanili smanie imprestate al personaggio), figlia di una vedova, Donna Menega (Dorothea Aslanidis, solida professionalità) già *femme à soldats* e amante, *per penitenza*, di un frataccione. Con schietto parlare Zilio discorre dei suoi bruciori amorosi nell'osteria di Tazio (Massimo Loreto, una caratterizzazione *rabalaisiana* da antologia) e riceve consigli di comportamento - interessati, perché anche costui ha voglia della Betia - dal ricco, maturo e sposato Nale (Virgilio Zernitz, trionfatore della serata nel ruolo di un Machiavello di campagna). Consigli sprecati; il povero Zilio è tanto infocato quanto timido e maldestro; e la scrofolotta ci sta soltanto quando Nale insinua che, dicesse sì, avrebbe doppia dose, il ragazzo e lui come amante. Fuga della Betia, carica come una mula delle sue bagatelle e carabattole; strilli della madre; guerra rusticana con il Nale e la Menega sugli opposti fronti; l'oste Tazio che fa da paciere; poi le pompose nozze celebrate in un buffo *latinorum* dallo stesso Tazio; ma quando Zilio vede che Nale è lesto ad allungare le mani sulla Betia, lo accoltella. E qui la commedia villereccia vola alta verso il capolavoro, diventa farsa nera: la moglie di Nale, Tamia (Michela Martini, gustosa «vedova» impaziente di consolarsi con il perdiggiorno Meneghelo, cui Daniele Griggio dà una sfrontatezza volpina) crede che il marito sia morto; questi fa il fantasma, di qui equivoci e paure fino a un *happy end* appunto ruzantiano: lo scaltrito Zilio propone un *menage à quatre*, una «comunità familiare» sui generis, lui e Nale, la Betia e la Tamia, ai quali s'accoderà, manco a dirlo, lo svelto Meneghelo.

La bellezza di questa farsa straripante per eccesso è proprio qui, nel gran finale erotico e machiavellico; e io caldamente raccomando al regista di rinserrare la prima parte, più esposta al rischio dei manierismi, per esaltare la comicità dell'ammucchiata nuziale, sfrontata e gagliarda, tra candelabri e paure dell'inferno. Si otterrebbe così di fare ciò che s'è fatto con i migliori allestimenti goldoniani del Bicentenario: riscoprire un Ruzante «nostro contemporaneo». □







## Prova per Gengis Khan: il critico solo in sala a cavallo di una tigre

MIRELLA CAVEGGIA

**IL CIELO IN UNA STANZA.** *Prova per il Gengis Khan, ovvero dieci contro uno.* Poema drammatico (lampeggiante ed ermetico) di Marco Isidori. Regia (presa ferrea) di Marco Isidori. Scene e costumi (fantasia strepitosa) di Daniela Dal Cin. Con Maria Luisa Abate, Lauretta Dal Cin, Ferdinando D'Agata, Corrado Parodi, Sabina Abate, Luisa Maria Varetto, Enrico Il Camoletto, Ludmilla, Marzia Lai e Marco Isidori. Prod. Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa.

Dialogare con gli spettacoli dei Marcido non è agevole. Per coglierne l'essenza dissimulata da spessi strati tragici e grotteschi bisogna lasciarsi trascinare dal loro richiamo che inquieta, abbandonarsi alle bizzarrie dei loro ritmi, assecondare i deliri improvvisi, flettersi alle pressioni e alle insinuazioni di voci estratte dal profondo, far l'occhio alle loro visioni deformate. Se manca questa condivisione senza resistenza, la loro ricerca, tesa fino al segno estremo, può apparire parossistica e disorientare.

Loro, che lo sanno benissimo, nell'ultimo invito per uno spettacolo in prova a casa loro, hanno indotto lo spettatore - nel caso specifico, il critico - a cavalcare una sorta di portantina bardata a mo' di tigre, affinché egli verifichi di persona, a distanza ravvicinata o annullata, quello che accade in scena. Il testimone della vicenda (che è quella, riimpastata, di Gengis Khan), si ritrova di colpo all'interno dell'asteroide Marcido. Gli onori di casa li fa un personaggio squinterato, bianco come un gessetto, allampanato, assestato su zeppe, con un'acconciatura di palloncino che gli tiene ritte le trecce smilze. Il resto dello spettacolo è in sintonia: il gruppo si compone e si scompone come il mercurio, con propulsioni surreali, e come l'autore del poema, fluttua in un clima allucinato fra elementi scenici fantastici che fanno il verso all'Opera di Pechino. La tigre, buffa e ventriqua, vi si inoltra, con passi di danza o di corsa, oppure si accuccia, sempre con lo spettatore che gli caracolla in sella.

Il cavaliere proverà sbalordimento, perplessità o divertita ammirazione, dipende dalla sua natura. In dieci intorno a lui, gli oppongono la loro effervescenza inventiva, quella vocalità scura e strascicata che li connota, l'inesauribilità del loro estro. Lo avvolgono in una rete recitativa a maglie larghe da cui sbucano volti coperti di colori, corpi striscianti che si incrociano con fluidità, fra zampilli di nastri di seta, specchi illusori, ventagli di dimensioni ragguardevoli che nelle plissettature della carta celano immagini vermiglie dell'eros in azione. Ai margini si aggira Marco Isidori, l'autore del poema, in femminile travestimento. Con l'enfasi di chi non culla più speranze, declama uno sconsolato monologo e spostandosi dalla trasognatezza allo stato di esaltazione, attraversa un ampio arco espressivo dove balenano vicini e lontani i lampi di Carmelo Bene.

Invano si cercherà di decifrare il disegno dell'autore che ubbidisce solo al dettato del suo inconscio: il testo sembra chiuso ermeticamente alla comprensione. Bello e dissennato, è puro suono che si amplifica e si esalta con il movimento e l'espressione corporea o vocale. Poco importa che vi si ravvisi la violenza di un potere devastante come quella del tiranno venuto dalla Mongolia o la cerimonia funebre del teatro che rinasce sulle sue ceneri. Il dono del gruppo torinese, che all'avanguardia è sempre rimasto, è generoso e va accolto com'è. Riceverlo è un piccolo privilegio. I Marcido sanno meravigliare e divertire con la loro curiosa cifra, con quei loro mezzi tutto sommato semplici, ma sontuosamente gonfiati dalla fantasia senza confini di Daniela Dal Cin. E se talvolta il gruppo è riuscito, intenzionalmente o no, a provocare e persino ad irritare, con quel suo teatro che assomiglia solo a se stesso, ha comunque sempre fatto del teatro vero. □

me *Quem queritis*, *Cena Cypriani*, danze popolari e la partecipazione inoltre di gruppi francesi con *Bateleurs* e spagnoli con *Comedia de Amphitruon*, lo spettacolo ha offerto momenti di alta tensione emotiva ed è riuscito a coinvolgere il pubblico, anche perché «agito» scenograficamente in uno spazio architettonico di rigorosa ascendenza medioevale. *Ezio Maria Caserta*

## Se il desiderio d'amore è nascosto dalle parole

**LIETO FINE.** *Bisogna che una porta sia aperta o chiusa* di Alfred De Musset e *Il trio in mi bemolle* di Eric Rohmer. Regia di Luigi Gozzi. Scene e costumi di Luigi Gozzi e Bettina John. Luci di Piero Fazzini. Con Marinella Manicardi e Maurizio Cardillo. Prod. Teatro Nuova Edizione/Moline, Bologna.

Prosegue con *Lieta fine* l'esplorazione, condotta da Luigi Gozzi e dal gruppo delle Moline di Bologna, del mondo microscopico degli interni, intesi come i luoghi dove più a loro agio abitano i sentimenti, siano gli interni delle case, o i cuori. Come nel precedente *Binomio*, anche in *Lieta fine* sono due sedie, qui ambientate in un salotto, a interrompere lo sguardo, a fornire una chiave. Le sedie dalle quali o attorno alle quali conversano un conte e una marchesa nel primo atto (*Bisogna che una porta sia aperta o chiusa*), Adele e Paul nel secondo atto (*Il trio in mi bemolle*). Le sedie che separano o ricongiungono, le sedie del salotto buono, regno della conversazione. E pare proprio il parlare, alla fin fine, il lieto fine di questa messa in scena, il protagonista vero; il parlare d'amore, forse, per indicare che il parlarne bene, o il saperne fare oggetto di conversazione può giovare ai sentimenti stessi? Certo sono ancora come bambini, questi quattro personaggi, nelle questioni d'amore, perciò il loro parlarne è un gioco a nascondersi, è un continuo entrare e uscire, è l'impazienza del non sapersi o potersi ancora fermare, in quel luogo tuttavia tanto desiderato e ricercato, proprio come un salotto buono. *Cristina Gualandri*

## Il disagio generazionale in tre triangoli d'autore

**LEI,** di Gianfranco Manfredi, Laura Grimaldi, Gino & Michele (tre coinvolgenti episodi generazionali). Regia (dinamica) di Marco Guzzardi. Scene (fantasiosa, con parete tazeabao) e costumi di Antonella Libretti. Musiche (genere sentimentale) di Gianfranco Manfredi. Con Flavio Bonacci, Ruggero Cara (estrosi) e Marina Massaroni (scanzonate interpretazioni). Prod. Teatro Litta-Teatro degli Uguali, Milano.

La *Lei* di cui si tratta, non è solo la donna ideale che un cantautore crede di individuare in una ragazza sensibile e gentile conosciuta una sera in discoteca (nel primo episodio), né l'amante di un amico autore di musical, che abita proprio al piano di sopra (per il terzo), ma piuttosto una musa ritmicamente fantasma che entra dal balcone, come l'Alice (del secondo episodio), che qui fa rima con infelice, perché l'artista ha dimenticato e venduto i propri puri ideali per un assegno più vantaggioso. Ma se identica è la struttura del triangolo per ogni fase dell'allestimento: lui (l'artista fra nevrosi, malinconie e ispirazioni più o meno commerciali), lei (la donna di un altro, la ragazza dei sogni e l'ispiratrice di un'opera), l'altro, (il manager editore che mira solo alle vendite oppure il marito tradito che riconquista alla fine la moglie), l'efficace stile narrativo muta di volta in volta anche ben evidenziato dalle proteiformi musiche di Manfredi: dal musical-sentimentale della prima storia, si passa alle atmosfere del nero e della suspense nella seconda, fino al registro comico-grottesco, ecclesi compresi, della terza. Tre storie per un disagio generazionale metropolitano (la città è Milano), da cui però non è stata ancora bandita la speranza. *Sandro M. Gasparetti*



## Il Mersault di Camus e la filosofia della crisi

LO STRANIERO, da Albert Camus. Regia (raffinata) di Lelio Lecis. Aiuto regia Elisabetta Podda. Scene (stilizzate, efficaci) di Valentina Enna. Costumi (adeguati) di Enrico Podda. Musiche (significative) di Peter Gabriel e trad. arabe. Con Valeriano Gialli (misurato e credibile Mersault), Rosalba Piras (Maria di esplosiva bellezza), Giovanni Loi (macchietistico custode), Marcello Enardu (giusto come direttore), Raffaele Chessa (buon Raimondo), Carla Orrù (notevole sedulità mimica). Direzione tecnica di Luca Lai. Prod. Akroma Teatro/Laboratorio sardo.

Il testo *Lo straniero* non è semplicemente l'esaltazione dell'antieroe quanto, forse, il «manifesto» – in termini pratici – d'una certa filosofia esistenzialistica, che ha recuperato dal Surrealismo il tema dell'«atto gratuito», come componente centrale e dinamica per lo sviluppo della peripezia e per la sua giustificazione (l'antico proclama di André Breton «pistola in pugno, sparare "a caso" sulla folla» si perpetua nel gesto di Lafcadio de *Le cantine del Vaticano*, di Gide, per ricomparire ne *Il muro* di Sartre). La citazione potrebbe proseguire con l'assurda sparatoria finale de *La peste*.

È la storia di un uomo quasi indifferente a tutto ciò che lo circonda e che sembra non avere alcun sentimento: fuma durante il funerale della madre, va in piscina il giorno dopo, vi ritrova un'amica che diviene, la notte stessa, la sua amante, e affronta questa relazione con una leggerezza giudicata «colpevole». D'altronde, non s'era mai neppure curato d'andare a trovare la genitrice, che aveva relegato all'ospizio e ancora, nell'occasione dell'assassino, aveva usato il revolver quasi come se non si rendesse conto di ciò che stava compiendo, dando prova d'essere, in definitiva, uno «straniero» nel mondo in cui viveva. È dunque questa noncuranza del perché, questa carenza d'impegno nelle scelte che lo rende condannabile dal mondo e figura tipica d'un dettato psicologico archetipico per questa filosofia della crisi, nata con Kierkegaard, rinvigorita da Heidegger e Jaspers e divulgata, proprio in ambito letterario, da Sartre e dallo stesso Camus.

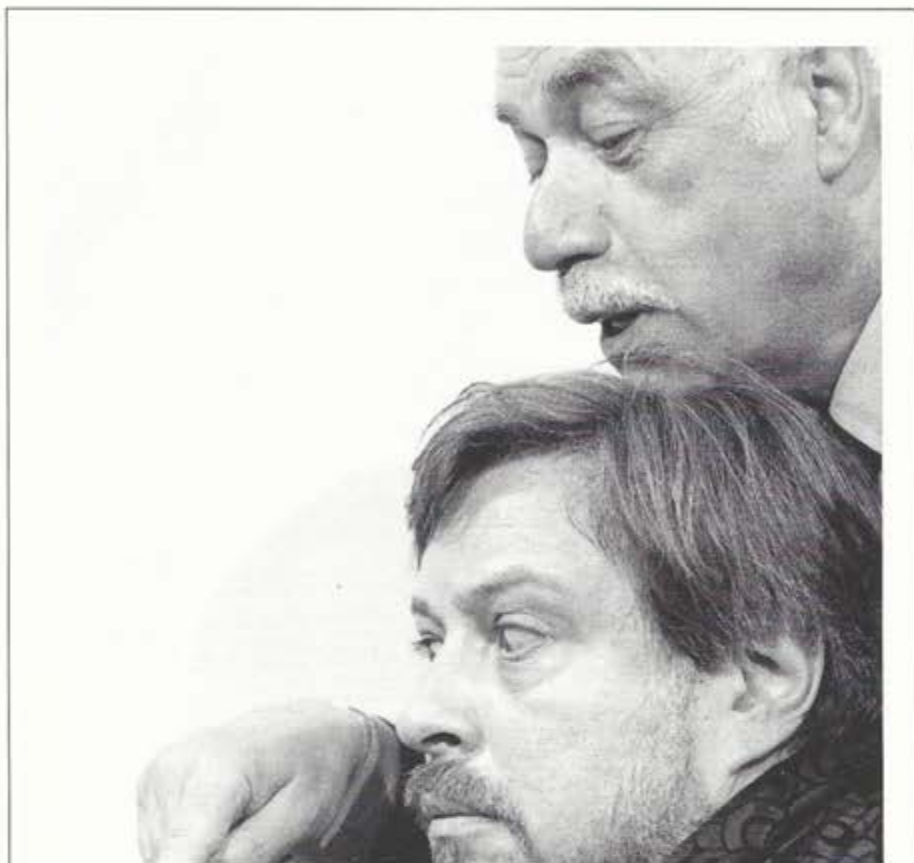
L'opera, anche per merito della rielaborazione drammaturgica di Lecis (regista preciso, essenziale, razionale come pretende l'autore), ha momenti di grande e intensa forza lirica, veri e propri colpi di ala che alleggeriscono la tensione tragica d'un racconto che vuol essere l'epifania d'una vicenda triste (l'omicidio perpetrato inutilmente da un uomo abulico).

Ci ha molto colpito la forte resa interpretativa di Valeriano Gialli che ha proposto questo antieroe. Di buona tenuta tutto il complesso gruppo d'attori. *Ezio Maria Caserta*

## La violenza alle donne nell'inferno della Bosnia

IO... NELL'INFERNO DELLA BOSNIA, testo, regia (interessante) e ambientazione scenografica (suggestiva) di Ezio Maria Caserta. Costumi (adeguatamente simbolici) del Laboratorio teatrale. Musiche (dal vivo) di Bruno Sarno. Con Isabella Caserta e la partecipazione di Jana Balkan. Prod. Teatro Scientifico di Verona.

In prima assoluta per l'Italia è andato in scena al Teatro/Laboratorio di Verona *Io... nell'inferno della Bosnia* (testo e regia di Ezio M. Caserta). Il testo racconta la storia, vera, di una suora di carità bosniaca stuprata e messa incinta dai miliziani serbi. Alla violenza subita si aggiunge per lei quella d'una scelta impossibile e incompatibile con il suo credo e con il suo voto, ma la forza dell'amore per la nuova vita alla fine sarà predominante e la scel-



## Strani assassini nella casa di Friedrich Dürrenmatt

COLLOQUI NOTTURNI CON GLI ASSASSINI, da Friedrich Dürrenmatt. Traduzione (attenta) di LA. Chiusano. Adattamento e regia (efficace sobrietà) di Ricardo Fuks, anche coininterprete con Piero Nuti (intelligenza del testo, professionalità). Prod. Teatro Popolare di Roma.

Al genere poliziesco Dürrenmatt – mancato quattro anni or sono – ha fatto frequentemente ricorso sia nella narrativa sia nel teatro: un modo per calare nei moduli collaudati della letteratura di consumo altri discorsi, l'ironia e il grottesco delle sue commedie nere, le metafore satiriche dei suoi racconti surreal-espressionistici.

Mettendo insieme per affinità tematica due radiodrammi degli anni Cinquanta (*Sera d'autunno* e *Colloquio con un uomo disprezzato*) il regista argentino Ricardo Fuks, venuto in Italia come esule politico e da oltre un anno residente a Milano, ha ricavato uno spettacolo che non è improprio rubricare come «giallo metafisico». *Colloqui notturni con gli assassini*: questo il titolo, perché di due omicidi, appunto, si tratta; anche se non deve risultare chiaro il gioco fra una realtà possibile e la costruzione mentale elaborata dall'autore.

Nel primo radiodramma un Boia di Stato (Piero Nuti, incalzante come un personaggio sartriano) si reca nella casa di uno scrittore engagé per eliminarlo. Il pubblico scopre poi che il sicario è una proiezione letteraria dello scrittore, che sensi di colpa torturano perché il suo «impegno» è stato in realtà un adattarsi a una sorta di conformismo «contro». Poi il Boia, così appagando il narcisismo masochistico dell'altro, in fin dei conti lieto di atteggiarsi a vittima designata, fa il suo dovere.

Nella seconda parte, situazione rovesciata: Ricardo Fuks (che prima era lo scrittore, efficace nella sua dizione di «apollide della cultura» stavolta è il lettore maniacalmente fedelissimo – e dimesso nell'aspetto, un Signor Nessuno – di una sorta di Simenon del delitto impunito, diventato celebre per una ventina di romanzi nei quali il colpevole è misterioso e inafferrabile. Penetrato nella biografia del romanziere come il topo nel formaggio, l'omino ha scoperto che l'autore dei delitti perfetti altri non era se non lo scrittore. E questi (un Nuti tutto arroganza intellettuale e beffarde ammissioni) confessa i crimini, cedendo alla vanagloria, e sostenendo che uno scrittore, in fondo, ha il diritto di realizzare, alla lettera, gli incubi della gente. Un ragionamento che predispone al finale a sorpresa: è colui che doveva fare giustizia ad essere giustiziato. Perché «non c'è pietà per chi s'impiccia di letteratura».

Pochi accessori in scena, e per il resto la dialettica paradossale di Dürrenmatt. Atteggiamenti scivolosi, ambigui, alla Peter Lorre, da parte di Fuks; e Nuti molto efficace con la sua dizione limpida e risonante, e con l'arrovellata eloquenza. Moltissimi applausi, per una serata che l'attivo presidente dell'Umanitaria, Massimo Della Campa, ha posto all'insegna di una rinascita del Teatro Popolare, di cui Milano ha bisogno. *Ugo Ronfani*





## Ondine di Giraudoux riemerge da un laghetto di Villa Reale

UGO RONFANI

ONDINE (1939), di Jean Giraudoux (1882-1944). Adattamento e regia (fiabesco en plein air) di Andrée Ruth Shammah. Situazioni sceniche (bene integrate nei luoghi) di G.M. Fercioni, anche costumista con Daniela Verdenelli. Musiche di M. Tadini. Con Isabella Ferrari e Giovanni Crippa (convincenti interpreti) e (cast di qualità) Giovanna Bozzolo, Flavio Bonacci, Carlo Rivolta, Michele De Marchi, Claudia Della Seta, Claudio Calafiore, Maximilian Mazzotta, Renato Mannheimer, Gianluca Frigerio, Paolo Ciarchi, la violinista Francesca Volpini e il soprano Clarissa Romani.

C'erano zanzare refrattarie ai disinfestanti; c'erano i microfoni che all'inizio hanno fatto cilecca; c'erano pesci morti e cartacce nel laghetto di Ondine che sarebbe stato bene ripulire e c'era una stupida guardia municipale infilata alla corte del Re per un comico fuoriprogramma. Nonostante questi piccoli inconvenienti, l'incontro di Milano con Giraudoux, a Villa Reale, voluto dalla Shammah nel cinquantenario della morte dello scrittore, come coup d'envoi di «Milano a cielo aperto», è stato un evento da registrare in positivo: primo, perché si solleva di un palmo dalla melassa di una programmazione casual e, secondo, perché è stato un esempio di come sia possibile, quando si operi con intelligenza, mettere in armonia un luogo attraente come Villa Belgioioso con un grande testo di teatro. La scena dell'ingresso a corte di Ondine sulla scalea della Villa, con il Bonacci in veste di ciarliero ciambellano e il Rivolta, re e mago dell'Acqua, intento a fare apparire comete in cielo e fuochi fatui fra le statue, nonché il finale della morte di Hans il cavaliere, consolato dall'amore generoso di Ondine (vittoriosa nella temibile prova la bella, diafana, appassionata Isabella Ferrari) mi hanno dato l'impressione di trovarmi nel mezzo di una fête galante nella verde Sologne, quella delle rêveries del grande scrittore Alain Fournier.

Dunque, l'effetto di straniamento poetico attraverso le immagini, un occhio alla pittura dei pre-raffaelliti, è ben riuscito.

La regista è andata ben oltre i soliti spettacoli son et lumière che inflazionano le nostre estati; è riuscita a farci ricordare le fêtes di Copeau a San Miniato, la *Tempesta* giovanile di Strehler nei giardini di Boboli. E pazienza se in questo adattamento per forza condensato e visualizzato (13 attori in luogo dei 37 della famosa messinscena di Jouvett; l'accorpamento di personaggi doppi come i genitori adottivi di Ondine che sono anche, plausibilmente, il Re e la Regina grazie alla duttilità interpretativa di Michele De Marchi e Claudia Della Seta) si è un po' impoverita la poesia dello stile girauduciano, quel suo modo di dire le cose gravi coi toni del discorso spiritoso, leggero, impertinente e tenero, quella sua arte di mescolare fantasia e ragione, gradevolezze brillanti e fasti mitologici; pazienza se l'insieme si snoda secondo i percorsi lineari della fiaba. La Shammah è stata comunque abbastanza accorta da lasciare intatti gli squarci poetici essenziali, come i capricci amorosi di Ondine all'inizio, le vertigini amorose del Cavaliere, il duro confronto fra Hans e la moglie Bertalda, il falso adulterio di cui s'accusa Ondine per salvare il fedifrago amante, di cui il re delle Ondine aveva predetto la morte se mai l'avesse tradita. Gli spettatori sono penetrati nel cuore della fiaba spostandosi dal piccolo lago alla villa e in altri luoghi: un gioco a moscacieca guidati dal mago Giraudoux. Tanti applausi alla fine. □

ta non potrà che optare in questo senso. Il testo, alla nudità del racconto e alla verità quasi documentaristica da *tranche de vie*, affianca parti intensamente liriche e poetiche accanto a considerazioni filosofiche o metaforiche.

L'azione comincia al Teatro/Laboratorio e ha fin dall'inizio il sapore d'un rito: il pubblico deve aspettare il segnale per poter entrare nella sala teatrale, che si presenta buia, illuminata appena da una fiocchissima luce. Il brusio degli spettatori si smorza piano piano, quando qualcuno si accorge dei lamenti soffocati, e invita tutti al silenzio. Il lamento si fa più insistente e diventa pianto e il pianto si fa voce per ricordare una scena apocalittica: Jana Balkan, nel buio pesto del Teatro/Laboratorio, dà forma, suono e corpo ad immagini, a quella che sarà la fine del mondo ad opera degli uomini e una lingua di fuoco irrompe e squarcia l'oscurità e divora il nero del fondo scena. E parla da sola: di morte, distruzione, violenza... Gli spettatori sono invitati a spostarsi in un altro luogo. Siamo davanti a un cancello: un soldato in divisa ci accoglie e la sensazione è quella d'un percorso tortuoso, da spazio abbandonato: la strada è dissestata, ci sono macerie, c'è una casa abbandonata, ci sono cespugli incolti sui lati, un grande edificio nudo e squalido illuminato da fredde luci di fari. Poi un antro, una grande bocca spalancata ci inghiotte: è lo spazio tetro, cavernoso, drammaticamente suggestivo e insieme spettrale delle Boccare, vecchio deposito d'armi del primo Cinquecento, grotta circolare immensa, retta da un'imponente colonna centrale; ai lati tante piccole grotte. Sul soffitto grandi fari circolari chiusi da griglie per l'areazione lasciano filtrare una tenue luce di stelle, ma è solo il bagliore delle fiaccole che delimita lo spazio magico del rito teatrale o quello della nicchia dove è situato un musico (Bruno Sarno) che fa «piangere» il suo contrabbasso, unica musica lacerante che accompagna l'urlo e il dramma dell'attrice.

Tragica, dolce, e fascinosa, Isabella Caserta è anche una voce straordinaria che sa raggiungere le più varie gamme espressive per darci una grande lezione di vita e d'amore. *Rudy De Cadaval*

## Esorcizzare il presente cantando con nostalgia

CANTANDO CANTANDO, (commedia con canzoni in stile *boulevardier*) di Maurizio Micheli. Regia (ritmica) di Gianni Fenzi. Impianto scenico e costumi (funzionali) di Levino Petrosomolo. Luci (da chiaro-scuro) di Franco Ferrari. Musiche (canzoni d'epoca) a cura di Luciano e Maurizio Francisci. Con Maurizio Micheli (proteiformi caratterizzazioni), Gianluca Guidi, Benedetta Boccoli, Maria Cristina Heller (efficaci) e Aldo Ralli (frizzante). Prod. La Cooperativa Teatro per l'Europa.

Fedelissimi al proverbio «canta che ti passa» tre amici ed un'amica, anche moglie disillusa di uno di loro, decidono di ritrovarsi ogni domenica per un originale *karaoke* di canzoni dei tempi - meno stressanti - di Alberto Rabagliati, Natalino Otto, Ernesto Bonino. Così esorcizzano, ma anche perché comunicano tutti insieme con ironia e *humour*, le proprie quotidiane vicende di un commercialista solo, uno stilista permaloso e pignolo (che quando si offende non esita ad arrampicarsi sui cornicioni per rientrare, però, subito dopo), una ricercatrice di specie di insetti in estinzione, un artista abusante di francesismi fallito ma sognatore e libertino quando si presenti l'occasione. È l'occasione si chiama una lei più giovane e approfittatrice che metterà l'artista e il commercialista «l'un contro l'altro armati» fino al solito lieto fine. Il testo e i colpi di scena non sono sempre però felicemente spiazzanti e paradossali e i numerosi *sketches* rifanno troppo il verso anche a quelli televisivi più abusati. Comunque ci si diverte tra la voce vellutata e gli scatti di Guidi, emulo di Sinatra; gli abbandoni nostalgici, espressi in musica, di Micheli, le gustose entrate ed uscite da varietà di Ralli, nonché la repressa e poi inquieta gioia di vivere della Heller e la dirompente complicità della Boccoli. *S.M.G.*





squale non rinuncia nemmeno un po' a quel naturalismo di maniera (musica e scenografie sono approntate dallo stesso regista) che fa tanto *trompe l'oeil* e oleografia della *finis Austriae*. Vengono descritti vizi privati e pubbliche virtù di ogni città asburgica di fine Ottocento, qui «distanziati» dall'uso di un velario che dalla ribalta si innalza sino all'arco scenico, quasi a significare una sorta di memoria onirica, un nebulizzato rettangolo di tempo di cui l'autore non può essere diretto testimone. Seppure non inusitata, questa soluzione scenografica riscatta lo spettacolo dalla sua sotterranea prevedibilità (e schematicismo di caratteri), trovando nelle sue protagoniste Claudia Giannotti e Liliana Paganini due interpreti di notevole spessore caratteriale. *Angelo Pizzuto*

### Una Madonna dei derelitti per Piera Degli Esposti

STABAT MATER, di Antonio Tarantino (contaminazioni linguistiche). Regia di Cherif. Scene di Arnaldo Pomodoro. Costumi di Cabiria D'Agostino. Luci di Paolo Ferrari. Con Piera Degli Esposti (straordinaria). Prod. La Famiglia delle

### Maternità e prostituzione nella Merano mitteleuropea

LAUBEN, di Roberto Cavosi (incisività di scrittura drammaturgica). Regia (stringata ed accurata) di Giuseppe Dipasquale. Scene e costumi (d'impianto evocativo-naturalista) a cura del regista. Con Claudia Giannotti (aggressiva e convincente), Liliana Paganini (remissiva ed ostinata), Lorenza Indovina (freschezza giovanile), Gian Paolo Poddighe (ufficiale austriaco, inamidata come da copione). Prod. Teatro di Roma.

Anche quello dell'Alto Adige – segnatamente di Merano – è un teatro di frontiera, non solo politica, ma palesemente culturale che separa due etnie e coscienze nazionali: quella italiana, quella austro-ungarica che nel «confine» di Merano trovano il proprio crogiolo di contraddizioni, esemplificazioni, stimoli comunque creativi. Tanto accade per Roberto Cavosi, giovane autore di *Lauben*. A distanza ravvicinata dall'avvincente *Attesa* di Binosi, andata in scena al Valle di Roma, si assiste dunque ad un nuovo dramma sul tema della «maternità» negata o putativa, desiderata ma più volte rinnegata, tardiva eppure inestirpabile nel suo lancinante desiderio di sopravvivenza oltre il «degrado» che la vita ci assegna. La peculiarità del testo di Cavosi (omogeneo e ben congegnato nel suo crescendo di schermaglie e tensione emotiva) consiste nel rifarsi ad un pur vasto campionario di «prostitute d'epoca» (l'azione ha luogo proprio a Merano sul finire del secolo scorso), il cui nobile lignaggio letterario va certamente da *Nanà* alla Berta di *Bubù di Montparnasse*, da *Margherita Gautier* alla *Lulu* di Wedekind. Due di esse, confinate in un mezzanino fatiscente, alternano le affezioni del mestiere ad altrettanti singulti di femminilità ferina e mai sopita. Cinica e disincantata, la donna più anziana prova in tutti i modi di dissuadere la compagna dal coltivare sogni d'evasione che potrebbero risultare illusori e frustranti. I conti, tuttavia, non tornano, poiché v'è di mezzo la presunta maternità della ragazza, di cui si dichiara responsabile un impettito ufficiale dell'esercito imperiale. La vicenda, com'è nella logica delle cose, procede in caduta libera secondo lo schema drammaturgico suggerito dallo stesso autore: l'avvento di un fatto straordinario all'interno di un'esistenza grigia e ordinaria. Per delineare questo spaccato storico-psicologico, la regia di Giuseppe Dipa-

### INTRIGO E AMORE ALLO STABILE DI TRIESTE

## Uno Schiller per il gusto moderno secondo Garella e il traduttore Busi

GASTONE GERON

INTRIGO E AMORE, di Friedrich Schiller (1759-1805). Traduzione (provocatoria) di Aldo Busi. Regia (inventiva) di Nanni Garella. Scenografia (fumettistico-cinematografica) e costumi (raffinati) di Antonio Fiorentino. Progetto luci (magico) di Gigi Saccomandi. Musiche (non prevaricanti) di Stefano Falqui e Stefano Zoffoli. Con Virginio Gazzolo (eccellente), Gianni De Lellis (luciferino), Ottavia Piccolo (deliziosa), Dorotea Aslanidis (ineccepibile), Giorgio Lanza (insinuante), Giuseppe Battiston (divertente), Graziano Piazza (giovilmente esuberante) e Sara D'Amario (protagonista acerba). Prod. Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia.

Finalmente dotatosi di una compagnia stabile in cui sono confluiti attori di lunga navigazione e giovani promesse, lo Stabile allogato al triestino Politeama Rossetti ha proseguito il suo articolato discorso sulla drammaturgia mitteleuropea affidando a Nanni Garella la regia di quello che viene universalmente considerato il prototipo della tragedia borghese. Con il proposito di rinverdire il linguaggio «basso» utilizzato in più punti da Schiller nella sua *Kabale und Liebe* incentrata su due tardi epigoni di *Romeo e Giulietta*, Garella è ricorso ad un traduttore fuori dalle righe come Aldo Busi. Ma alla prova del palcoscenico la libertà vagamente anarchica della capricciosa versione è risultata controproducente, con la conseguenza paradossale di un'epurazione massiccia delle espressioni più tipicamente «busiane», oltre al ripristino dei cognomi originali del maresciallo di corte von Kalb e del viscido Wurm, segretario del presidente del consiglio, ribattezzati rispettivamente De' Vitelloni e Verme dal malizioso anche se lessicalmente inappuntabile traduttore.

Per concatenare al meglio gli intrecciati temi che ruotano attorno all'impulsivo e nobile Ferdinando e alla sua adolescente innamorata Luisa Miller, ben altrimenti cantata da Verdi, Garella s'è affidato ad un impianto scenografico sul cui fondo di carta millimetrata «da fumetto» si incorniciano, come in altrettanti dagherrotipi, le trentadue scene scritte di getto dal drammaturgo venticinquenne. Ma più che sottolineare l'ansia libertaria con cui Schiller bolla le sopraffazioni dell'assolutismo politico, e insieme la debolezza e le compromissioni della piccola borghesia, preme alla regia privilegiare il nucleo romantico di «amore e morte», fatale approdo dello squilibrato rapporto tra il rampollo del primo ministro e la figlia di un modesto violoncellista comunale.

Accorti tagli, e in particolare l'eliminazione di alcune scene di massa, consentono di contenere il magmatico intreccio nell'arco di tre ore di spettacolo: che ha i suoi momenti di maggior tensione quando sono in scena i due padri (il machiavellico primo ministro di Gianni De Lellis e il sostanzialmente accomodante Miller di Virginio Gazzolo) piuttosto che i due giovani protagonisti, ovvero il concitato Ferdinando di Graziano Piazza e la fidente Luisa della sovrastata Sara D'Amario. «Preziosa» è Ottavia Piccolo nel tratteggiare della resipiscente favorita del duca e altrettanto subdolo di Jago l'intrigante segretario demonizzato da Giorgio Lanza. Il duplice mortale veneficio dei giovanissimi innamorati si compie nella consonante temperie dell'incombente «Sturm und Drang». □



Era stato concepito come parte di un dittico, insieme a *Passione secondo San Giovanni*; poi doveva diventare una tetralogia, ma nel frattempo ha vinto il premio Riccione Ater '93. L'autore, 56 anni, è un pittore di Torino che ha già scritto per il teatro ma che può considerarsi, per la scena nazionale, un esordiente, con ottime capacità linguistiche. Quello che colpisce, della sua scrittura, è la contaminazione di dialetti e gergalismi il tutto in un impasto vitalissimo, benché ossessivamente carico di ripetizioni. C'è un po' di Testori, in questa liricità fintamente sciatta che Tarantino mette in bocca all'attrice monologante. Si tratta – come dice il sottotitolo – di un «oratorio per voce sola» e Piera Degli Esposti è travolgente, come quella volta che interpretava la Molly Bloom di James Joyce. Stavolta è una Maria miserabile, una Madonna dei derelitti, che invecchia tutto il tempo contro invisibili interlocutori: Giovanni, l'amante da cui ha avuto un figlio, la moglie del suo amante, il commissario Ponzio che ricerca suo figlio, un malvivente, il giudice Caraffa, tutti indifferenti, distratti. Finché il figlio viene ammazzato. Ci sono molta ironia e un comico erotismo, in questo monologo. La regia è accurata, le scene-sculture fatte di immensi ammassi di stracci colorati evidenziano un luogo astratto e suggestivo, ben reso dalle luci di Ferrari. *Valeria Panniccia*

### Quando accusato e difensore coincidono

DIFENSORE D'UFFICIO, di John Mortimer. Traduzione (sciolta) di Gigi Lunari. Regia (attenta) di Gabriele Calindri. Scenografia (suggestiva) di Eugenio Giudici. Luci di Paolo Latini. Suono di Renato Rinaldi. Con (in gara di bravura) Enrico Bertorelli e Enrico Maggi. Prod. Acta, Milano.

Un avvocato e un carcerato chiusi in una cella angusta si aprono alle loro solitudini in un dialogo serrato, intelligente e pieno di humour. La pièce di Mortimer arriva in ritardo sulle nostre scene; vincitrice di un Premio Italia 1957, non ha trovata una coppia di attori disposta a scommettere sul suo valore teatrale. Occorre dire però che il radiodramma (tale è la connotazione di *Difensore d'ufficio*) è stato per anni snobbato – come genere – dai nostri teatranti, impauriti da tutto ciò che non avesse un tradizionale e immediato taglio teatrale (leggi commedia ottocentesca). Il palcoscenico nudo pirandelliano, nonostante i monologhi che la Borboni recitava da sola sollecitando gli autori italiani, era affrontato con molte cautele dagli attori che uscivano dalle fila dell'Accademia Silvio D'Amico di Roma o da quella dei Filodrammatici di Milano con una preparazione fortemente tradizionale, così come i pochi diplomati allo Studio Fersen restavano purtroppo ai margini del teatro italiano. Ma è proprio a questi fermenti romani (Fersen, i dissidenti della D'Amico-Carmelo Be-



## PRODOTTO DAL CONVIVIO, CON LA GIACHETTI



### Il ferro: quando D'Annunzio tornava alla Grecia e al mito di Elettra

IL FERRO, di Gabriele D'Annunzio. Regia (attenta) di Aurelio Pierucci. Scene e costumi (felice ambientazione ed eleganza) di Aldo Buti. Con Gianna Giachetti (Costanza/Clitennestra intelligentemente borghese), Pia Lanciotti (ottima, sensibile Mortella), Laura Panti, Alessandra Tomassini, Livia Bonifazi, Mario Granato e Fabio Balasso. Prod. Ass. Culturale Il Convivio.

«Vera tragedia estrema con l'ambizione di condurre sulla scena una sorella estrema dell'*Elettra*», sosteneva D'Annunzio in una lettera aperta apparsa sul *Figaro* nel 1913 per la rappresentazione al pubblico parigino del Théâtre de La Porte Saint Martin della sua nuova tragedia *Le Chèvrefeuille*, direttamente scritta in francese; e rivisitazione moderna del mito dell'*Elettra* sofoclea, in quel clima novecentesco di ritorno alla Grecia aperto dagli scavi di Schliemann. Ma il dramma, che segue di otto anni la più elaborata *Fiaccola sotto il moggio*, risente di diversi temi (il superomismo, la psicanalisi, l'eutanasia) che non trovano nella scrittura la forma dell'arte. In un clima da giallo che procede lentamente ma inesorabilmente verso lo scioglimento finale, in un'atmosfera ossessivamente inquietante, l'opera di D'Annunzio mostra le rughe di un tempo che non ci appartiene e si conferma opera mancata che solo una riscrittura drammaturgica potrebbe portare in salvo. Pure, il dramma non manca di momenti e di figure che restano nella memoria (la monomania di Mortella, la fresca allegria della Rondine, la personalità di Giana e soprattutto la figurazione di Costanza Ismèra, una Gran Madre che domina sin da quell'ingresso silenzioso con la sua tentacolare presenza e alla quale Gianna Giachetti presta il suo sapiente e sensibile apporto di attrice esperta). Fra le tante donne che si aggirano nella casa (figurazioni parziali dell'immagine della donna dannunziana), l'uomo o è un inerme (il giovane Bandino, figlio di primo letto di Costanza) o un intellettuale fascinioso eppure sucube dei sensi, come Gherardo Ismèra, nuovo sposo di Costanza.

L'edizione attenta di Aurelio Pierucci (presentata a Castel di Poggio nel quadro del progetto «D'Annunzio e la Toscana», voluto dall'Associazione culturale Il Convivio) ha avuto il merito di riproporre un testo raramente frequentato e che ha confermato le ottime doti della giovane Pia Lanciotti, segnalata al Premio Montegrotto 1993.

La messinscena del *Ferro* era completata a Castel di Poggio da una *Antologia poetica dannunziana* che insieme a *Le stirpi canore*, *La passeggiata*, *I pastori*, *La sera fiesolana*, e *La pioggia nel pineto* – fra le altre – univa arie del primo Novecento ottimamente interpretate da Elena Bertini.

Il progetto comprendeva anche il *Sogno di un mattino di primavera* (regia di Massimo Manna, interpretato da Irene Noce con gli allievi del II corso dell'Accademia d'arte drammatica di Roma tenuto da Lorenzo Salvetti) e, a Villa Demidoff, una Mostra documentaria, il Carteggio inedito fra D'Annunzio e i musicisti del tempo presentato dalla Camerata delle Arti, con Sergio Fantoni accompagnato al pianoforte da Leandro Piccioni, i films *Cabiria*, *Il delitto di Giovanni Episcopo* e *L'innocente*, nonché due tavole rotonde su «D'Annunzio e la Toscana» e «La Toscana negli anni di D'Annunzio» coordinate rispettivamente da Cesare Molinari e Paolo Emilio Poesio, con la partecipazione di Mario Luzi, Paolo Puppa, Valentina Valentini, Roberto Tessari, Gabriella Corsinovi, Francesco Perfetti, Andrea Bisicchia, Claudio Zanchi, Aurelio Pierucci, Giorgio Luti, Pierluigi Ballini, Pier Francesco Listri e Mario Bucci. *Fabio Battistini*

ne in testa) che si deve la nascita dell'avanguardia teatrale italiana, fermo restando il rapporto «difficile» fra teatro e radio.

Ma torniamo al testo di Mortimer, settantenne inglese laureato in giurisprudenza a Oxford e passato con successo alla letteratura e alla sceneggiatura cinematografica. Enrico Bertorelli e Enrico

Maggi, associatisi per l'occasione per questo primo allestimento interamente autofinanziato e autogestito, con la regia attenta del figlio d'arte Gabriele Calindri, hanno presentato il testo al Sipario Spazio Studio in una gara di bravura nello spazio suggestivamente ricreato da Eugenio Giudici e Paolo Latini. *Fabio Battistini*





## L'irrealità di ogni amore rivissuto con nostalgia

HERMANA, di Angelo Gaccione. Regia (realismo magico) di Fabio Battistini. Con Laura Moruzzi (vera con misurata sensibilità). Prod. Teatro I, per il ciclo Palcoscenico di attrice, Milano.

Naviglio a parte (perché il naviglio non è il Rodano) sembra di essere ad Avignone. In una di quelle «catacombe teatrali» dell'Off che fiorisce intorno all'altro festival nella città dei papi. Il Teatro I - ricavato da un laboratorio di falegnameria in uno stabile di proprietà comunale e di cui è genius loci Mario Montagna, attore mimo regista come uscito da un racconto di Genet - è il porto di mare di un gruppo di «marginali del teatro», che tali non sono per imperizia (dopotutto furono dei marginali, prima del Nobel o dell'Académie, Beckett e Ionesco nei teatrini parigini della rive gauche) ma perché rifiutano il teatro-istituzione, il teatro digestivo, il teatro ron-ron. Ci vanno anime inquiete, nostalgiche delle avanguardie, patiti delle nuove scritture: ad applaudire, l'altra sera c'era ad esempio il sociologo Roberto Guiducci, di cui Montagna sta per mettere in scena, interpreta Rita Giacchetti, *Una pescatrice di miti*, testo poetico dedicato alla memoria della moglie, la scrittrice Armanda Guiducci. Detto per inciso, se l'assessore alla Cultura di Milano Daverio è davvero deciso ad ascoltare, finalmente, le «altre voci» della cultura a Milano, come ha dichiarato dopo la polemica sul caso Krizia, farebbe bene a cominciare a frequentare anche le «catacombe» del teatro milanese, come l'ex falegnameria di via Conca del Naviglio. Oltre a tutto, al Teatro I si tiene, dopo ogni spettacolo, un dibattito con il pubblico: e quello seguito alla rappresentazione di *Hermana* è stato più interessante di certe chiacchiere teatrali in uso nei teatri sovvenzionati.

Dunque *Hermana*. È un monologo di Angelo Gaccione, un calabrese di Milano che scrive racconti, atti unici e saggi, uno - *Disarmo o barbarie* - costruito a quattro mani con Carlo Cassola. Una donna riflette, ancora turbata e perplessa, su un amore morto: un uomo, uno straniero, era entrato nella sua vita e poi, incapace di legami duraturi se n'era andato, con le sue suole di vento. Lei ricorda, misura una inconsolabile solitudine: la si direbbe la Blanche di Tennessee Williams ma no, la sua mente non vacilla, il passato amoroso è avvolto dalla stessa malinconia dei personaggi di

Cechov. O di Marguerite Duras, con i suoi racconti di amori dissoltisi nel tempo e nello spazio. Laura Moruzzi - una toscana che ha studiato al Piccolo, ha lavorato con Fo e con Mazarrella e ama fare escursioni nel teatro sperimentale - ha detto la sua storia con toni misurati, evitando l'enfasi, racchiudendo le ceneri dei ricordi e la brace della passione nell'urna di una malinconia che ha conquistato il pubblico. E Fabio Battistini, che l'ha diretta, ha voluto intorno a lei una selva di specchi, a suggerire l'irrealità di ogni amore rivissuto con la nostalgia. Ugo Ronfani

## Quando una sera il gelo d'improvviso ci costringe

SOTTO FRAMMENTI DI GHIACCIO, (vicenda grottesca e surreale) di Sergio Scorzillo. Regia (efficace) di Claudio Orlandini con la collaborazione di Claudio Intropido. Musiche originali (riutilizzo di brani anche classici) di Luca Buscaglia. Con (con slanci, ma acerbi) Giulia Bacchetta, Laura Berni, Maurizio Biosca, Sonia Campagnola, Toni Caroppi, Alessandro Castellucci, Elena Lolloi, Ombretta Nai, Luca Stetur, Paola Vezzola. Produzione Spot-Quelli di Grock.

L'allestimento è anche il *battesimo* del palcoscenico per i dieci allievi del corso finale della scuola di teatro gestita da Quelli di Grock.

In uno spazio claustrofobico e kafkiano (un nero scantinato dai numerosi scalini) otto inquilini fra uomini e donne, impossibilitati ad uscire per la morsa del gelo, confessano a turno singolarmente e collettivamente, con pose e gesti da automi e manichini ora immobili, sincopati e in ridondante movimento, le proprie più intime ed inquietanti vicende. Si «passano al setaccio» così, con toni anche sopra le righe per i rimpianti dell'infanzia e situazioni presenti grottesche e surreali, le reciproche condizioni, fra cui quelle emblematiche di un handicappato in carrozzina, zavorra per suo fratello che deve assisterlo. Due presenze femminili, una che emerge dal basso (la forza dell'Inconscio) e l'altra più enigmatica, chiusa in una guardiola e che culla un bimbo, all'estremo superiore, catalizzano, complici anche melodie e rumori coinvolgenti, e sovrintendono agli eventi. Sandro M. Gasparetti

## La dialettica degli opposti o l'ambiguità di Shakespeare

SHAKESPEARE O DELLE AMBIGUITÀ, ideato e diretto (con perfetto equilibrio fra inventività e didattica) da Mario Ferrero. Con (poliedrica disinvoltura e variegato talento) gli allievi dell'Accademia nazionale «Silvio D'Amico», Roma.

Transitando per una ammirevole trasposizione dello strindbergiano *Verso Damasco*, in bilico fra linguaggio cinematografico e rigore del teatro al di là degli spazi canonici, gli allievi della «Silvio D'Amico» sono tornati infine al palcoscenico tradizionale, al ventre materno di un cemento elisabettiano, coordinato con arguta pulsività didattica da un veterano quale Mario Ferrero. La cui tecnica compositiva consiste nel coniugare e connettere sequenze sparse di un repertorio sterminato e rischiosamente antologico (dal *Mercante di Venezia* a *Misura per misura* dal *Cimbelino* a *Otello*), individuando - per ciascuno dei capitoli shakespeariani - tematiche, tensioni, scansioni di dialogo che sappiano artatamente tradursi in ribalda dialettica degli opposti: inganno ed amore, amicizia e tradimento, letizia e malinconia si dipanano (complici le pregevoli traduzioni di Ludovici e Patroni Griffi) in una elegante tessitura dei rapporti umani ove l'unico «beneficio» di cer-

tezza (ci si passi il controsenso) è il «beneficio» del dubbio e della precarietà.

Dichiara il regista: «l'idea del titolo mi è venuta leggendo il romanzo di Melville *Pierre o delle ambiguità*. Ambiguità di forma e di contenuto che in Shakespeare emerge più di quanto si possa immaginare». Ci sia consentita una correzione di tiro: più che l'ambiguità (inerente la sfera del libero arbitrio) ciò che dirompe, dalla perfetta saldatura del «dettato» drammaturgico, è l'ambivalenza del gesto, dei sentimenti, dei fini ultimi della condizione umana. A tal punto che risulta persino un gioco da ragazzi dimostrare che una certa premessa (si pensi all'amore di Otello per Desdemona, sul quale un profano potrebbe anche scommettere perdono e catarsi) può drasticamente ribaltarsi nella sua antitesi; o che la legittimità di una buona intenzione (si pensi al tema della fratellanza nel *Mercante*) può sconfinare in una triste casistica di rivalse e ludibrio. Ciò premesso - e nella impossibilità di citare, uno per uno, i molti interpreti della serata - va lodato l'ampio registro di tonalità, caratteri, soluzioni espressive (dal sospirato al palpitante, dall'iracundo al giocoso) con cui gli attori «diplomandi» hanno affrontato il battesimo di un debutto, cui auguriamo ne seguiranno tanti e tanti altri. Angelo Pizzuto

## Penelope nella solitudine tesse e ritesse tradimenti

PENELOPE O L'IRONIA DELL'ATTESA, di Riccardo Reim. Regia (onirismo) dell'autore. Allestimento del Teatro Colosseo. Con Francesca Benedetti (potenza vibrante), Francesco Siciliano (credibile), Filippo Morelli e Luca Negroni. Festival del Teatro italiano di Fondi.

Come di consueto Reim ama strabiliare e stavolta ha chiesto la collaborazione all'attrice Benedetti, con la quale il sodalizio si è consolidato dopo l'ottima prova della *Lucrezia Borgia* di Hugo, per le ricerche di materiali storico-letterari. Ed infatti si tratta di una rivisitazione molto personale, basata sulla testimonianza di Pausania: Penelope è colpevole, incapace di rimanere fedele perché si sente umiliata e profondamente tradita, risoluta, dopo atroci sofferenze nella solitudine, a provocare i Proci, a condurli nel proprio talamo tutti e centoventinove e infine a uccidere persino Ulisse. Ma non basta: l'eroina qui è una donna che si consuma nell'attesa, che vive per un solo istante e la letteratura è ricchissima di compagne di uguale destino a Penelope: da Joyce a Hebbel, da Grillparzer a Mishima, da Gadda a Racine a Hofmannsthal. Reim si appropria di queste celebri fonti e realizza un ritratto inedito. Il regista, particolarmente sensibile alle grandi atmosfere, ha costruito una sorta di performance per la sua attrice, in uno spazio davvero sorprendente, uno scenario unico, il tempio, o meglio quel che ne resta, di Giove Anxur di Terracina, un luogo millenario mai usato fino ad ora. Le rocce, i ruderi e la vegetazione, illuminate con effetti suggestivi, erano la scenografia ideale per Francesca Benedetti che ha consumato fino all'ultima goccia la sua personale e vibrante potenza di energia. Valeria Paniccia

## Tre autori esplorano la Genova dei Doria

DELLE COSE DEI DORIA, di Vico Faggi, Giancarlo Ragni e Elena Bono (originali nelle diverse direzioni). A cura di Daniela Ardini e Eliana Quattrini (autrici di un evento). Scenografia di Giorgio Panni. Con Vanni Valenza (finalmente ben diretto), Anna Nicora, Sandro Palmieri, Valentina Berti, Aldo Vinci, Graziella Cerri e Gianni Ratto.





## D'Annunzio ritorna al Vittoriale ma il pubblico applaude l'operetta

MAGDA BIGLIA

**G**ardone Riviera. Non è stato facile per il Vate il ritorno tra le scenografiche mura del suo Vittoriale, nonostante l'impegno profuso dalla nuova dirigenza della Fondazione intenzionata, nelle parole del presidente Francesco Perfetti, «a riscoprire il peso, più positivo di quanto generalmente si pensi, di D'Annunzio nel processo di rinnovamento scenico del Novecento». Dopo anni di dibattito sulle possibilità e l'opportunità di una stagione teatrale non dimentica del luogo e delle origini, erano quattro le rappresentazioni dannunziane previste per questa estate, collegate ad una mostra nelle sale del museo con ricordi interessanti, tra cui ad esempio bozzetti di De Chirico, Bakst e Pompei; ma *La figlia di Iorio*, coreografia su colonna di Battiato del Convivio di Firenze, ha dato forfait, pesando non poco sul successo dell'operazione privata dell'opera più conosciuta, spesso riproposta a Gardone dopo il gran debutto del 1927. Nel *Martirio di San Sebastiano* (Cooperativa del Teatro Scientifico-Teatro Laboratorio di Verona), replicato per due sere, all'ultimo il comunque apprezzato Aldo Reggiani ha sostituito Franco Branciaroli mentre nel *Ferro*, ancora del Convivio, Mario Granato succedeva a Paolo Graziosi; infine entrambi gli spettacoli, aggirata la consapevole «provocazione culturale» degli organizzatori, numero alla mano, sono comparsi in coda alla preferenza della platea, che ha premiato, quanto a teatro, il musicale *Liola* e *Molto rumore per nulla*.

*Il Martirio*, tradotto, diretto e pure interpretato da Ezio Maria Caserta, era una prima nazionale, ma non hanno trovato adeguata suggestione né la traduzione in italiano del raffinato testo né l'allestimento dimentico delle musiche di Debussy, mentre poesia e sensualità diluivano nella giustapposizione di gesti, parola da leggere e danza narrante. Ritornato dal lontano '77 sulle sponde benacensi *Il ferro* di sapore pirandelliano ha trovato nella regia di Aurelio Pierucci una lettura accurata sottolineata dalle scene e dai costumi preziosi di Aldo Buti, un po' diligente stesura del compito per il progetto «Gabriele d'Annunzio e la Toscana» che ha visto la prima a Castel di Poggio. Se la poca notorietà di tale tragedia ha lasciato posti vuoti, migliore risultato ha avuto la triste storia di Parisina Malatesta giustiziata col figliastro-amante Ugo d'Este, tratta da D'Annunzio, Leopardi, Dante, Byron ad opera di Beppe Menegatti per la sua Carla Fracci, col partner Stéphane Fournial e con voci di Virginio Gazzolo e Angela Cardile. Tuttavia *Souvenirs* ha lasciato un po' il gusto del patchwork per di più ridondante.

Il pubblico evasore, evasivo ma anche troppo spesso evaso dai cartelloni estivi, si sa, ama la danza, sul Garda posta a mezzo tra la gettonatissima operetta e la più trascurata prosa. Calzavano a pennello lo *Sputnik*, balletto folkloristico russo diretto da Vladimir Kotovski, esplosione di colori e frenesia con gli oltre 200 costumi per 40 artisti, stupende matroske che spuntavano una sull'altra e acrobatici impettiti kulaki; come l'altrettanto moscovita (ma solo nell'enunciazione, assente la coppia Vassiliev-Pivavarov e italiano tutto il resto), balletto *La classique* col suo *Sheherazade*, coreografia di Vittorio Biagi su musiche di Korsakov con aggiunta di *Venere e Oriente & Occidente* attraverso scintille di sensibilità e profumi dalla diversa radice.

Comunque, nella generale voglia di estate, non si è puntato al robusto nemmeno nella recitazione. *Liola*, regia di Rossana Siclari, accarezzava l'insolita leggerezza pirandelliana con gioiosità, musiche, colori, nuvolette e con la verve di un Buzzanca in forma; un po' da insieme televisivo, luci senza ombre. Frizzante, persino troppo, è apparsa Paola Quattrini nella *Venexiana* diretta da Shahroo Kheradmand e contrapposta senza sfruttare il caso, alla figlia Selvaggia; anche se l'abbandono del dialetto (nella traduzione di Stelio Fiorenza) e talune rigidità scenografiche toglievano irriverenza e classista sensualità. Al divertente ha puntato la regia di Antonio Syxty per *Molto rumore per nulla* offerto dai Dioscuri di Roma come i precedenti, con Lia Tanzi e i due Pambieri, Giuseppe padre e Micol figlia (curiose riunioni di famiglia in vacanza), sino a strappare nel caricaturale o nell'ammiccamento fininvestiano. E, infine, non ha dimenticato un omaggio alla bella stagione nemmeno il bravo Mario Scaccia che, con la Cooperativa Caos, ha affrontato per la quarta volta, ma in edizione ridotta, un saporoso *Giusto Pencola galantuomo per transazione* di Giovanni Giraud, compensando il coraggio del testo poco noto con qualche coloritura in più, per altro ben calibrata nel ritmo sapiente.

Un successo annunciato quello delle operette, *Cin'-ci-là*, *La principessa della Czarda* e *Frasquita*, portate tutte tre dalla Giovane Compagnia di Reggio Emilia diretta da Corrado Abbati, pure simpatico interprete. Cavallo di battaglia la prima, stranota la seconda, più rara la spagnola. Esecuzioni, scenografie, bis collettivi, a confermare fra l'altro i progressi del gruppo e a premiare l'esaurito sotto le stelle nei 1.350 posti del «Parlaggio» di Gabriele D'Annunzio. □

Vicino ai son et lumière come idea ma poi lontano dalle visioni patinate ed estetiche (ma non estatiche) di tanti eventi nei luoghi d'arte, la messa in scena di tre testi sulla storica famiglia genovese nella piazza di San Matteo, rara meta di turisti seppure luogo medievale apprezzabile anche dal visitatore casuale, si è trasformata in un evento per una città che spesso non si vuole raccontare. *Dalle cose dei Doria*, ben distinto per tecnica e stile dei tre testi, unifica sotto un'unica e sapiente regia la storia dei palazzi nobili che fanno da cornice ad un sagrato da poco restaurato, divenuto agilissimo palcoscenico. Le curate scenografie di Giorgio Panni, giocate sul contrasto cromatico ed efficaci stracchiere e le doti degli attori, giovani ma capaci per tecnica e sensibilità, amalgamati dalla regia, ci hanno riproposto temi cari alle vecchie mura che ospitavano lo spettacolo. Un viaggio tra diverse epoche (la Chiesa, la Piazza, la Voce) firmato da Vico Faggi, ci ha fatto incontrare donne e uomini che della potente famiglia hanno gioito e sofferto. Giancarlo Ragni ha preferito giocare con Andrea Doria, mitico personaggio, mettendolo alle prese con il Barbarossa. In questa sequenza Vanni Valenza, diretto abilmente ha dato il meglio, trascinando la platea in un intenso monologo. Elena Bono infine ha voluto trovare la sua ispirazione in un ritratto dove Andrea Doria è rappresentato accanto al suo gatto, qui suo confidente di pene e gioie.

Nell'insieme l'operazione che già sulla carta sembrava interessante si è mostrata anche assai ben realizzata. Si potrebbe contestare alcuni anacronismi e la buona dose di fantasia, ma lo spettacolo ha dimostrato come anche uno spunto storico può diventare teatro vero e proprio. Grazie alla regia, alle scene e ai costumi, che con ritmi serrati e pochi incisivi elementi hanno dato vivacità a tre testi per diversi motivi un po' troppo letterari. Le prove del cast sono state ampiamente apprezzate dal pubblico che, a fine spettacolo, ha potuto visitare il chiosso di San Matteo e il palazzo dei Doria scenografati ad arte. *Cristina Arma*

## Attori giovani e rampanti nella jungla dei provini

**MIO DIO! QUESTA SERA HO IL PROVINO**, di Umberto Simonetta. Regia (disinvolta) di Roberto Vandelli. Musiche, costumi, scene del Gruppo. Con Isabella Caserta, Raffaele Gangale e Roberto Vandelli. Prod. Coop. Teatro Scientifico di Verona.

Prendete, di quel gradevole autore comico che è Umberto Simonetta, un po' di qua un po' di là fra la sua ammonitriciata produzione, aggiungetevi un taglio di acidognola satira sociale (facile in questi tempi dal momento che si parla dello specifico «genere teatro» del mestiere dell'attore), fate che i recitanti siano aggressivi, giovani, rampanti, aggettanti come diavoletti-scolai delle grondaie di cattedrali gotiche, giocate il ruolo con un po' d'umorismo assurdo, impastate le battute a soggetto con un po' di slang o, se volete, di strana cadenza dialettale, cospargete il tutto con un pizzico di fair play accattivante (e, perché no?, «ruffianeggiante») nei riguardi del pubblico (portare in scena uno spettatore o offrire del vino prima della rappresentazione) e avrete fra le mani un gustoso spettacolo-manicaretto. *Mio Dio! questa sera ho il provino*, appunto, per la regia di Roberto Vandelli. La messa in scena si può definire senz'altro una gradita sorpresa per la stagione teatrale. Piace in particolare la recitazione di Isabella Caserta, che si ritaglia addosso buffi personaggi come la grafica pubblicitaria dalle idee stravaganti ed originali, la temperamentosa creatrice di personaggi famosi e la ingenua (ma fino ad un certo punto) aspirante cantante di successo, che riesce a reggere con perfetta misura attoriale e con distinta grazia.

Buon interprete anche Roberto Vandelli (graficante la sua satira sulla pubblicità e spassosamente amaro il suo ruolo di regista-profitatore). Indicata la scelta delle musiche, precisa la regia. *Rudy De Cadaval*



## Un'opera multimediale per riconciliare i popoli

THE CAVE, opera multimediale di Steve Reich e Beryl Korot. Musica di Steve Reich. Video di Beryl Korot. Direzione di palcoscenico di Carey Perloff. Luci di Richard Nelson. Scene di John Arnone. Costumi di Donna Zakowska. Esecuzione musicale della Steve Reich Ensemble diretta da Paul Hillier. Prod. Teatro Regio, Torino.

Intorno alla grotta dei Patriarchi di Hebron, che malgrado il recente eccidio continua a rimanere simbolo di unione e di pace fra i popoli, gravita uno spettacolo multimediale che con la musica e l'immagine video esalta la parola e la scrittura. Sulla soglia di questo luogo di memorie e di preghiera, dove Abramo ha nutrito gli stranieri e accanto alla moglie Sara fu sepolto dai suoi figli Isacco e Ismaele riconciliati, ebrei e musulmani rivelano la comune radice ed il loro legame attraverso la conoscenza di quel luogo e dei personaggi ad essa collegati sul piano religioso, storico e culturale.

Sembrirebbe l'avvio di un'opera sussiegosa e didascalica. Invece dalle interviste rilasciate da uomini e donne ebrei, musulmani e americani, avvicinati da cinepresa e microfoni, si è staccato un insieme straordinario di voci umane, immagini e suoni. Steve Reich insieme alla moglie Beryl Korot lo ha raccolto ed elaborato in questa sua composizione andata in scena al Teatro Regio di Torino per Settembre Musica. Il mosaico visivo e il tessuto sonoro si sviluppano sul discorso anticipando, assecondando e facendo eco alle diverse voci recitanti, vive o registrate. L'autore oltrepassa note, ritmo, tempo, melodia del parlato, lo trasfigura e lo traduce in una rapsodia in musica, che fluisce su una base minimalista, ma si arricchisce straordinariamente di echi di tutti i tempi e di tutti i luoghi. Ne risulta un moltiplicarsi caleidoscopico sorprendente e ipnotizzante che alle frontiere della parola della musica, espande un invito alla riconciliazione. *Mirella Cavaglia*

## Il mito di Jimmy Dean nella provincia americana

JIMMY DEAN, JIMMY DEAN, di Ed Graczyk. Regia di Alberto Ferrari. Scene di Fabrizio Palla. Costumi di Rita Ghizzoni. Con (adeguati ai caratteri) Narcisa Bonati, Valeria Bosco, Gianna Breil, Valentina Garavaglia, Francesca Giovanetti, Orietta Notari, Elena Sardi, Gualtiero Scola, Monica Stefinlongo. Prod. Teatro Libero, Milano.

Attingere dalla banalità del quotidiano, amplificare i sentimenti, avere a cuore l'accessibilità ai linguaggi: questa la strategia del Teatro Libero, nuovo spazio milanese diretto da Alberto Ferrari. Le produzioni vorrebbero alternarsi equamente tra opere classiche, spettacoli-novità assolute in Italia e trasposizioni da testi letterari, più una sezione con proposte per ragazzi. *Jimmy Dean*, *Jimmy Dean* è il primo spettacolo che il Teatro Libero ci presenta. Una torrida cittadina di provincia del Texas, in un emporio polveroso e deserto l'immagine di Cristo fronteggia l'altare innalzato a James Dean. A vent'anni dalla scomparsa dell'attore, un gruppo di sue fans si riunisce per celebrarlo. Mona, l'organizzatrice del ritrovo, colei che non si è mai allontanata dalla città, che si è prodigata a preservare le icone e le reliquie di James Dean con la stessa cura che richiede la sopravvivenza di un bonsai, sul set de *Il Gigante* lei, prediletta tra le comparse, aveva accolto nel suo grembo il sacro seme di James Dean. Nove mesi dopo processioni di fedeli e curiosi, illuminati da

## IL TEATRO AMATORIALE

a cura di EVA FRANCHI

### LETTERA A UN MINISTRO CHE NON C'È

**L**a legge per il Cinema, in qualche modo, si è fatta: quella per il Teatro è in acque stagnanti. Mancano i soldi, molte iniziative cadono, altre abortiscono prima di vedere la luce. In un panorama culturale sgangherato, pieno di lacerazioni e di rancori, i Filodrammatici stanno invece emergendo e imponendosi, in un certo senso, come forza alternativa al professionismo che rende, in regime di volontariato, servizi alla collettività. Si autogestiscono, si autofinanziano, operano a difesa della nostra lingua e dei nostri straordinari dialetti; portano nelle scuole un pizzico di cultura teatrale (assente da tutti i programmi scolastici). Sono protagonisti dell'unico, vero decentramento e pagano miliardi in diritti d'autore e in tasse. Non hanno nulla in cambio.

Prima o poi - si spera - un ministro (che per ora non c'è) dovrà pur volgere lo sguardo verso il disastro e derelitto settore dello Spettacolo. Quel ministro sappia che nessuna riforma e nessuna legge saranno «giuste» se non riserveranno agli Amatori, il dovuto, meritissimo riconoscimento.

### SPETTACOLI A ROMA

TEATRO DELL'OROLOGIO - *Favolescion*, di Quattrocchi e Cattivelli. Regia (ironica e brillante) di Claudio Boccaccini. Compagnia «Giocoteatro».

Tema: il rimpianto della favola ovvero la scomparsa dell'immaginazione per colpa dell'invasione televisiva. Il testo è lieve, gentile, non privo di ingenuità. Claudio Boccaccini ne ha estratto un gradevolissimo music-hall affollato, pieno di luce e di colore. Quadri suggestivi, spigliati ritmi di recitazione. Musica, canto e parola hanno trovato convergenza in una prova di corralità. Un mese di repliche non è stato sufficiente a coprire le richieste del pubblico.

TEATRO ITALIA, in Trastevere - *Quarant'anni, quarant'anni*, monologo scritto e interpretato da Mauro Bandini, musiche di Riccardo Moretti. È sempre rischioso, in palcoscenico, fare tutto da sé: il copione - lungo - raccoglie echi e messaggi di ex-avanguardie poetiche e teatrali, alterna capacità inventiva a tautologie, ma si risolve per una sorta di intima onestà. Bandini, figlio del Piccolo Teatro di Pontedera, racconta le ansiose contraddizioni di un quarantenne alle prese con la disperazione, il sesso, l'avvilimento della quotidiana routine. S'impone la sua bravura d'interprete che, per quasi due ore, si autocrocifigge in scena come clown, maschera, fine dicatore.

*Io sono adesso e qui* di e con Maria Luce Bianchi. Regia (accurata, persino elegante) di Paolo Maselli. Un collage di poesie dal '700 ad oggi. La proposta, in sé, non è particolarmente nuova, ma conquista una sua originalità nella scelta e nel coordinamento dei brani. Semplice e funzionale la scenografia. Belle e pertinenti le musiche, attenta la regia. La protagonista si destreggia con garbo in variazioni timbriche e ritmiche.

### FESTIVALS E RASSEGNE

CASTELLANA GROTTA - C'era una volta, in questa magica cittadina pugliese, il «Cinema Teatro Milleluci»: la sua storia è famosa, ma nel 1985 le sue strutture sono ormai fatiscenti e i proprietari ne annunciano l'abbattimento. Oggi, in quell'area, potrebbe esserci un supermercato o un distributore di carburante. Invece no: la Socra (privata Società della Cassa Rurale artigiana) decide di «finanziare la cultura»: acquista i locali, li restaura e restituisce alla città un bel teatro che viene chiamato «Socrate». Qui si svolge ogni anno una stagione di prosa a carattere professionistico, il Festival nazionale del Teatro scolastico e vengono rappresentati tutti gli spettacoli dell'Associazione Filodrammatica Castellana diretta da Nico Manghisi: grazie al suo impegno il Socrate ha ospitato, in questo 1994, un Festival nazionale di Teatro filodrammatico, il primo nelle cronache della Puglia. L'iniziativa è destinata a svilupparsi con il sostegno degli enti locali e della Socra. Ovvero: per promuovere il teatro non è sempre necessario dilapidare le casse dello Stato.

ROMA - Si è svolta l'ottava edizione della rassegna «Tuttiscena»; hanno partecipato alla gara otto compagnie romane e sono stati ospitati quattro gruppi nazionali fuori concorso. Questi hanno diritto ad una menzione particolare per la loro disponibilità: Cooperativa del Giullare di Salerno (*Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello), La Formica di Verona (*Aspettando Godot* di Beckett), Piccola ribalta di Macerata (*Il padre* di Strindberg), Accademia Campogalliana di Mantova (*Tre sull'altalena* di Lunari).

Pochi soldi, anzi pochissimi; uno sponsor privato che ha offerto lo spazio del Teatro La Cometa, disinteresse del Campidoglio. Ha funzionato la capacità tutta «amatoriale» di saper trasformare un'idea in progetto e di realizzarla indipendentemente dal capitale disponibile. Claudio Boccaccini, regista di bel talento, ha confermato anche le sue capacità di organizzatore che appaiono sorprendenti in una città dispersiva come Roma. Grande affluenza di pubblico e grande festa conclusiva al Teatro Nazionale. □



## ALLESTIMENTO DI BATTISTINI A LEGGIUNO



### La travagliata passione cristiana del giovane curato di Bernanos

CARLO MARIA PENSA

DIARIO DI UN CURATO DI CAMPAGNA, di Georges Bernanos, traduzione e adattamento di Mario Contini. Regia (lucida, rigorosa), scena e costumi di Fabio Battistini. Scenografia assistente Luisa Raimondi. Luci di Fabrizio Campesan. Musiche da Franco Battiato. Con Antonio Zanoletti (forte, umana intensità), Ketty Fusco (nobilmente austera), Diego Gaffuri (dolce e severa sincerità), Luisa Oneto (bene), Francesca Corso, Stefano Orlandi, Anna Nicora, Lorenzo Anelli, Fabio Sarti, Giuseppe Riva, Piera e Carlo Paroli, Morena e Sonia Corain, Giovanna Bianchi, Marta Lischetti, Beatrice Binda e Pietro Riva. Prod. della Pro Loco di Arolo (Varese) in collaborazione con la Comunità domenicana di Santa Caterina del Sasso a Leggiuno.

A confermare quella che è ormai una tradizione attenta al recupero di un repertorio drammatico di alta spiritualità, dopo *Donna de Paradiso*, su laudi di Jacopone da Todi, *Assassino nella cattedrale* di Eliot e *L'annuncio a Maria* di Claudel, quest'anno l'eremo di Santa Caterina del Sasso, sul lago Maggiore, ha ospitato una nuova riduzione del *Diario di un curato di campagna* di Georges Bernanos, romanzo dal quale Robert Bresson, nel 1951, trasse un bellissimo film e che, in altra versione, era stato drammatizzato anche due anni or sono.

Il favore dell'incantato ambiente naturale in cui s'è dato lo spettacolo nulla aggiunge all'amoroso rigore e alla fidente umanità della regia di Fabio Battistini. Che ha potuto, peraltro, contare sulla sofferta, intensa, disarmata interpretazione di Antonio Zanoletti, accanto al quale abbiamo ritrovato, non meno appassionati e intensi, Diego Gaffuri e Ketty Fusco.

Del *Diario*, tessuto sui motivi profondamente emozionanti della storia di un'anima che, vivendo l'aspro dramma della grazia, sa di poter incontrare il Cristo soltanto attraverso il sacrificio, l'umiltà e la carità, lo spettacolo ha colto alcune pagine, secondo uno sviluppo che pone questo prete senza nome a confronto con la realtà, quasi sempre difficile e ostile, degli «altri», in una parrocchia – come afferma lui stesso – «divorata dalla noia». Carico della tremenda eredità familiare dell'alcolismo, mal sopportato da alcuni suoi parrocchiani, votato a un calvario di penitenza in fondo al quale c'è solamente lo spettro di una morte lancinante, il piccolo curato di Ambricourt riesce ad essere l'immagine travagliata e felice, sofferente ed eroica, di ciascuno di noi. Eccolo dunque di fronte alla Contessa che brucia nella memoria del figlioletto perduto, nell'indifferenza per il marito infedele, nell'acidità di una figlia ribelle; eccolo, disarmato dalle sue massacranti continenze, ascoltare le disperate raccomandazioni del medico ateo che sarà trovato morto forse suicida; e poi la diagnosi implacabile dell'altro medico, morfomane... Eccolo a tu per tu col compagno di seminario spretato; eccolo, ancora, rimettersi quasi come per una ribellione segreta, alle parole pacate dell'abate di Torcy...

E, via via, eccolo soprattutto di fronte a se stesso, quando la miniera di quel poco pane inzuppato in un vino schifoso diventa il viatico verso la santa agonia su una strada lungo la quale perfino la preghiera, indicibilmente e amorosissimamente sofferta, sembra allontanarlo da una autentica passione cristiana consolatrice e provvidenziale. Fino all'estremo sussurro che, dal giaciglio per il Regno eterno, risuona come un grido assoluto di verità: «Che importa? Tutto è grazia».

Nonostante la diffidenza che si può avere per ogni operazione di trasferimento dalla letteratura al teatro, dobbiamo dire che Fabio Battistini, lavorando sulla traduzione e l'adattamento di Mario Contini, ha composto uno spettacolo di compatta, profonda vitalità, al cui successo hanno dato un buon contributo anche Luisa Oneto, Stefano Orlandi, Francesca Corso, Anna Nicora. □

una cometa di celluloido, si mettevano in viaggio per andare ad omaggiare il frutto della santa unione. È passato molto tempo da allora e all'appuntamento le amiche recano ognuna un fardello nascosto di sconfitte e dolori che la vita ha loro regalato, e che esse scoprono una alla volta. La delusione maggiore è proprio quella dell'invasata Mona, costretta a riconoscere in Joanne, una bella signora, Joe il vero padre (condannato alla transessualità dalla meschinità e dall'ignoranza crudele della provincia) del falso figlio di James Dean. La vita inventata di Mona diventa un castello di carte spazzato via in un attimo, la sua, sì, è stata una gioventù bruciata; all'ambiente bigotto è risultata più plausibile una favola che cambiare di ruolo chi è stato bollato come omosessuale. La conclusione all'americana vede le amiche contente intrecciare una danza come ai vecchi tempi. Tutto è bene quel che finisce bene? Il testo, che sembra far trasparire l'insostenibile moralità dell'errore, ha la rara virtù di privilegiare l'interpretazione femminile con otto attrici. La messinscena cura il dettaglio ma non aggiunge nulla di nuovo rispetto alla versione cinematografica di Altman. *Anna Ceravolo*

### Il teatro dell'inconscio nel simbolismo di Maeterlinck

I CIECHI, di Maurice Maeterlinck. Regia di Mauro Avogadro. Brescia, Estate d'Arte.

Riprendere oggi un testo come *I Ciechi* di Maeterlinck rivela una precisa presa di posizione nei confronti del nostro recente passato. Ci fa comprendere, infatti, che una stagione, insieme epica ed estetica, si è ormai chiusa per sempre. Volgersi verso un simbolismo che dall'inventario minimo dei gesti, delle voci, dei suoni di un'amara Arcadia che grava sull'infanzia dell'uomo come una minaccia (il cosiddetto *inespresso*), significa rivalutare l'intimità di un io troppo spesso schiavo del compromesso. Infatti, a parte l'eccezione ronconiana dell'*Uccellino azzurro*, da noi si deve almeno risalire ai tempi di Eleonora Duse, celebrata interprete di *Monna Vanna*, per trovare traccia del poeta belga, insignito del Nobel ma prudentemente messo all'indice da un Vaticano scosso dalla sua pericolosa irregolarità. Questa suggestiva messinscena che profitta dell'antica lezione di *Utopia* (i letti sopra e da cui si rovesciano i tormenti degli umani, vittime della maledizione di esistere) ma ne prende le distanze grazie ai ritmi sincopati e realistici della recitazione, usa la parola di Maeterlinck come astrazione pura. *I Ciechi*, nella regia di Avogadro, sono gli interpreti di un rituale profano che coniuga il cristianesimo malato delle Fiandre (v. Ghelderode) al misticismo occulto.

Bellissimo l'impianto scenico che letteralmente ci inabissa in questo eccentrico e distorto teatro dell'inconscio. *Enrico Groppali*

### Speranze e solitudini nella poesia del Tessa

STORIA DI OLGA E DELLE SUE DONNE (omaggio a Delio Tessa). A cura di Fabio Battistini. Con Leda Celani. Chiesa Rossa, Gratosoglio. Prod. Milano sotto le stelle.

Per Milano sotto le stelle, là dove le vecchie case del Naviglio si diradano e lasciano spazio ai prati fra la Chiesa Rossa e i vecchi porticati delle fornaci, è stato rimontato il palco come ai tempi di Milly e della gloriosa Dialettale milanese diretta da Carlo Colombo, con Elena Borgo ed Emilio Rinaldi. Leda Celani, già interprete a fianco dei sopraccitati e attrice del Piccolo Teatro, ha dato vita a un collage di donne milanesi *La tosa del borgo*, *Ciana*, la *Gussona* raccolta intorno al *Poesia della Olga* (tenutaria di una delle tante case chiuse di piazza della Vetra) e alle sue ragazze. Un mondo che la voce della Celani fa rivivere in un girotondo di speranze, solitudini e vite passate nell'attesa di un destino che non cambierà. *F.G.*





### Ritorna *Il piccolo Principe* favola per adulti e bambini

IL PICCOLO PRINCIPE, di Antoine de Saint-Exupéry. Traduzione e riduzione (garbo e rispetto) di Italo Dall'Orto. Regia (incertezze), coreografia e scenografia di Torao Suzuki. Costumi (sobria eleganza e fantasia) di Elena Mannini. Luci (suggestive) di Roberto Chiti. Con Niccolò Guicciardini (enfant prodige), Italo Dall'Orto (intensità ed ironia), Torao Suzuki (figurazioni e trasformismo). Prod. Ass. cult. T. Suzuki, Ass. Teatrale Pistoiese, AstiTeatro 16.

È uno spettacolino fragile e delicato quello nato (e poi realizzato) dall'idea del ballerino-coreografo Suzuki vedendo Italo Dall'Orto e Niccolò Guicciardini presentare un saggio di danza in una scuola di Firenze. Una casualità che però coincideva con il cinquantenario della scomparsa del celebre pilota e scrittore sempre proteso alla ricerca dell'assoluto. L'attore e il figlio d'arte, debuttante, sono sembrati gli interpreti ideali al regista (debuttante) giapponese per questa favola-romanzo, la più tradotta nel mondo, nella classifica dei libri, dopo la Bibbia e il Corano. Ma è una messa in scena per bambini o per adulti? Probabilmente né l'uno né l'altra, perché *Il piccolo Principe* non è stato concepito, nella scrittura, da un grande che si rivolge ai giovani con la pretesa di introdurli alla conoscenza del mondo, né è una storia per l'infanzia destinata ai grandi per la freschezza di vedute. È tutte e due queste cose e va oltre. Così anche lo spettacolo si concretizza in un registro del tutto anomalo, difficilmente catalogabile ed anche per questo di difficile comprensione, o meglio di accettazione da parte del pubblico. In breve la regia per quanto evidenzia i momenti ludici (teatrino di ombre cinesi, trasformismo, ecc.) anche attraverso le coreografie (poco riuscite, in verità), cade, a volte, nella banalità nel ricercare l'impalpabile, la fantasia, la purezza, e la suggestione. Ma il risultato finale è pur sempre positivo (le metafore indecifrabili appartengono all'autore): Dall'Orto-Pilota e Guicciardini-Piccolo Principe (pieno di talento, simpatiche le sue cadenze fiorentine) funziona e ci regala la grazia della solitudine umana. *Valeria Panizza*

### La sacra rappresentazione di D'Annunzio al Vittoriale

IL MARTIRIO DI SAN SEBASTIANO, di Gabriele D'Annunzio. Traduzione (raffinata) e riduzione (efficace) di Ezio Maria Caserta (anche efficace interprete). Corpo di ballo dell'Arena di Verona. Scene e costumi di Romeo Liccardo (allusivo decadentismo). Musiche originali di Daniele Daolmi e Massimiliano Tanzini. Con Aldo Reggiani, Isabella Caserta, Jana Balkan, Roberto Vandelli e Alberto Faregna. Prod. Teatro Scien-

tifico di Verona e Teatro Vittoriale.

Si può dire che *Il martirio di San Sebastiano*, opera del 1911, fervidamente composta in lingua francese nel soggiorno di Arançon, contenga in nuce tutti i fermenti di quella matrice sperimentale che è deflagrata nei movimenti delle avanguardie storiche primo novecentesche. Ci sono l'andamento circolare movimentato e professionale della sacra rappresentazione che acquisterà una precisa forma nello stationem drama espressionista; la folgorante immaginifica esplosione di parole gustate nella loro sonorità, l'idea di teatro totale come momento wagneriano di fusione delle

## Teatro, cinema e musica nei chiostrini di Leonardo

ANNA CERAVOLO

La Società Umanitaria di Milano, sorta all'inizio del secolo con il fine di consentire, ai ceti più disagiati, di riscattarsi fornendo loro un'adeguata formazione professionale, resta ancora una delle poche oasi, in questa città, di solidarietà e viva cultura. Negli anni l'ente, pur modificando, differenziando e arricchendo la propria attività, ha mantenuto costante, quale proprio fine, la divulgazione delle conoscenze: un ponte in costruzione verso una società più equa. Da sei anni la Società Umanitaria organizza *Estate nei chiostrini*, un polmone culturale nell'afosa ed opprimente estate milanese. Il programma di quest'anno è un'incursione in cinque diversi generi artistici: si spazia dalla cinematografia italiana del dopoguerra ai concerti di musica romantica, dal teatro alla danza rituale indiana, infine al fumetto cui è dedicata una mostra e una tavola rotonda. Per la sezione teatrale, con due interventi precisi, la Società Umanitaria già nei mesi scorsi si era dimostrata un polo culturale indipendente, e infatti non è vincolata a finanziamenti esterni, diretto a diffondere professionalità, trasferendo gli scopi originari anche nell'apprendimento delle tecniche e dell'arte teatrali. All'interno di *Estate nei chiostrini* sono stati presentati al pubblico i lavori conclusivi dei due laboratori teatrali volti a consolidare la preparazione professionale dei giovani partecipanti: uno sulle *Tecniche del teatro di strada* curato da Ticvin Società Teatro, l'altro su *Come cantano gli attori* tenuto da Gabriele Vacis assistito da Laura Curino. Inoltre l'Umanitaria è stata l'unico ente a ricordare Giovanni Testori ad un anno dalla scomparsa. Il culmine delle iniziative in memoria di Testori è stato raggiunto con la messinscena di *Tre Lai* l'ultima opera dell'autore consegnata nelle mani di Adriana Innocenti prescelta da Testori quale depositaria e interprete del suo testamento artistico.

*Tre Lai* sono pianti di Cleopatras, Erodias, Mater Strangoscias, le tre figure di donna che hanno abitato il conclusivo impulso della creazione testoriana. *Arsa*: l'attesa, la comunicazione, il fremito curioso, lo sforzo di replicare, il riconoscere la conseguenza della colpa e dell'inganno e scegliere il digiuno per espiare, scegliere il digiuno per espiare, scegliere la morte. Sul ritmo emozionale di un rapporto epistolare una giovane ebrea si piega alla conversione, il pegno per avere perso sia nel confronto tra ebraismo e cattolicesimo che nel gioco distillato di una sensualità gabbata dalla religione. Il linguaggio utilizzato da Giuseppe Manfredi rispecchia l'epoca seicentesca e contemporaneamente è attuale, sintetico tanto da tendere, in alcuni passaggi, all'aforisma; l'interpretazione di Patrizia Zappa Mulas ne mette in risalto ogni sfumatura. *Esercizi di stile* di Raymond Queneau, il contenuto è sempre identico e anche piuttosto banale ed è la forma invece, lo stile appunto a variarne le interpretazioni. Originale l'idea se si considera che è stata formulata dall'autore nel 1947 ma riproposta oggi, dopo le infinite, analoghe sperimentazioni non è molto interessante. Un'ottima prova comunque per gli attori: Gigi Angelillo, Ludovica Modugno e Francesco Pannofino. *Occhi gettati* di e con Enzo Moscato. Le miserie di Napoli per bocca di personaggi situati ai limiti della società. Nonostante il crogiolarsi, a sprazzi, dell'attore nel proprio ruolo lo spettacolo regala almeno due momenti eccellenti: il fuoco acceso a occhi bendati che rimanda a un flash da numero circense o a un rituale magico e la lotta tra la voce umana e la canzone registrata per il dominio del silenzio. Decisamente troppo poco valorizzato nell'area milanese il gruppo italoafricano Mascherener che ha presentato *Medzoo m'okos*, una leggenda dal Camerun che narra della contrapposizione tra paria mortali e semidei immortali, e la creazione da parte dei primi di un essere artificiale che riporti un maggior equilibrio tra le due classi. La trama è semplice ma la messinscena e l'interpretazione proprio accattivanti. Gli attori, africani tranne uno, hanno dalla loro una naturalezza e una tale capacità di trasmettere il piacere di recitare (con una pronuncia italiana quasi perfetta) che il pubblico ne è ipnotizzato. *Colloqui notturni con gli assassini* di Dürrenmatt allestito dal Teatro Popolare di Roma con la collaborazione della Società Umanitaria si associa ad un'iniziativa che conferma una volta di più le finalità e l'impegno dell'ente: la devoluzione di parte degli incassi all'Associazione contro il neuroplasma di Genova. Lo spettacolo si compone di due brevi pièces, nate come radiodrammi, che hanno per protagonisti uno scrittore e il suo rapporto con la morte. La chiave registica dello spettacolo è particolarmente azzeccata, Riccardo Fuks, anche in palcoscenico con Piero Nuti, è riuscito a mantenere una lettura leggera ed autoironica (un paio di frecciate fuori testo) con del materiale drammaturgico che più facilmente si sarebbe potuto gestire accentuandone la gravità, o addirittura sconfinando nell'horror. □



## AUTRICI E ATTRICI AI TEATRIDITHALIA



### A Milano con Franca Rame il teatro al femminile

Rassegna per più di un motivo opportuna quella voluta da Franca Rame e realizzata in collaborazione con i Teatrithalia di Milano svoltasi a maggio presso il Teatro Porta Romana e il Laboratorio di via Bordighera. Già nel titolo, *Un palcoscenico per le donne*, è anticipato lo scopo dell'iniziativa, cioè quello di concedere ad artiste teatrali uno spazio fisico e un pubblico, insomma una possibilità di esprimersi. «È luogo comune dire che le donne hanno ormai raggiunto la pari dignità e opportunità sul luogo di lavoro con l'uomo. Non è vero. Sono affermazioni astratte che si scontrano continuamente con il comportamento dei media, con il funzionamento generale della società e del mondo del lavoro, qualunque esso sia», in questo concetto di Franca Rame c'è la motivazione della rassegna. È facile che di fronte a manifestazioni quali quella in questione scattino automaticamente accuse di autoghehizzazione, enfasi del vittimismo, anacronismo; rimproveri senza fondamento in questo caso, e un po' spiace. Effettivamente in questa rassegna si privilegia l'interpretazione che è il ruolo teatrale femminile più tradizionale; si sarebbe apprezzata maggiormente una selezione di testi, ideazioni e regie esclusivamente opera di donne. Per Franca Rame la rassegna ha avuto anche il valore di una scommessa: è proprio vero che come vanno dicendo i direttori dei teatri e «i garanti» dei circuiti ufficiali il lavoro delle giovani attrici e autrici non interessa? o comunque non abbastanza da giustificare di proposito l'assunzione dei rischi? Il pubblico è affluito in massa e seppure questo dato non può bastare da solo a rimuovere le paure di chi rischia è un indicatore sul quale riflettere. Otto gli spettacoli proposti o riproposti come *Rosvita* basato sulle opere della monaca sassone del X secolo Rosvita di Gandersheim con la bravissima Ermanna Montanari. Il Laboratorio Teatro Settimo fa la parte del leone con tre spettacoli: *Modelli* tratto da un'opera di Amy Lowell con Lucilla Giagnoni, irruzione nella vita di cinque donne nell'America del primo Novecento; *Il mio giudice*, dedicato alla memoria di Rita Atria condotta al suicidio, a diciassette anni, in seguito all'uccisione del giudice Paolo Borsellino al quale aveva raccontato «la "piccola mafia quotidiana" di Partanna, suo paese natale»; il lavoro fa dibattere tra due sentimenti: l'approvazione di chi s'impegna a non dimenticare, il dubbio che nessuno abbia il diritto di impersonare gli eroi dell'oggi; infine l'interminabile *Passione* con Laura Curino, scritto dall'attrice, Roberto Tarasco e Gabriele Vacis, un susseguirsi di personaggi secondo uno schema alla lunga stucchevole facendo affidamento sulle diverse parlate italiane, indiscutibili le doti interpretative dell'attrice. In prima nazionale *Una moglie* di Mariela Boggio con Lina Bernardi, dopo una vita passata ad essere pallidamente infelice, l'irreversibilità della malattia fa scoprire alla protagonista i valori che danno senso all'esistenza: dall'ultimo Lucio Dalla di *Henna*, «è il dolore che ci cambierà», ovvero toccata dalla grazia come l'intendono i cattolici. *Rosel* di Müller con Carla Cassola, dalla buona borghesia al marciapiede in caduta libera. *Madrigale* e *Cielo aperto* entrambi prodotti dal Centro universitario teatrale di Venezia per la regia di Betta Brusa. *Una sola moltitudine* (monologhi, brani, scenette, performances), un carosello di attrici, quattro gli appuntamenti durante la rassegna. Sotto la galleria Vittorio Emanuele ogni giorno sono stati organizzati trenta minuti di animazione a cura delle attrici più giovani e delle allieve delle scuole di teatro milanesi. Inoltre sono stati tenuti degli incontri incentrati su tematiche inerenti alla figura della donna nel teatro. Ancora una dose bisogna riconoscere a *Un palcoscenico per le donne*, con la rassegna il teatro ha fatto un passo verso il pubblico: gli spettacoli sono stati offerti a un prezzo indiscutibilmente politico. Franca Rame che ha presentato personalmente tutti gli spettacoli ha chiuso la manifestazione con un intervento a momenti esilarante, altre volte pungente o confidenziale intrattenendo il pubblico con la delicatezza accogliente di una padrona di casa e la sensibilità di una grande signora del teatro. *Anna Ceravolo*

arti; la carica decadente d'una *sensiblerie* che coinvolge un evento agiografico per trasporlo all'interno della tensione sensuale e passionale dell'autore; l'uso del protagonista come super marionetta nel senso craighiano (che giustamente Caserta nella sua regia ha imbinariato nel doppio registro di figura viviva - il bravo ballerino Giovanni Patti - e personaggio parlante - a cui dava assonanze interiori, psicanalitiche e vibranti - un «mistico» Aldo Reggiani); l'invenzione di personaggi del tutto originali, frutto d'una straordinaria fantasia creativa come quella della femmina febbricitante interpretata con toccante bellezza da Isabella Caserta. La madre dolorosa è proposta con un linguaggio dalla forte tenuta lirica. Ad esso Jana Balkan con maestria tecnica offre voce e corpo scavando nel profondo per cogliere l'ansia d'una coscienza volta alla conversione, ma tormentata dal dubbio. Di notevole efficacia, anche per la qualità interpretativa, un attore dalla forte carica comica come Roberto Vandelli. La scelta registica di trasferire, avlundosi della scrittura testuale, alla follia dei Claudii il comportamento di Cesare Augusto giustifica l'interpretazione ironica ed esaltata d'un imperatore interessato più al triclinio che al comando. Molto efficace è apparsa la presenza del Corpo di ballo dell'Arena di Verona. *Rudy De Cadaval*

### Cenerentola è una strega nel delirio kitch di Kemp

CENERENTOLA, un'operetta gotica di Lindsay Kemp e Carlos Miranda. Testi e musica (originalità, potenza della partitura) di Carlos Miranda. Regia (visione antiapollinea, scintillante e cupa) di Lindsay Kemp. Scenografia (espressiva) di Lindsay Kemp. Costumi (matti, inauditi) di Yolanda Sonnabend. Luci di John Spradbery. Coreografia di Michael Popper. Con Lindsay Kemp (tremori e palpiti), Nuria Moreno (bravissima fidanzata-streghetta del focolare), Annette Meriweather (prodigio di voce), Christian Michaelson (en travesti, uno spasso), Sally Owen, Kinny Gardner e Stephen Rowe. Prod. Lindsay Kemp Company.

Altro che fanciulla splendente di grazia, maltrattata da matrigna e sorellastre e favorita in ultimo dalla sorte: la *Cenerentola*, caduta nelle incandescenze della fantasia di Lindsay Kemp, che tutto deforma con la raffinatezza e l'irriverenza della sua arte coreografica, nella versione che ha chiuso in bellezza il festival Vignaledanza, è una streghetta inselvatichita ed esangue, divorata da un'avidità maligna, accoltellatrice del padre stupratore, pronta a ghermire per sé una corona e a ramificare di corna quella del marito-principe. Quanto a quest'ultimo, che finirà in carrozzella, amorevolmente sospinto dalla consorte per obbligo di noblesse, è un sovrano in età, smidollato e frusto, rimbecillito da vizi e vizietti, calamitato solo dai giovanotti e afflitto da una madre autoritaria. Le sorellastre sono due creole, tutte smorfie, sepolte da volants e banane. Paradossali, volteggianti e irresistibili (una è en travesti), con registri acutissimi gracchiano, stridono e bisticciano. Tutti in carattere gli altri personaggi.

Lo scandalo annunciato si conferma. Scaturito dalla trasgressione, chiuso nella sua cornice gotica gonfiata da infiltrazioni barocche, pervaso da ragnatele di perversioni e vizi, lo spettacolo è una baraonda investita da vaghi effluvi di putrefazione, dove tutto può irrompere, dalle rivoluzioni mesoamericane alla fastose opere russe, in un'apparente generale allegria. Grappoli di trovate, il kitch che diventa cifra di uno stile e strumento d'arte, echi e citazioni che non lasciano il retrogusto del déjà-vu, cinema (Visconti, Fassbinder, Resnais), letteratura (profusione di ecatombi scespiriana), pittura (Goya): tutto è buono per ingozzare il frullatore attivato da Lindsay Kemp, genio illividito della decadenza, che nel suo spettacolo eccessivo e senza baricentro indirizza un macrosberleffo a miti, fiabe e sentimenti, presunzioni sociali e orgogli sessuali, omo o etero che siano. *Mirella Cavaglia*





## Quando un'impresa funebre sponsorizza un quiz della tv

L'ULTIMO DESIDERIO, di Pietro Favari. Regia e scene (semplici, multimediali) di Gabriele Marchesini. Musiche originali di Lucio Gregorini. Coreografie di Antonio Scarafino. Realizzazione spot video di Umberto Ottaviani. Con Sergio Mascherpa (arrendevole e arreso), Angela Baviera (genere strega cattiva), Bibi Bertelli (bella voce blueseggiante), Paola Barbato ed Elena Ravizza (consiste a fine stage-Valcamonica), Giò Lodovico Baglioni (fa il cameraman in sala). Prod. Centro teatrale bresciano, Centro culturale teatro camuno, Provincia di Brescia.

Fare del paradossale su certa volgarità televisiva è arduo perché il mezzo fa da sé. Persino il ricorso allo humour più macabro viene superato dalla realtà se è vero che l'idea di Favari su un quiz per malati terminali è già approdata agli schermi olandesi e se, alla ricerca della sensazione, persino la morte non è più un tabù.

Dalla satira all'anticipazione dunque, il testo scritto nel '90 vive di grottesca attualità. Si chiama *L'ultimo desiderio*, la trasmissione sponsorizzata da una ditta di bare, col suo dolcificato spot e con tanto di slogan «una casa è per la vita, una cassa è per l'eternità» e il moribondo che risponde esattamente alle domande potrà avere esaudita l'estrema aspirazione. Secondo i modi della Tv ovviamente.

Lui, il qualunque, un grigio intonato Mascherpa, vuole rivedere come in un film la sua esistenza e loro gliela reinventano stile telenovela, quale piace agli spettatori e quale lui stesso, vittima ma ad un tempo parte dell'ingranaggio da concorrente tipo, finisce per accettare. Chi orchestra è la perfida presentatrice Angela Baviera, melliflua e professionalmente sintonizzata, con gli stilemi del caso nel linguaggio e nelle pose, accompagnata da due vallette attillate e vampo (Barbato e Ravizza), oltre che da una soubrette-cantante un po' Tv locale (Bibi Bertelli) che esagera il registro ruspante forse per contrappunto. Dentro il mondo dove tutto fa spettacolo, ognuno gioca la sua parte: l'atmosfera la dà il prodotto e la potenza del media non arretra certo di fronte alle sue caratteristiche particolari. Sa far questo ed altro. Onore al gruppo che parimenti non si è spaventa-

to di mettere in scena l'ironia nera di Favari, divertendosi a sua volta con esasperazioni visive, musicali e verbali, riuscendo a provocare impatto e sorpresa in un pubblico intrappolato come il concorrente nel ruolo che gli spetta: battere le mani in obbedienza alla luce della scritta «applausi». Magda Biglia

## L'alfabeto dei sordomuti per Amleto in versione rap

RESUSCITATO AMLETO PARLA, liberamente tratto da *Hamlet Prince of Denmark* di William Shakespeare. Regia di Pietro Babina. Con Fiorenza Menni e Manuel Marcuccio. Prod. Teatrino Clandestino.

La visione che il gruppo bolognese ha dato di Amleto non è quella circoscritta alla figura del principe di Danimarca, ma attraversa il tempo e il teatro per incontrare l'anima inquieta di Amleto, colui che è invaso da paura, da amore, da panico, colui che cade in scena ogni volta e ogni volta si rialza. La scena di questo Amleto è aperta, non ha quinte né sipario e penetra la platea con due braccia, o penisole, o trampolini, due lunghe impalcature in legno e tubi Innocenti. Sul palco, al centro, un vecchio letto addosso al quale è precipitato un enorme lampadario circolare. Ferraglia, segni di crollo. Cadute di tulle, immobili, come ragnatele, sottolineano l'assenza di movimento. Potrebbe essere tutto ciò che resta delle rappresentazioni precedenti. O meglio ciò che resta di materiale, di tangibile. Ma qui comincia una nuova vita, denudata e segmentata, di Amleto. Quando gli spettatori entrano nella sala i due attori sono su un lato del palco. Vestono abiti rap e siedono scapitanti in preparazione all'evento. Quegli attori saranno l'uno specchio dell'altro, anima maschile e anima femminile di un Amleto che è specchio del genere umano. Il teatro di Teatrino Clandestino, pur trovando espressione nel corpo, nei linguaggi d'immagine, nell'incontro-scontro con la musica, non rinuncia alla parola, anzi la ritrova piena, dura e poetica insieme. La parola di Shakespeare ha catturato Fiorenza Menni, Manuel Marcuccio e Pietro Babina e ha scaraventato in scena il loro Amleto rap. Un monologo muto, l'«essere o non essere» che i due attori recitano con il linguaggio gestuale dell'alfabeto sordomuto, diventa scultura teatrale, liricità silenziosa. Cristina Ventrucci

## Un gabbiano lacustre con le ali spezzate

UN GABBIANO, da Anton Cechov. Lettura (essenziale) e regia di Sara Poli (giovane promessa in via di costante affermazione). Scene (estraniati) e costumi (estraniati) di Maria Clara Cuc-

chi. Elaborazioni sonore di Marco Trincherio. Studio luci Umberto Ottaviani. Con (cast interamente bresciano) Elisabetta Romano, Luca Rubagotti, Ermes Scaramelli (ex della Loggetta anni '70), Gabriella Tanfoglio e Giusi Turra. Intervento vocale di Tomaseola Calvisi.

La proposta, non la prima della regista salodiana, dalla scuola dei fratelli Lievi nel teatro dell'Acqua arrivata alla ribalta nel '90 con *La voce umana* di Cocteau a Gargnano (sulla sponda bresciana del lago di Garda), è di quelle libere che mettono insieme varie forze: produce l'associazione «Progetti e regie» con il contributo di Radio Voce, del Centro culturale teatro camuno, del gruppo Airc e dell'agenzia Urbe. Il cast è lo stesso di *Riconoscimento assoluto* prodotto nel '93 dallo stabile bresciano sul testo di Antonio Scavone, vincitore del Premio teatro scienza di Manerba del Garda, tre anni prima.

Energie giovani (a parte il veterano Scaramelli) alla ricerca di spazio per il loro talento come lo scrittore russo, gabbiano liberato in volo da Stanislavskij. Felice intuizione della Cucchi, nella sala del Bertol di Sant'Eufemia domina il lago, superficie tranquilla sopra le onde del fango; tiene lontano gli spettatori dal mondo chiuso dove i fatti sono solo raccontati. Gli attori, ora a campo aperto ora spinti in primo piano, quasi tributo sacrificale, sulla riva coagulano della disperazione, si muovono dentro lo spazio vuoto, addirittura quasi lunare, tracciando la geometria dei loro monologhi in cui vengono riassorbite le diverse professionalità, pedine di un disegno predeterminato. Si materializzano dall'ombra del nero fondale a rivivere eventi ed angosce, poi spariscono nel nulla divorati da storie lontane. La realtà è in bianco e nero, solo la luce muove sulla plastica dell'acqua gli inutili riflessi di interiori fragilità, di speranze nate col colore dell'illusione. Il gioco del destino viene rimarcato da una specie di tombola umana che si ripete tre volte in modo ossessivo e un po' didascalico come anche certo modo del fraseggiare o come talune movenze irrigidite e obbligate dei personaggi; vedi l'innaturale piegarsi delle braccia di Nina, ali spezzate dal superficiale Trigorin. Del testo prosciugato aleggia tutta la malinconia; il parlare resta sommerso, il dramma si appiattisce sulla distesa d'argento. Magda Biglia

## Il veleno del teatro nel cuore dei Navigli

IL VELENO DEL TEATRO, di Rodolfo Sirera. Regia di Alessandro Del Bianco. Con (al debutto) Aldo Cassano e Michele Masiero. Prod. Associazione Seme di Marzo, Milano.

«... non c'è potere umano che ti permetta di resistere alla sua perversa seduzione, il teatro era, è come una droga, come una specie di veleno, con-







## Adelchi: un viaggio teatrale che arriverà fino al Duemila

UGO RONFANI

Con uno sgabello da picnic sottobraccio, un vademecum allo spettacolo e le debite reminiscenze («Dagli atri muscosi...», «Sparse le tracce morbide...»), gli spettatori seguono un suonatore di corno per la via dei Musei, a percorrere per la seconda estate, sotto una luna pallida, l'itinerario manzoniano dell'*Adelchi*. Lo spettacolo si snoda fra le colonne del Capitolium di Vespasiano, i ruderi del teatro romano e il monastero di San Salvatore, oggi di Santa Giulia, fondato da Desiderio il Longobardo, ed entrato nella letteratura, oltretutto nella storia, per la lunga, struggente agonia - 330 versi del Manzoni - della sventurata Ermengarda, figlia di Desiderio sposa a Carlo, re dei Franchi, e da questo ripudiata.

Comincia uno dei viaggi teatrali più suggestivi della nostra estate: nulla a che vedere con i son et lumière delle aziende turistiche o con gli effimeri intrattenimenti en plein air dei vari festival. Un progetto culturale realizzato con rigore, solidamente integrato nella splendida zona archeologica di una città-museo che custodisce l'emozionante privilegio di avere raccolto gli ultimi sospiri di Ermengarda. Ne è ideatore e direttore artistico Renato Borsoni, figura storica del Centro teatrale bresciano, che dal Comune ha ricevuto l'incarico operativo dell'impresa (replique fino ai primi di agosto). La regia è di Mina Mezzadri, il cui nome è legato anch'esso ai primordi della Loggetta e del Ctb; i costumi, di scultorea rilevanza e di cromatico splendore, sono del gardesano Enrico Job. Agiscono nello spettacolo attori noti e giovani, conquistati dalla singolarità e dal livello dell'operazione: Pino Micol, che è un Carlo re degno e ispirato; Antonio Pierfederici, implorante ma fiero re Desiderio; Paolo Bessegato, Adelchi ansioso, presago, di nobile sentire; Patrizia Zappa Mulas commovente Ermengarda; Roberto Trifirò, il diacono Martino e Guntigi; Franco Sangermano, il narratore; Monica Conti, la coreuta; Gigi Mezzanotte, Svarto; Carlo Vergano, Arvino, e Giusi Urta, Ansberga.

Il progetto si proietta ambiziosamente nel futuro («fino al Duemila», scommette Borsoni) e l'anno prossimo questa metodica esplorazione dell'*Adelchi* - di cui è già orgogliosa, alla seconda edizione, una popolazione come quella bresciana, abituata a nascondere dietro pudori provinciali una solida passione per la cosa culturale - si sdoppierà in un allestimento con musica (dodecafonica, precisa Borsoni) e in una nuova versione teatrale affidata a Cesare Lievi, il regista bresciano che ha conquistato solida fama di sperimentatore in Germania.

L'allestimento della Mezzadri è di mano sicura, procede secondo un decopupage in dieci stazioni per due ore e mezza, fonde narrazione epica e umano lirismo. Dai bravi attori ha ottenuto che il verso manzoniano si levi alto, curato nella espressività e nelle cesure. L'uso concentrato delle luci, dei motivi del corno e della pietra come dato scenografico, l'introduzione delle figure del narratore e della coreuta in abiti contemporanei (la Conti s'ingegna a fraseggiare modernamente il verso) sono altri pregi della regia. Due invenzioni mi son parse particolarmente felici: la trasformazione del diacono Martino (un Trifirò biancovestito, di luminosa presenza) in angelo dell'annunciazione del Sacro Romano Impero, e la ripresa con telecamere dell'agonia di Ermengarda, ruolo nel quale la Zappa Mulas è risultata semplicemente perfetta. Lo spettatore itinerante scorge prima, guardando dalla grata del coro, l'infelice regina e Ansberga raccolte intorno alla croce, in una cripta; poi raggiunge il cortile del chiostro e vede su un maxischermo, nell'intreccio di una ripresa in diretta e di un filmato, le scene del trapasso. La soluzione, imposta dall'impossibilità di introdurre nel luogo sotterraneo più di venti persone alla volta, risulta assai più di un espediente tecnologico: il maxischermo diventa icona vivente, richiama forme e colori degli affreschi del Romanino nella chiesa restaurata, consente di cogliere su più piani l'interpretazione di Patrizia Zappa Mulas. Che Ermengarda era già stata nell'*Adelchi* di Tiezzi, e nella versione bresciana del '93: senza enfasi, ma con interiore intensità, badando a umanizzare la pena intrecciata al sogno d'amore infranto, assegnando al personaggio la smarrita follia dell'*Ofelia* di cui era stata interprete nell'*Amleto* napoletino di Cecchi, mescolando slanci mistici e umane nostalgie, l'attrice cesella una interpretazione da antologia. Festosissimi i ringraziamenti del pubblico. □

tro il quale non esiste antidoto», sono parole di Rodolfo Sirera autore de *Il veleno del teatro* messo in scena dall'Associazione Seme di Marzo i cui componenti sono stati, a loro volta, contagiati dalla febbre del teatro. Nonostante le difficoltà che minacciano quotidianamente il proseguimento dell'attività del gruppo, gli artisti di Seme di Marzo non smettono di credere in «un teatro forte, umano, dinamico, necessario, emozionale, sostanziale». Lo spazio di cui dispongono, circondato da mega autofficine, nel cuore della vecchia Milano dei Navigli, è una saletta minuscola che contiene solo una quarantina di spettatori stipati su scomodissime panche. Ma l'angustia dello spazio, che risveglia angosce claustrofobiche, finisce per esserne il pregio. Si crea immediatamente un'atmosfera di intimità e di familiarità tra spettatore e spettatore e tra attori e pubblico straordinarie. *Il veleno del teatro* ambientato nella seconda metà del XVIII secolo, è una parabola sull'arte teatrale. Un marchese, giocando d'astuzia, costringe un commediante di fama a barattare la propria esistenza con una magistrale interpretazione. Il grande attore non ce la farà a recitare l'avvelenamento di Socrate; lo aspetta perciò la stessa morte. È l'eterno problema del definire la finzione credibile, dello spartire l'arte in tecnica e in sentire, e mentre il marchese strizza l'occhio a Pirandello mettendosi la maschera del servo, forse la conclusione che si trae è che andrebbero messe in discussione con maggior coerenza le capacità artistiche di noti personaggi che, senza troppi meriti, da palcoscenici, schermi e teleschermi, imperversano con la caparbia della gramigna. Anna Ceravolo

## Strindberg a Cinecittà con la «Silvio D'Amico»

VERSO DAMASCO, di August Strindberg. Elaborazione e regia (di alto pregio figurativo e interpretativo) di Lorenzo Salvetti. Ambientato presso lo Studio II di Cinecittà (con tangibile osmosi fra il linguaggio filmico e convenzione teatrale). Con (recitazione umorosa e naturalistica, mai enfatica) gli allievi dell'Accademia nazionale «Silvio D'Amico», Roma.

Per la seconda volta, dopo il *Moby Dick* di Gasman, gli studi di Cinecittà si sono aperti ad un rapporto di osmosi fra immagine riprodotta e immagine «in fieri» (quella, secondo la quale, la drammatizzazione rinnova incessantemente se stessa ad ogni replica).

Una ambientazione indecifrata ed intensamente simbolista (dominata da un fondale dipinto che immagina un tramonto grigio-fuoco) fa da cornice ad un dramma allegorico e di intensa carica emotiva, ove si riflette (fra la parabola e la testimonianza diretta) la crisi esistenziale di un autore sul punto di «doppiare» le colonne d'Ercole dell'etilismo e della follia esoterica. Singolare e per molti versi inattesa, del resto, questa continuità o commistione del linguaggio teatrale destinato ad espandersi nella profondità del palcoscenico e la prospettiva di un set cinematografico che (come l'obiettivo di un piano sequenza) si dilata in orizzontale da un capo all'altro dell'immenso hangar. Volutamente frazionata come ipotetiche stazioni di una ansimante Via Crucis, alla ricerca se non della redenzione almeno di una momentanea pace interiore (la simbologia di Strindberg sfocia infatti in una sorta di «autobiografia mimetizzata»), *Verso Damasco* trasuda da cima a fondo i turbamenti di una tensione verso l'assoluto che evolve fra luttuosità e speranza, cordoglio e ansia di vita. Merito di Salvetti è avere restituito questo «mondo di ieri» come una sorta di *Spoon River* balenante e dialogico, come *Piccola Città* che non dorme sulla collina, ma fremente e si dilania in questa inusitata iconografia da presepe laico-autunnale: attraversato da binari ferroviari che trasportano sui loro carrelli oggetti di un universo in rovina, al capolinea di un territorio da cui nessun viaggiatore è mai tornato a raccontarci. Forse per lasciare a noi il gusto dell'immaginazione. Angelo Pizzuto



## Incubi espressionisti dello scarafaggio Samsa

METAMORFOSI, da Franz Kafka. Adattamento e regia (espressionista) di Maria Grazia Cipriani. Scene e costumi di Graziano Gregori. Musiche di Hubert Westkemper. Luci di Gianni Pollini; Con (intensi) Emanuele Barresi, Alessandro Rivola, Francesca Censi, Nicola Scorza, Sara Masini, Giulio Maria Corbelli e Antonella Caron. Prod. Teatro del Carretto.

Comincia alla fine della notte il lungo incubo di Gregor Samsa, e il suo risveglio doloroso appartiene per sempre all'inventario delle nostre angosce, alla coscienza silenziosa di un divenire altro in agguato diator l'angolo di abitudini calcificate, di incomprensioni avallate, di rimozioni insondabili. La scatola familiare entro cui si srotola il racconto kafkiano, l'irrigidimento simbolico dei rapporti, la lotta col Padre, il gioco crudele dell'indifferenza, e l'annientamento di ogni tratto umano come volontà estrema di autodifesa che l'allegoria dell'insetto rende palpabile nella sua mostruosità, trovano nella scrittura stessa del lungo racconto la loro ultima metafora.

Nell'intensa rappresentazione del Teatro del Carretto, il pudore di questa espressione è stato abbandonato, per inaugurare - nell'adattamento e regia di Maria Grazia Cipriani e con l'intervento fondamentale dei suoni e delle musiche di Hubert Westkemper - una chiave di lettura del tutto altra, espressionistica e grottesca, sovraccarica di immagini, di simboli, di citazioni, di linguaggi in eccesso. Questa appartiene alla cifra stilistica del gruppo e certo traduce con efficacia la componente onirica di quella trasformazione mostruosa che nel lavoro kafkiano aveva inizio e fine nella scrittura stessa, nel controllo del suo tormento. Ma ci sembra anche in singolare contrasto con il messaggio inquietante - perché universale - lasciatici da Kafka, e con quella libertà nuda che al «motivo» della metamorfosi, proprio in quanto allegoria silenziosa, è lasciata. *Giulia Ceriani*



## Delude il criptico *Kaosmos* ultima fitica dell'Odin

KAOSMOS, drammaturgia e regia (semplice e lineare) di Eugenio Barba. Musiche (dal vivo) di Franz Winther, Jan Ferslev e Kai Bredthoit. Allestimento scenico a cura dell'Odin Teatret e di Paul Ostergard. Con, oltre ai musicisti, Roberta Carreri (uniche parole comprensibili), Tina Niel-

## IN SCENA ALL'OLIMPICO DI VICENZA



## Sfocia nella catarsi rituale l'*Antigone* secondo Terzopoulos

CLAUDIA CANNELLA

ANTIGONE, di Sofocle. Traduzione (non eccelsa) di Filippo Maria Pontani. Regia (interessante) di Theodoros Terzopoulos. Scene e costumi (funzionali e suggestivi) di Giorgios Patsas. Musiche (efficaci) di Nikos Filipidis. Con Galatea Ranzi (intensa Antigone), Pino Micol (enfatico Creonte), Tassos Dimas e Paolo Musio (coro bilingue di grande espressività gestuale), Benedetta Laurà, Maximilian Nisi, Vincenzo Bocciarelli, Marco Brancato, Vito Romita e Mattia Sebastiano. Prod. Cama, Milano.

Il destino della donna nel teatro classico greco è il tema della prima parte del progetto, diretto da Mario Mattia Giorgetti, «I grandi miti della memoria», in scena al Teatro Olimpico di Vicenza lo scorso settembre. *Antigone*, affidata alla regia del greco Terzopoulos, e *Dionysos/Le Baccanti* nell'allestimento del giapponese Tadashi Suzuki, hanno aperto e chiuso la rassegna all'insegna di un'internazionalità confermata anche dall'assegnazione del Premio Sipario/Teatro Olimpico a Irene Papas e Vittorio Gassman e completata da due tavole rotonde rispettivamente sulla donna nel teatro classico e sul ruolo delle scuole di teatro.

Dunque *Antigone*, ovvero il contrasto tra le leggi scritte degli uomini e le leggi non scritte degli dei, tra una visione del mondo laico-politica e una di religiosa pietas (la figlia di Edipo trasgredisce gli ordini di Creonte, re di Tebe, e dà sepoltura al fratello Polinice, «nemico della patria», morto in duello con l'altro fratello Eteocle; per questo viene sepolta viva e si uccide insieme al figlio di Creonte, Emone, cui era promessa sposa). Nella lettura di Terzopoulos è poco insistito il tema politico del soprano del potere per porre invece l'accento su un senso di religiosità spezzato dalla mancanza di misura (*hybris*) dei comportamenti antitetici, ma ugualmente monomaniacali di Creonte e di Antigone, che concludono il percorso di sangue della saga dei Labdacidi. Un disco gigantesco, bianco, su un fondo nero è il palcoscenico antistante alle prospettive dello Scamozzi che rappresentano, neanche a farlo apposta, le sette vie di Tebe e vengono utilizzate come quinte «a vista» per consentire agli attori personaggi di rimanere sempre visibili. Plasticità e geometria, valenze simboliche e ritualità, un rigoroso training voce-gesto si manifestano come travi portanti del lavoro registico fin dalla prima suggestiva scena quando, tra i coreuti accovacciati per terra e avvolti come bozzoli dei loro costumi bianchi, i due corifei (Tassos Dimas, che recita in greco antico, e Paolo Musio che «decodifica» in italiano) di avvicinano con movenze speculari, che ricordano il teatro Nô, ritmate a mo' di metronomo dagli schiocchi di lingua del Dimas. Semi, maschere e polveri bianco-viola completano l'arsenale degli oggetti rituali, mentre i costumi neri degli altri personaggi (sono di Giorgios Patsas così come la scena) mantengono lo svolgersi dell'azione in un clima di lutto passato, presente e futuro alla lunga un po' statico, non molto aiutato da una traduzione oscillante tra l'enfasi e una colloquialità a tratti banalizzante e schematica. Il Creonte di Pino Micol, ottuso tiranno dalla gestualità ridondante, raggiunge una sua umanità dolorosa nel finale, bello e toccante quanto l'inizio, quando si accorge dell'errore commesso ma non è più in grado di impedire la morte del figlio e di Antigone, la brava e intensamente ossessiva Galatea Ranzi, che continua a mettersi alla prova dopo le esperienze con Ronconi e con Castri. Completano il cast, lodevole per disciplina e affiatamento, Vincenzo Bocciarelli, vincitore del premio Montegrotto 1993, vibrante nell'angoscioso racconto del nunzio; Maximilian Nisi (Emone), Benedetta Laurà (Ismene e poi Euridice) e Vito Romita (secondo nunzio). Alla fine molti applausi per tutti. □



## A CATANIA PER IL FESTIVAL VERGHIANO

# Se Verga e Flaubert si incontrano per parlare dell'universo femminile

ANGELO PIZZUTO

QUELL'AMOR CH'È PALPITO (Flaubert in casa Verga), novità di Ugo Ronfani (cultura e ironia in giusta dose). Regia (misurata, con buone invenzioni figurative) di Gianni Salvo. Scene (sobrie) di Concetto Guzzetta. Costumi (d'epoca non sfarzosi), di Rosalba Galatioto. Con Edoardo Siravo (un Gustave Flaubert compassato ed amabile), Fiorenzo Fiorito (Giovanni Verga, temperamento e melanconie), Rosanna Bonafede («capinera» che spicca il volo della fantasia), Cinzia Insinga (una Bovary «a tutto tondo») e (professionalmente dotati) Gianluca Enria, Attilio Fabiano, Santo Santonocito, Simona Scuderi; soprano: Piera Puglisi; tenore: Antonio Marcinò; danzatrice: Emanuela Curcio; coordinamento musicale: Pietro Cavalieri. Prod. Festival Verghiano - Piccolo Teatro di Catania.

Sul come (e forse anche sul perché) «restituire» Giovanni Verga ad una ipotesi di teatro non rigidamente naturalista, e di conseguenza oleografica, si interroga da qualche anno il festival a lui intitolato - promosso, da questa edizione, a rassegna itinerante nei luoghi e negli scenari che furono linfa della drammaturgia verista: quindi non limitata ad un progetto di riviscenza verghiana, ma doverosamente estesa ad altri momenti di teatralità isolana che (da Capuana a Martoglio, da Rapisardi a De Roberto) fondano le proprie radici su una percezione della storia (sia essa l'Impero o l'epopea dei Vinti) filtrata da un sentimento che la critica moderna ama definire «realismo poetico».

Sentimento cui non è estranea (quantunque animata dal formidabile *plaisir* di gioco intellettuale) la «novità» di Ugo Ronfani, suggestivamente ambientata nel Chiostro dell'Istituto «Arduo Gioieni» di Catania - perniciosamente tormentato, la sera della prima, da un fastidioso vento di tramontana che rendeva alquanto travagliata la mai scalfita resa professionale di interpreti e maestranze.

Si accennava ad un gioco intellettuale, o per essere più espliciti ad una scommessa letteraria amabilmente sorretta da una squisita intuizione poetica: l'interesse «scontroso» ma profondo, non romantico ma ponderato che tanto Verga quanto Flaubert manifestano nei confronti dell'universo femminile, modernamente alieni - nella loro ricerca di essenziale oggettività - da assoluzioni o condanne morali, pregiudizi di casta o modelli di inesistente virtù.

Preziosamente coadiuvato da una gentile *esprit* femminile - qual è quello di Luisa Fiorello, già a fianco di Ronfani per *Le marionette parlanti* - l'autore immagina un impossibile incontro siciliano fra Verga e Flaubert («Catania: una bella sera di maggio del 1880») avente per oggetto (non del contendere, ma di una gradevole dialettica) quello che un altro grande scrittore del Sud - Vitaliano Brancati - avrebbe definito «il piacere del discorrere della donna». Della donna, ma anche di altro: di letteratura e di impegno civile, di amore e disincanto, di fuga dalla propria terra e ritorno alle sorgenti della propria ispirazione. Quelle che per Verga certo non erano i salotti-bene di Firenze e Milano, e che per Flaubert non potevano prescindere (è la legge degli opposti che si attraggono) dalla frequentazione (scettica, trasognata) di molteplici mondanità parigine.

Ragione per cui, alla fine dell'immaginaria conversazione, ciascuno dei due artisti tornerà ai «luoghi» della propria anima: Verga ai pescatori di Trezza, Flaubert al «piccolo mondo antico» della provincia francese. Nucleo fondamentale di questa amabile tenzone fra naturalismo e verismo, fra senile ironia (Flaubert) e ardore giovanile (Verga) resta - come si diceva il ruolo della donna nell'opera dei due Maestri, tangibilmente «incorniciata» - dalla intelligente regia di Gianni Salvo - in altrettanti siparietti operistici che spaziano dalla *Carmen* di Bizet alla *Traviata* di Verdi - con l'ineludibile soffermarsi sulla *Cavalleria* di Mascagni.

Tramite un agevole incastro di soliloqui e dialoghi, fissati sul modello pirandelliano del teatro nel teatro, *Quell'amor ch'è palpito* giunge ai suoi momenti di più alta tensione espressiva nell'inevitabile, atteso confronto fra Emma Bovary e la novizia Maria di *Storia di una capinera*: i cui tormenti corporali e spirituali risultano provvidenzialmente «snelliti» da quella sottile vena anti-melodrammatica che Ugo Ronfani infonde alla sua opera. Tra sfida e ironia, leali astuzie di buon teatro e sottigliezze filologiche frutto di antiche letture, *Quell'amor ch'è palpito* si propone - per la nuova stagione - quale esempio compiuto e accattivante di «teatro didattico» privo di intenzioni didascaliche. □

## Fiuggi - Plateaeuropa 1994

Il festival di Fiuggi-Plateaeuropa è una manifestazione «fatta a mano»: un programma coraggioso rivolto ad un ambiente distratto. Questa considerazione, condivisa dal direttore artistico, Pino Pelloni e dal direttore organizzativo Pino De Carolis, suggerisce progetti di rinnovamento della formula. Da queste premesse, passiamo alla cronaca dell'edizione 1994. «Verso Sud» era il tema proposto. Per un deludente *L'irresistibile ascesa della Marchesa Casati* di Franco Di Matteo, spettacolo funestato anche da dissidi di compagnia, tante occasioni interessanti, da *Giacinti* di Collovà, che si è misurato, analogamente a Bob Wilson, addirittura con *The wast land* di Eliot ad un *Girotondo* di Schnitzler portato in decentramento e in piazza da Fabio D'Avino, dall'one man show di Ivan Polidoro *E siamo seri* ad un *Non solo Petrolini* prodotto dal Beat 72 di Roma.

Particolare successo per *Il sogno di Pulcinella* di e non Carlo Ragone e per *Nel Sud America* di e con Fabrizio Caleffi, pièce attorno alla figura della fotografa rivoluzionaria Tina Modotti, interpretata con foga e partecipazione da Francesca Fenati; lo spettacolo sarà presto tradotto in film.

Il bilancio artistico del festival è dunque ampiamente attivo. L'orientamento verso la drammaturgia contemporanea lodevole. Lo sforzo organizzativo merita maggior sostegno. F.C.

sen, Iben Nagel Rasmussen, Isabel Ubeda, Julia Varley, Torgeir Wethal. Prod. Tascabile di Bergamo e Teatro laboratorio di Holstebro.

L'Odin Teatret: nome significativo nella storia del teatro contemporaneo. Un esempio unico per dimostrare come si può, o si poteva, fare seriamente ricerca, partendo da una formazione attoriale assolutamente diversa da quella fornita dalle varie scuole americane o europee, per arrivare a risultati assolutamente lontani anni luce dalla produzione «industriale» dettata dalla legge del borderò e delle sovvenzioni. Già dalla sua fondazione (Oslo, 1964), avvenuta grazie a Eugenio Barba che al suo ritorno dalla Polonia di Grotowsky radunò alcuni aspiranti attori rifiutati dalla scuola teatrale di Stato, l'autodeterminazione - una didattica indipendente dalle correnti teatrali - le esperienze di migrazione/viaggio (dall'Europa fino in Nord e Sud America, in Estremo Oriente) sono state le caratteristiche del gruppo diventato ben presto capostipite del cosiddetto «terzo teatro». Ma a trent'anni dalla nascita, nella bellissima piazza del Palazzo della Ragione di Bergamo Alta, questo lume della «sperimentazione» teatrale, ahimè delude. Lo spettacolo infatti a cui abbiamo assistito, *Kaosmos - Il Rituale della Porta*, preclude ogni possibilità di interazione tra spettatori (ammassati, come è tradizione, su scomodissime panche al prezzo di 25.000 lire) e attori per un fatto molto semplice: la lingua. L'idioma norvegese (norvegese?) crea allo spettatore italiano un invalicabile senso di incomunicabilità. Con la forza del teatro, la sua peculiare magia, la lingua universale che le appartiene si possono sì fare miracoli, ma non sempre...! Peccato perché nonostante il programma di sala traducesse la vicenda del *Rituale della Porta*, diffusissimo nei miti e nel folklore dei villaggi del Centro Europa, che racconta dell'uomo e della donna che chiedono di entrare nel regno della Felicità, si perde la corallità e lo spessore evocativo della messa in scena. Una nota di merito va invece senz'altro alla bellezza data dalla cura e dall'attenzione di una scena come sempre povera ma fortemente intensa. Purtroppo nient'altro. Livia Grossi

## Gli incubi di Anja dal terrorismo a Cechov

ANJA ALLO SPECCHIO, di Massimiliano Milesi, anche regista. Con (giovane talento da seguire con attenzione per versatile sensibilità) Laura Jacobi.

PRIMA ESERCITAZIONE FUORI LUOGO, di Milesi e Spaziani (sproloqui che lambiscono calembour verbali e amenità da teatro dell'assurdo). Regia (a mò di guida per l'attore in uno spazio minato) di Massimiliano Milesi. Con (un po' «uomo in fumo», un po' «Pierrot lunaire») Giorgio Spaziani. Prod. Ciak '84, Roma.

È un teatro essenzialmente attoriale quello di cui parlano i due interessanti atti unici, raccolti e decantati nel minuscolo spazio del Teatro Elettra di Roma. Trattati, in entrambi i casi, di «studi» per attore ed attrice solisti che lasciano intravedere due talenti si spera emergenti della auspicata - e mai individuata - nuova generazione italiana.

Vibratile e misurata appare quindi Laura Jacobi, in un ruolo solo apparentemente cecoviano, in realtà diretta filiazione di un più inquietante universo di disadattati e perdenti (si pensi alle creature di Cocteau e Williams), al cospetto di un ricordo che si fa incubo e psicodramma degli «anni di piombo» (l'attrice che si appresta a recitare il *Giardino dei ciliegi*, dramma della transizione; evoca i propri compagni perduti nella clandestinità di una rivoluzione immaginaria).

Lunare e surreale show-down di Spaziani, tutto intriso di ecolalie capricciose, doglianze sentimentali, impercettibili scatti da manichino che rimbalzano da beffarde amarezze a un più generale «mal de vivre»: cosparsi di luoghi comuni, frasi fatte, piccoli ghigni - atti ad esorcizzare la siderale tristezza del Pierrot malinconico, caduto suo malgrado su questa Terra. Angelo Pizzuto



AL CENTRO «LE NAVI» DI CATTOLICA

# UNA TORRE DI BABELLE PER CRESCERE INSIEME

*Si è concluso il laboratorio internazionale per i giovani ideato dal Teatro delle Briciole con il Théâtre d'Evreux e il Musik-und Kunstschule Bruchsal.*

MARINA ALLEGRI e MAURIZIO BERCINI



**H**a debuttato in prima nazionale il 17 luglio presso il Centro internazionale giovani «Le Navi» di Cattolica, lo spettacolo *Torre di Babele*, evento conclusivo dell'omonimo progetto di Laboratorio teatrale europeo ideato e condotto da Marina Allegri e Maurizio Bercini del Teatro delle Briciole di Parma in collaborazione con il Théâtre d'Evreux/Scene Nationale (Francia) e Musik-und Kunstschule Bruchsal (Germania).

Da due anni stiamo lavorando ad un laboratorio internazionale rivolto ai giovani per condividere l'esperienza già matura del Laboratorio permanente Teatro al Parco con altri partner europei, impegnati come noi sul terreno della pedagogia teatrale, ed è con grande orgoglio, che ne annunciamo la realizzazione. Il nome Laboratorio permanente significa per noi l'avventura di un gruppo di ragazzi dai 16 ai 22 anni, che lavora all'interno del Teatro al Parco da cinque anni, e che ha prodotto cinque allestimenti, di cui uno, in particolare, di grande fortuna: *Pinocchio, ah! m'hai fatto male*, spettacolo ospitato da molte rassegne nazionali ed internazionali.

L'intento iniziale che ci ha spinto all'impresa è stato il tentativo di avvicinare i giovani al teatro in modo non tradizionale, e sollecitarli ad aggredire quel mosaico dal cuore forte e resistente, che inevitabilmente diventa il produrre artistico di una compagnia come la nostra, quella poetica dalle radici profonde, quella convinta sedimentazione nel tempo che sono la nostra forza, reale o presunta. E in questo aggredire, in questo appropriarsi di un linguaggio teatrale per comporre una

nuova forma espressiva più legata alla loro realtà di giovani, in un chiedere continuo e non riflessivo, che, come maestri, abbiamo trovato negli anni nuova forza per il nostro lavoro di professionisti. Si parla quindi di scambio, uno scambio passionale ed appassionato, che ha creato una sorta di «bottega artigianale» in cui l'allievo e il maestro lavoravano insieme ad una ricerca, la cui alchimia era sconosciuta ad entrambi, ed i cui risultati lasciavano spesso entrambi a bocca aperta. Proprio dalla consapevolezza che il Laboratorio permanente aveva raggiunto una maturità di lavoro, e che era, altresì, ad una svolta decisiva della sua storia, è nata l'idea di rimettere in gioco le conoscenze acquisite su un tappeto più ampio di Parma e dell'Italia stessa.

Nel progettare il percorso abbiamo pensato all'Europa di oggi, ai ragazzi di una Europa «nell'età dello sviluppo» e ad uno spettacolo grande, che tutti li potesse comprendere e rappresentare. In questo senso la drammaturgia dello spettacolo è stata strutturata in forma di lettera, pensando che chiedere per iscritto sia quell'ultima possibilità natalizia che ci rimane per accorciare le distanze tra il regalo che vorremmo ed un Babbo Natale che ci è caro. Ed è proprio per Babbo Natale la prima lettera, è un chiedere semplice, ingenuo, ancora si spera e si crede che le cose più belle possano cadere dal camino.

La seconda lettera è per Baloo, il vecchio orso, il maestro che insegna a Mowgli, a districarsi nella giungla, fino a che il cucciolo d'uomo non sceglie di vivere in mezzo ai suoi simili e di cercarsi un nuovo maestro, più vicino a quello che sente den-

tro. E allora mutano le richieste, il rapporto si approfondisce, la terza lettera dunque, è per l'Egregio Signor William Shakespeare. Poi, si cresce, i dubbi si fanno parte viva dell'esistenza, la punteggiatura si semplifica, ma il cuore si fa più grande, si comincia a pensare che forse una conquista è meglio di un regalo. Ed ecco la quarta lettera, il quarto personaggio, la quarta domanda con cui si conclude lo spettacolo: «Caro Nelson, cosa pensi della libertà. È un regalo o una conquista? Grazie Nelson Mandela!»

È su questo tessuto poetico che abbiamo chiamato Torre di Babele la possibilità (o la follia?) che giovani di diversi Paesi potessero incontrarsi, parlarsi, costruire insieme un monumento che, come i primi ziqqurat della storia, porti un nome prezioso, importante e che, come loro, si sollevi per necessità come la poesia...

Ed è proprio di necessità e di poesia che si è cercato di parlare nei quindici giorni di permanenza dei trentotto giovani a Cattolica. Di una necessità interna, di una forte motivazione ad esistere che donano vigore, e della poesia che dà a questo vigore la possibilità di costruirsi in archi e volute, di strutturarsi in colonne e basamenti, perché il monumento finale possa sostenere lo sguardo di un pubblico che alla storia si appoggia per condividere un evento, un evento che del monumento non ha la solida muratura, ma la stessa strabiliante meraviglia. □

**Nella foto, «Torre di Babele», nella realizzazione del Teatro delle Briciole.**



PIÙ DI SESSANTA I COPIONI PER IL MANERBA 1994

# LA REALTÀ VIRTUALE È DI SCENA SUL GARDA

*Fabio Cavalli ha vinto la terza edizione con Sotto l'erba dei campi da golf, un testo dedicato a Enrico Maria Salerno che fa incontrare un esploratore e un'archeologa in un mondo di cavernicoli - Segnalati Ora e quassù di Mauro Buttiglione, L'ascensore di Dimitrij Krali e Paradise 2 di Fausto Schermi - Premio speciale a Mariella Zanetti per Aria chiusa - Un'esigenza espressa dai premiati: ottenere che i loro testi siano messi in scena.*

ANNA CERAVOLO



*Ora e quassù* di Mauro Buttiglione evoca «il viaggio in una navetta spaziale verso un mondo sconosciuto di un uomo e una donna ai quali, sembrerebbe, qualcuno ha affidato la missione di riprodursi su altri mondi e galassie. È questo il primo livello di una vicenda che ne ha addirittura tre. Perché – si scopre – non di un uomo e di una donna si tratta, ma di due uomini, dal momento che uno dei due astronauti ha alterato le proprie generalità. A gettare su tutto uno sguardo ironicamente dissacratorio, si scoprirà che, in realtà, quel viaggio non è mai cominciato. È una simulazione, infatti, messa in opera da chi, occultamente, tratta i due astronauti da cavie psicologiche. Una scrittura grintosa, ricca di humor attraverso la quale l'autore costruisce un inquietante apologo». «Le motivazioni mi sembrano azzeccate – osserva Buttiglione –, per me la cosa più gratificante è che la giuria abbia colto lo spirito dell'opera. Non sono nuovo alla partecipazione a concorsi, conosco bene i loro limiti in Italia per cui, da questa segnalazione, non mi aspetto niente».

*L'ascensore* di Dimitrij Krali, il primo concorrente non italiano che partecipa a questo premio, è il secondo testo prescelto. A triste causa dell'inevitabile incendio dei fuochi bellici, l'autore non ha potuto essere raggiunto dalla notizia della segnalazione ottenuta. «Proponendo la situazione di due individui chiusi in un ascensore fermo, e considerandola rappresentazione di una realtà esistente esclusivamente sulla pagina scritta del copione, pertanto verificabile solo se un attore la sta leggendo e in tal modo la condiziona, l'autore costruisce, con entusiasmo naif e calcolato equilibrio di simmetrie – dice la motivazione – un intelligente gioco combinatorio alla Georges Perec».

*Paradise 2* di Fausto Schermi, il terzo testo segnalato, è stato apprezzato «per la sapida incursione nella fantascienza, compiuta dall'autore con l'attenta calibratura degli enigmi narrativi e delle problematiche morali, raccontando le peripezie di tre perso-

Una Manerba città del teatro è il sogno del sindaco Isidoro Bertini, che spera di fare di questa piccola, deliziosa cittadina un punto di riferimento per tutti coloro che praticano, o semplicemente amano il teatro. Per trascendere la vocazione prettamente turistica di Manerba, il sindaco e l'amministrazione comunale hanno cominciato con l'intitolare vie e piazze a personaggi teatrali milanesi, per poi giungere ad istituire il Premio Teatro e Scienza, a cadenza biennale, la cui prima edizione si è svolta nel 1990.

Teatro e scienza, di primo acchito può sembrare piuttosto eccentrico, come binomio, ma *Vita di Galileo* di Brecht – per citare solo un antecedente illustre – vuole dissuadere da quest'impressione. È ora, d'altra parte, che si superi l'incasellamento della cultura e delle conoscenze in compartimenti stagni; la scienza è determinante per la vita dell'uomo per cui, al contrario, bisognerebbe sgranare gli occhi perché l'arte teatrale la trascura. Il Premio Teatro e Scienza, alla terza edizione, è stato assegnato la sera del 4 giugno

nell'ambiente raccolto dell'ex chiesa di San Giovanni in Manerba del Garda. I nomi dei vincitori e dei segnalati sono stati annunciati al pubblico dopo una toccante performance eseguita dagli attori del Centro teatrale bresciano. *Ricognizione assoluta* – il testo di Antonio Scavone sulla figura del matematico Caccioppoli, risultato vincitore quattro anni fa – è stato reso dal gruppo bresciano con essenziale semplicità, inserendo coreografie dense di simboli e giocando con la disposizione inusuale dello spazio della chiesa quale spazio teatrale.

## NAVETTA SPAZIALE

Quest'anno, invece, i testi premiati e quelli segnalati esulano perlopiù dalle biografie e dai fatti scientifici dall'inconfutabile riscontro storico, per spaziare nell'universo libero della fantascienza. La giuria – Maria Grazia Gregori, Franco Quadri, Giovanni Raboni, Ugo Ronfani e Sandro Sequi, segretario Alessandro Toselli – ha segnalato tre testi.





naggi indotti a credersi, per effetti allucinanti, gli unici terrestri sopravvissuti, e quindi destinati a fare rivivere sotto una calotta di biosfera artificiale gli embrioni degli esseri umani, dopo una catastrofe, in un saggio di supposta realtà virtuale». Schermi ha lanciato, con molta spontaneità, una proposta che subito è sembrata essere accolta dall'organizzazione del premio, con interesse e con l'assunzione di un impegno preciso. Schermi ha espresso la necessità di stabilire degli incontri con altri autori per un confronto di ordine metodologico: «Non è tradizionale, non è schematizzato e non è statistico, per fortuna, il modo in cui si arriva a produrre un testo. Confrontarsi con gli altri serve ad arricchire la propria esperienza, a scoprire i mille modi con cui ci si pone di fronte a una pagina bianca».

A Mariella Zanetti e al suo *Aria chiusa* è andato un premio speciale della giuria. Si tratta di tre situazioni di straordinario isolamento: «due bambini separati da due bolle in una stanza asettica, quasi ignari di ciò che sta fuori; una madre e un figlio che si ritrovano dopo la lunghissima ibernazione della donna, lui vecchissimo e lei giovanissima; frutti di un trapianto che ha cambiato il loro sesso come in un'ipotetica sfida infernale. Sono queste le situazioni, segno di un più generale disagio e di una più radicata solitudine, sulle quali l'autrice, con un linguaggio analiticamente e programmaticamente freddo, concentra la sua attenzione, il suo gusto per lo scandaglio psicologico e comportamentale, raggiungendo risultati di forte intensità drammaturgica».

«Nel mio testo non ci sono messaggi – dichiara la Zanetti –. *Aria chiusa* è scritta con la rabbia che sale quando si assiste alla spettacolarizzazione di un evento doloroso».

Il Premio Teatro e Scienza, per decisione unanime della giuria, è stato attribuito all'autore e attore Fabio Cavalli per il testo *Sotto l'erba dei campi da golf*. «Un testo che, ponendo di fronte in un lungo duello notturno un esploratore dell'ignoto e un'ar-

cheologa di fama, fa emergere l'inquietante spettro di una civiltà segreta, di un'umanità formata da cavernicoli ciechi, da secoli autoemarginata rispetto alla cultura e alle tecnologie di superficie, e dedita alla ricreazione di un mondo speculare e impenetrabile in cunicoli sotterranei, dove attinge ricchezze dalla prossimità di fonti segrete di energia, esprimendosi in un esperanto di lingue morte. Nella situazione violenta di sequestro fisico, carica di suspense, da cui emerge la suggestiva ipotesi, l'autore, maneggiando abilmente gli effetti drammatici e i ritmi accorti di una lingua teatralmente viva, ventila anche un rapporto personale che contrappone la seria studiosa e il morboso invasato, divisi da interessi economici e di carriera e sadomasochisticamente contesi tra il rigetto e l'attrazione. L'originalità del tema sottostante alla lotta a due, e il gioco ben congegnato che ne regola gli sviluppi, fanno risaltare e impongono questa proiezione verso il fantastico, rara nel teatro italiano, e di buon auspicio per gli indirizzi di questo premio». Ad Enrico Maria Salerno, un compagno di lavoro di Cavalli che a sua volta – si è detto – ha esperienza consolidata d'attore, questi ha voluto dedicare il premio: a colui che, dopo la lettura del testo, aveva manifestato la volontà d'inscenarlo; ma la morte gli ha impedito di far fede all'impegno.

## PAGINA E SCENA

Soddisfatti del riconoscimento ottenuto e grati al Comune di Manerba, alla giuria e a tutti coloro che hanno lavorato per realizzare il Premio Teatro e Scienza gli autori, ben consapevoli di trovarsi di fronte a interlocutori attenti, hanno colto l'occasione per esporre le ragioni e le attese della drammaturgia italiana contemporanea che esige e merita attenzione. È stata Mariella Zanetti ad aprire il fuoco, indicando una volta di più lo stato di frustrazione di un autore teatrale che lavora in Italia e che crede nel valore della creazione drammaturgica. Soltanto la

prova del palcoscenico può rompere il guscio di inutilità che avvolge un testo che non viene recitato, come solo il confronto col pubblico rende l'autore davvero cosciente di ciò che scrive; la vanità d'artista non rientra in queste considerazioni.

«Quando l'autore scrive, immagina come suoni, in bocca all'attore, quella tale battuta, – precisa Cavalli – ma senza le reazioni del pubblico si tratta di un lavoro a tavolino, di un'autorappresentazione senza riscontro esterno. L'arte è essenzialmente rappresentazione, se manca questo momento non è nulla». C'è inoltre un particolare che salta agli occhi; nei testi prescelti il numero dei personaggi è limitato: due, massimo tre. Mariella Zanetti, con amara determinazione, afferma: «Lo dico a nome di tutti i colleghi; se vogliamo avere una piccola possibilità di farci rappresentare, dico piccola, dobbiamo avere in scena pochi personaggi. Non è una scelta drammaturgica, ci piacerebbe scrivere commedie con tantissimi personaggi in scena! Ma non si può, perché il teatro non ha soldi. Non c'è niente di poetico in questo, è soltanto un discorso concreto». Cavalli rincara: «Quando c'è un contatto con una casa di produzione e ho qualche speranza di mettere in scena, allora scrivo testi con due, tre personaggi. Quando mi voglio divertire, invece, scrivo commedie con dodici personaggi. So benissimo che non me le leggono nemmeno. La situazione è così dura che noi, che avremmo dovuto gridare evviva, abbiamo finito per rimestare nello stagno in cui affoga la drammaturgia mentre proprio stasera, qui, la si vuole rivitalizzare»: questa parafrasi sintetizza la conclusione di malinconico pessimismo degli autori. □

A pag. 114, Fabio Cavalli, vincitore del Manerba '94, riceve le congratulazioni di Sandro Sequi, direttore del Ctb. In questa pagina, da sinistra a destra, Mauro Buttiglione e Fausto Schermi, segnalati.



BILANCIO DI TRE EDIZIONI DEL «TEATRO-SCIENZA»

# UN CONCORSO CHE È IN CRESCITA SECONDO I COMPONENTI LA GIURIA

*Prevalente quest'anno il filone della realtà virtuale su quelli delle biografie, della fantascienza «all'americana» e del dibattito ideologico - Testi ricchi di teatralità e superamento di vecchi codici - Il problema, adesso, è quello dell'allestimento delle opere premiate e per questo si conta sul Ctb.*

ANNA CERAVOLO



Questa terza edizione si è rivelata «una felicissima sorpresa – esordisce Alessandro Toselli, segretario del premio –, sia per il livello medio-alto dei copioni, sia perché si è passati dalla presentazione di testi di teatro-documento, con un taglio storico-scientifico, a nuove tematiche fantascientifiche: una novità per il teatro». È l'opinione di tutta la giuria. Spiega Ugo Ronfani: «Sì, credo si possa dire che c'è una crescita qualitativa. La prima edizione è stata sperimentale e, nel provarsi con un genere nuovo, sono emerse le prime linee di tendenza. Si era evidenziato un filone che si affidava alla biografia immaginaria o romanzata di un personaggio e sia *Riconoscimento assoluta*, il testo premiato di Antonio Scavone, che *Gerolamo Cardano* di Gianni Poli, segnalato, vi appartenevano. C'era poi un altro filone, quello della fantascienza, ch'era presente già dall'inizio, seppure senza testi di grande rilievo; e un altro ancora, in cui la scienza forniva pretesti al genere grottesco, come *La cometa Marcellina* di Giorgio Buridan, segnalato nel '90. Infine, c'era un filone impegnato, che sollevava il problema della funzione della scienza rispetto all'uomo e alla società. Erano stati 66, 19 e 63 i manoscritti pervenuti nelle tre edizioni. Nel '92, il tonfo non era stato solo numerico ma anche qualitativo». Prosegue Ronfani: «La seconda edizione è stata la classica pausa di riflessione, tanto che la giuria ha ritenuto di non assegnare il premio».

«Tale edizione – dice Franco Quadri – aveva fatto nascere delle perplessità sulla continuità stessa del premio, e ha fatto prendere in considerazione l'ipotesi di cambiare tema ogni volta».

«Ora – rileva Ronfani – siamo arrivati alla terza edizione, che si caratterizza per un aumento della sezione fantascientifica. In genere, nei copioni in cui si tratta di realtà virtuale, si nota un certo rigore scientifico e una preparazione di base che non c'erano nella prima edizione: questo è segno di maturazione del premio e di riduzione del gap tra i nostri autori, e il livello mondiale della produzione fantascientifica».

«È proprio ciò che si voleva suscitare», afferma Giovanni Raboni, che sottolinea come «il futuro immaginato diventi sia una profezia di

società futura sia, in trasposizione metaforica, la società di oggi». Per Maria Grazia Gregori il salto dalla scienza, intesa in senso stretto, alla fantascienza, quindi l'apporto di una componente fantastica determinante ha reso, quest'anno, i testi «estremamente più ricchi di teatralità», mentre Toselli fa notare come il linguaggio drammaturgico, piegato a questo nuovo genere, continui a reggere le esigenze e i ritmi teatrali. Il filone biografico e quello più critico rispetto alle responsabilità della scienza e della tecnologia comunque, non sono stati completamente disertati: un testo ambientato a Genova durante la peste del '600, dove un medico illuminista fa valere la ragione sulle superstizioni e sull'ignoranza, e un altro dedicato alla tragedia del Vajont sono risultati particolarmente interessanti. Un punto di contatto con le problematiche sociali è pressoché inevitabile, come hanno specificato gli stessi autori, anche quando si abbia sconfinato nella fantascienza. Dal mettere in guardia contro l'applicazione indiscriminata della conoscenza scientifica e dai suoi strumenti, all'invito ad un atteggiamento cauto e senza affrettati pregiudizi, una considerazione di merito, fosse solo di rifiuto a pronunciarsi in mancanza di sufficienti riscontri reali, è pertanto inderogabile. A questo proposito Sandro Sequi parla di «una forma di misticismo, in nuce, nei giovani autori».

Tuttavia il premio, anche per questa volta, resta monco perché, ad oggi, gli enti pubblici e privati che forniscono fondi per questa iniziativa, non sono ancora in grado di assicurare una somma, minima ma sufficiente, per consentire un allestimento del testo premiato. Gli occhi sono puntati sul Centro teatrale bresciano e sul direttore Sequi, anche membro della giuria. Dice Ronfani: «Il Ctb è un teatro stabile, dello stesso territorio in cui si svolge il concorso; dunque si può e si deve chiedere al Ctb di assumere una responsabilità diretta impegnandosi a fare delle letture e magari a mettere in produzione il testo vincitore ogni due anni, o partecipando a forme di co-produzione». «Con il Ctb si è instaurato un rapporto costruttivo; infatti gli attori della compagnia hanno dato lettura scenica del copione risultato vincitore della prima edizione. Però – osserva Toselli – per rendere effettivo un allestimento è indispensabile un coordinamento di sinergie che coinvolga, oltre al Ctb, il Comune di Manerba, l'Amministrazione provinciale di Brescia e la Regione Lombardia». «Non si può pretendere che un piccolo Comune che porta avanti, con coraggio, un'idea di questo genere, possa farsi carico anche della rappresentazione. È auspicabile – dice la Gregori – che la Regione Lombardia, un teatro stabile come quello di Brescia o altre strutture operanti sul territorio e, perché no, l'Eti si consocino per istituire un premio di produzione».

Per il futuro c'è in cantiere anche una sezione ragazzi del premio a carattere divulgativo-pedagogico, dove il teatro possa diventare luogo di dibattito sui grandi temi che si collegano alla scienza e alla sua evoluzione. □

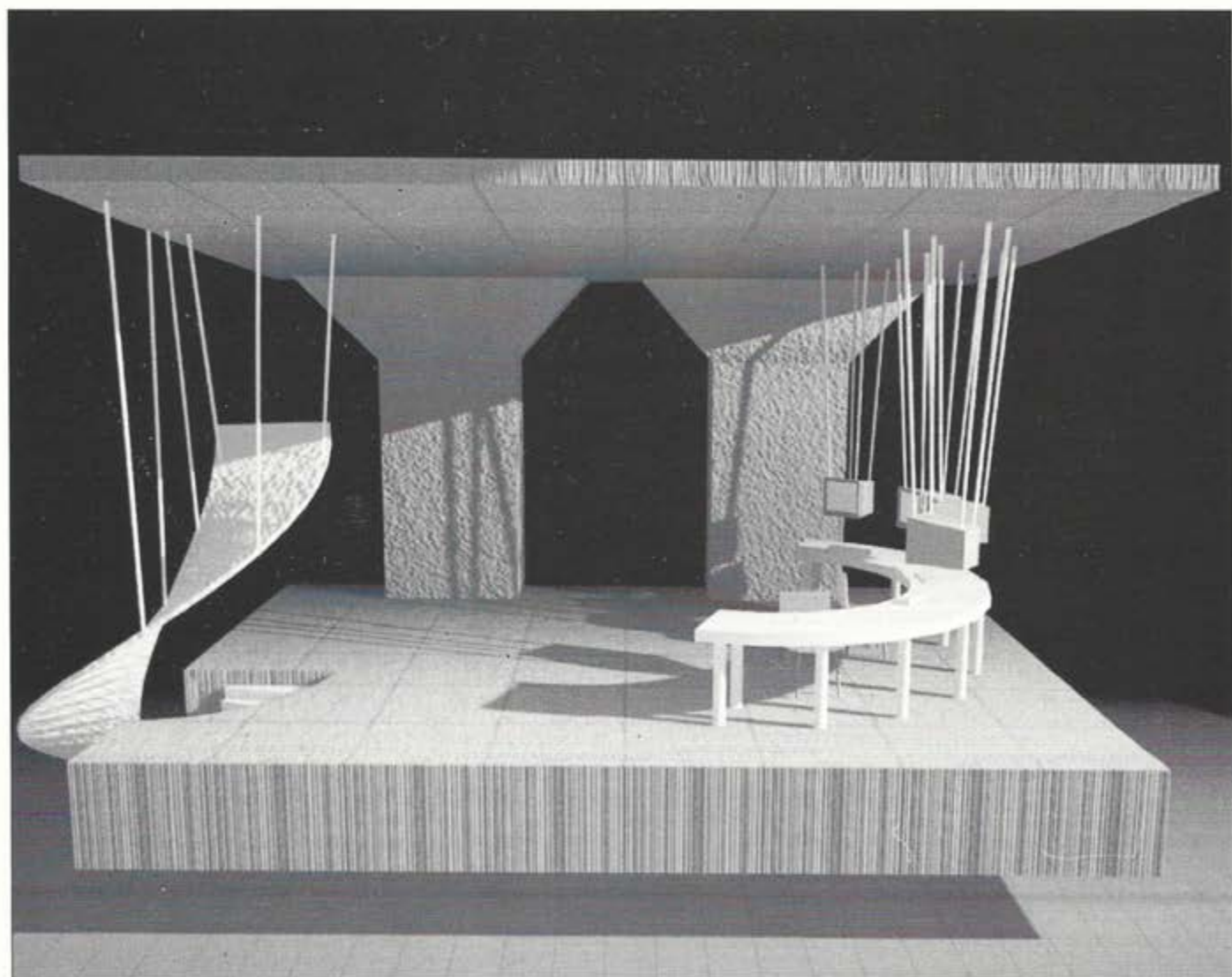
Nella foto, giuria e autorità del Premio «Teatro e Scienza». Al microfono il sindaco di Manerba, Isidoro Bertini, legge le motivazioni.



LA COMMEDIA VINCITRICE DEL PREMIO MANERBA

# SOTTO L'ERBA DEI CAMPI DA GOLF

di FABIO CAVALLI



Franco Moretti, autore delle immagini che illustrano la commedia, architetto, scenografo, usa la computer graphic sia in ambito professionale che per la creazione e la visualizzazione di scenografie teatrali. Dopo aver studiato composizione con D. Paris, M. Tiso e A. Tommasi, affianca l'attività di musicista a quella di scenografo per gli allestimenti teatrali, tra cui *La moglie a cavallo* di Parise e *Il Calapranzi* di Pinter per il Teatro Popolare di Roma. Per *Sotto l'erba dei campi da golf* realizza dapprima alcuni brani musicali per la prevista messa in scena del dramma; le immagini qui presentate consistono in una elaborazione al computer da un bozzetto di Enrico Maria Salerno per le scene nonché in immagini liberamente ispirate dalla lettura del testo.



Lo confesso: io  
Non ho nessuna speranza.  
I ciechi parlano di una via d'uscita.  
Io ci vedo.  
Quando gli errori sono esauriti  
Siede come l'ultimo compagno  
Di fronte a noi il nulla.  
B. Brecht, *Il postero*

## PRIMO ATTO

Una sera in un laboratorio universitario di Paleologia Umana e Paleografia. Tavoli, computers con tre terminali video accesi, microscopi... Pezzi archeologici e stele di pietra incise. Sotterraneo con unica porta a destra, pesante, metallica, con chiusura a catenaccio. Un lucernaio in alto sul fondo, verso destra. Un settore della parete sotto il lucernaio è a pannelli smontabili. Quando i pannelli verranno rimossi si scoprirà un intrico di cavi di ogni dimensione, che evocano l'immagine di tentacoli mostruosi. Addossate alla parete ci sono grosse casse di legno.

Al tavolo da lavoro siede Anna Bachman, immersa nelle sue ricerche.

Bussano alla porta. Anna Bachman rimane assorta al tavolo. Poi appare De Andrade. Porta un pesante borsone. Entra e richiude la porta.

ANDRADE - Professoressa Bachman... Istituto di Paleografia?... Anna Bachman?... Alina.

BACHMAN - (Accorgendosi) Prego?

ANDRADE - Professoressa Bachman?

BACHMAN - Prego.

ANDRADE - Buona sera.

BACHMAN - Buona sera.

ANDRADE - È questo l'istituto di Paleologia Umana e Paleografia?

BACHMAN - Esatto.

ANDRADE - Forse disturbo?

BACHMAN - Desidera?

ANDRADE - Sono qui per i terminali.

BACHMAN - Ah, c'è qualcosa che non va?

ANDRADE - No. È per le nuove derivazioni.

BACHMAN - Ah, finalmente. A quest'ora?

ANDRADE - Dieci minuti, non di più. Stava uscendo?

BACHMAN - No no. Vuol dire che andrò a prendere un caffè. Ha detto dieci minuti?

ANDRADE - Se... se potesse rimanere.

BACHMAN - E perché dovrei rimanere, scusi?

ANDRADE - Il fatto è che anche il collegamento dei terminali, a modo suo, è un atto amministrativo, e Lei, come responsabile del laboratorio...

BACHMAN - Devo assistere?

ANDRADE - Se non Le desse troppo disturbo.

BACHMAN - Beh, prego.

ANDRADE - Grazie. Farò prima possibile. Dieci minuti. (Alludendo alle casse appoggiate alla parete di fondo) Posso spostarle? Devo rimuovere i pannelli.

BACHMAN - Lei è da solo?

ANDRADE - A quest'ora sì.

BACHMAN - Se riesce... guardi che sono molto pesanti.

ANDRADE - Vediamo.

BACHMAN - Provo a cercarle qualcuno del mio personale.

ANDRADE - È inutile, a quest'ora.

BACHMAN - Non è meglio rimandare a domani?

ANDRADE - (Muovendo una cassa con grande sforzo) Meglio di no, creda.

BACHMAN - (Avvicinandosi) Non so che aiuto possa darLe...

ANDRADE - Lasci, la prego. Piano piano dovrai farcela.

BACHMAN - Non è che sia materiale particolarmente delicato, ma...

ANDRADE - Non si preoccupi. Mi rendo conto... Non dovrebbero poggiare a terra queste casse, soprattutto l'una sull'altra. I pannelli del pavimento non sono tarati per questi pesi. Qua sotto passa ogni genere di cavi e c'è un limite di portata.

BACHMAN - (Cercando di aiutarlo) Farò provvedere.

ANDRADE - Attenta, la prego, il legno è... le

## PERSONAGGI

ANNA BACHMAN, giovane studiosa di Paleologia Umana e Paleografia. Porta occhiali dalle lenti spesse.

FEDERICO DE ANDRADE, un uomo. Porta occhiali dalle lenti spesse. Ha una folta barba. Indossa un camice bianco.

schegge.

BACHMAN - (Ferendosi) Detto-fatto!

ANDRADE - È profonda?

BACHMAN - No. Gliel'ho detto, torni un'altro giorno.

ANDRADE - Ha dell'acqua ossigenata?

BACHMAN - Non si preoccupi. La disorganizzazione è desolante!

ANDRADE - Mi dispiace. Vuol dire che cercherò di tornare entro una quindicina di giorni.

BACHMAN - Perché, non è possibile lunedì?

ANDRADE - ...La disorganizzazione è desolante!

BACHMAN - Capisco. Beh, continui, la prego.

ANDRADE - (Tornando alle casse) È quasi fatta... Sono reperti archeologici? Pietre?

BACHMAN - Sì.

ANDRADE - Iscrizioni? Come si dice, epigrafi?... Granito?

BACHMAN - No, arenarie, rocce friabili. Sul granito e le pietre dure si incidono epigrafi ufficiali. Atti legislativi, per lo più.

ANDRADE - Queste cosa sono? Iscrizioni civili, fiscali, compravendite?

BACHMAN - Più o meno.

ANDRADE - Antico Egitto. Vengono dal Cairo?

BACHMAN - È stampigliato sulle casse.

ANDRADE - (Cominciando a smontare un pannello alla parete) Eppure, mi corregga se sbaglio, le stele di Kos erano di granito nero e riportavano incisi atti di compravendita di bestiame.

BACHMAN - È competente?

ANDRADE - Dilettante.

BACHMAN - A Kos erano tutti pazzi, è noto.

ANDRADE - Già. Se non sbaglio il grande Tom Taylor non si dava pace che facessero la fatica di scolpire sul granito il patronimico del venditore fino alla terza generazione.

BACHMAN - La vedo documentata. C'era un motivo preciso.

ANDRADE - Quale?

BACHMAN - La sanzione del passaggio da una economia del nomadismo ad una forma stanziale... (Ha rimosso i pannelli e compare l'intrico dei cavi. Lei se ne accorge e si blocca)

ANDRADE - ...alla forma stanziale?

BACHMAN - Come conosce il mio nome?

ANDRADE - Prego?

BACHMAN - Come conosce il mio nome?

ANDRADE - È sulla porta. Ed è abbastanza noto. Direi quasi famoso.

BACHMAN - Intendo il mio nome... familiare.

ANDRADE - (Continuando a lavorare) Non la seguo.

BACHMAN - M'era sembrato che Lei, entrando... mi sarò sbagliata.

ANDRADE - Su cosa? Se posso permettermi.

BACHMAN - Entrando, non ha detto: Alina?

ANDRADE - (A proposito di un cavo) Eccolo qua! C'è una bella dose di irresponsabilità nel non numerare tutte le derivazioni. Non è incredibile? Siamo circondati, fasciati, dai cavi. Ci corrono sopra, sotto, ovunque, per migliaia di chilometri. Solo in questo edificio ce n'è abbastanza per coprire tre volte la circonferenza terrestre. Dovrà consentirmi di usare un suo terminale per una verifica. Mi dispiace, non vorrei passare per un ficcanaso.

Lei si è diretta verso un computer.

ANDRADE - Aspetti. Solo quando glielo dirò io. Le ruberò qualche minuto in più. Mi dispiace... Alina... Alin... Malin... un nome di radice non indoeuropea, o sbaglio?

BACHMAN - Finnica.

ANDRADE - (Muovendosi per la stanza) Permesso. Paleografia, crittografia, enigmi da decifrare, i segreti delle lingue scomparse, materia affascinante. In fondo che differenza c'è fra una stele scolpita ed un fascio di fibre ottiche? Sono sempre strumenti della comunicazione.

BACHMAN - Eppure quando è entrato ha detto proprio...

ANDRADE - Non ha paura a rimanere qui sola, la sera? La notte? Così spesso?

BACHMAN - L'edificio è custodito...

ANDRADE - Buoni quelli, polizia privata, tutti avanti di galera.

BACHMAN - Scusi, ma Lei che ne sa dei miei orari? Cosa Le interessa se mi fermo qui o meno e fino a che ora?

ANDRADE - Perché passando dal cortile interno vedo sempre quella finestrella illuminata, allora mi sono chiesto: chissà perché lavora di sera?

BACHMAN - Si lavora bene di sera.

ANDRADE - Al buio. Ha ragione. E poi, abituata com'è a lavorare sottoterra, fra tombe, ipogei, cunicoli angusti, magari sotto le piramidi, alla ricerca di frammenti di civiltà sepolte... tra forme di vita primordiali, che le strisciano ai piedi.

BACHMAN - Finisca in fretta il suo lavoro e se ne vada. Ho ancora un paio d'ore buone di laboratorio, davanti a me.

ANDRADE - Certo... Creda, se ho detto qualcosa di troppo, mi scusi, è che io, a quest'ora comincio proprio ad essere stanco e a volte si fanno e dicono delle sciocchezze, ma senza...

BACHMAN - La prego. È ...È Lei che mi deve scusare. Sono stanca anch'io.

ANDRADE - Certo, cercherò di fare in fretta. (Continuando a lavorare) Però questi grovigli sono davvero mostruosi, nella forma, ed anche nella sostanza. Voglio dire: nel loro significato. Viviamo e lavoriamo in posti, in stanze, edifici che non sono come ci appaiono. Noi pensiamo al cemento, ai mattoni, all'intonaco... Questi sono i muri di oggi, e di domani. (Mostrando i cavi ed elencando) Possenti come boa constrictor, mostruosi come tentacoli di piovra, viscosi come murene, smisurati come anaconda, infidi come aspidi, parassitari come tenie, ed anche laboriosi, come lombrichi... Ecco mi sono rimesso a straparlarle. È perché credo che la gente debba sapere cosa si nasconde dietro la superficie di un muro, o sotto i nostri piedi, sotto i selciati delle città. Vuole vedere una cosa?

BACHMAN - Abbia pazienza, davvero, non mi interessa.

ANDRADE - Non Le interessa sapere dove e come vive?

BACHMAN - Mi faccia la cortesia, sono quasi le nove e mezza.

ANDRADE - Ma io, praticamente, ho finito.

BACHMAN - E allora che aspetta?

ANDRADE - Guardi! (Va alla parete di cavi) Quanto crede sia profonda? (Introduce la mano nel groviglio dei cavi e la spinge fino a quando l'intero braccio non è scomparso nel muro) E non sono ancora arrivato alla fine! Non crede ai Suoi occhi, vero? Guardi, guardi. (Estrae la mano, la reintroduce in un altro punto, la estrae di nuovo) Lei non ci crederà ma esiste un invertebrato che vive esclusivamente fra i cavi. Fra i cavi di tutto il mondo. Dal Giappone al Perù. Indifferente ai climi, alle latitudini, alle barriere oceaniche. Una specie nuova. Sembra creata apposta. Qualche rivista specializzata ne ha già parlato. D'altra parte, quante sorprese ci riserva il sottosuolo!

BACHMAN - Lei ha l'aria di cominciare a prendermi in giro.

ANDRADE - Ma perché dovrei...

BACHMAN - Non lo so e non mi interessa. Vero o falso, non mi interessa.

ANDRADE - E così Lei rimane indifferente a tutto questo? A tutta questa mostruosa...

BACHMAN - Non rimango indifferente. Affatto. Non capisco perché ci tenga tanto ad impressionarmi.

ANDRADE - Ad impressionarla?

BACHMAN - Non ha fatto altro da quando è entrato.

ANDRADE - Mi scusi ma non la seguo.



BACHMAN - Sono io che non la seguo. Finisca il suo lavoro e se ne vada. Sappia che chiederò informazioni su di Lei.

ANDRADE - Ho detto o fatto qualcosa che l'ha offesa?

BACHMAN - Il tenore di questo colloquio sottintende una confidenza che non è mia intenzione concederLe. A pensarci bene non ho nemmeno idea di chi Lei sia.

ANDRADE - Federico De Andrade, responsabile tecnico della Net New Central Technology Data System. Lavoro in questa università da più di due anni. Confuso fra le centinaia e centinaia di anonimi figure, schiacciati dalla chiara fama di pochi. La mia società ha ricevuto l'incarico di organizzare la rete informatica di tutte le facoltà. Non c'è informazione su di me che non possa ottenere anche immediatamente. Permette? (Va al computer e digita sulla tastiera) Ecco la mia scheda personale presso la banca dati universitaria. O se preferisce nella banca dati della mia azienda. Possiamo anche introdurci negli schedari anagrafici municipali, o in quelli sanitari. Non ho segreti. Nessuno ha segreti. Vuol sapere se ho fatto la rosolia? (Si allontana dal computer) Lei, per esempio, l'ha fatta la rosolia. Due anni fa. In marzo. L'ha contratta durante un viaggio in Oriente. Che anno sfortunato. tremendo. Un viaggio di dolore in Oriente, in Mongolia, nel nord della Mongolia - paesaggi lunari, ostili. Dovette partire precipitosamente per andare a riconoscere e prendere in consegna il corpo di un suo collega di origine svizzera, il professor Hans Zeichen - archeologo di grandissima fama. Era precipitato in un crepaccio, una notte. Abbastanza inspiegabilmente, per la verità. Ebbene, del professor Zeichen, Lei ha prontamente raccolto l'eredità intellettuale e i sogni di grandezza e fama... Lei possiede genio indiscusso e volontà di ferro! Presto il Suo nome brillerà quanto e più di quello di Hans Zeichen. Meritatamente. A proposito! A che punto è con i Suoi studi? Ha scoperto per quale via la quinta lettera del lineare A cretese s'è trasferita nell'alfabeto fenicio? Se non sbaglio era questo il problema di cui si stava occupando il professor Zeichen.

BACHMAN - Straordinario. Davvero straordinario. Se non fosse assurdo sarebbe divertente. Cioè, se stesse capitando ad un'altra persona ed io potessi assistervi, mi divertirei proprio.

ANDRADE - Si diverte?

BACHMAN - A sentirmi raccontare la mia vita? La conosco, l'ho vissuta io. Dove diavolo le ha pescate queste notizie? La morte di Hans finì sui giornali, forse anche i particolari che Lei dimostra di conoscere... ma le ricerche sul lineare A cretese non sono mai state pubblicate... Scopra il gioco. Non credo ai medium.

ANDRADE - Non è un gioco. È una cosa molto seria. Ma vedo che Lei ne sorride.

BACHMAN - E perché no? Dovrei darLe la soddisfazione di spaventarmi? Gliel'ho detto: vista dal di fuori è una situazione divertente.

ANDRADE - Ma Lei non ne è al di fuori.

BACHMAN - Se è per questo neanche Lei ne è al di fuori. Sappia che, già ora, si trova ampiamente nei guai.

ANDRADE - Non mi teme, dunque.

BACHMAN - Perché dovrei? Perché è molto bene informato su di me? Ma io non ho proprio nulla da nascondere.

ANDRADE - Eppure d'essere in attesa di un figlio di Hans Zeichen e di averlo perduto per via di quella rosolia, non lo ha confessato a nessuno.

BACHMAN - Dio mio. Ma come fa a sapere queste cose? Chi la paga per tutta la fatica che deve aver fatto? Chi si interessa tanto a me? Le giuro che a questo punto sto morendo dalla curiosità. Siediamoci. Mi racconti, sono affascinata. Vuole del succo di mela?

ANDRADE - No, grazie, se mai più tardi.

BACHMAN - Non sarà una cosa breve, vero?

ANDRADE - Tutt'altro.

BACHMAN - Voglio essere generosa, le regalo... dieci minuti, poi chiamo la vigilanza. Se in dieci minuti riesce a darmi una spiegazione convincente di tutto questo, la lascio andare. Ma se non mi convince mi faccio trovare qui, fra strilli e lacrime, con la camicetta strappata. Lei ha moglie?

## SCHEDE D'AUTORE

**F**ABIO CAVALLI, trentacinque anni, nato a Genova, laureato in filosofia e diplomato attore presso la Scuola di recitazione del Teatro Stabile di Genova. Dopo aver svolto attività giornalistica e di insegnamento si dedica al teatro con continuità a partire dal 1987. Debutta sotto la direzione di Marco Sciaccaluga ne *L'egoista* di Bertolazzi, con Alberto Lionello. Sempre col Teatro di Genova lavora in *Arden di Feversham* di Anonimo elisabettiano. Contemporaneamente fa esperienze di teatro non istituzionale con Giuliano Vasilicò e con Tonino Conte. Dopo un *Aiace* di Sofocle diretto da Calenda lavora a Taormina con Venetucci, poi con Mario Missiroli e Gastone Moschin in *Erano tutti miei figli* di A. Miller. Con Paggioli e Gassman, sotto la direzione di Piccardi prende parte a *Ma non è una cosa seria* di Pirandello. Ancora un Pirandello: *Sei personaggi in cerca d'autore*, con Enrico Maria Salerno per la regia di Franco Zeffirelli. Con Salerno - protagonista e regista - lavora in *Morte di un commesso viaggiatore* di A. Miller.

Debutta come autore con due monologhi: *La confessione del fornitore*, e *Vittima amato nome*, per la regia di Antonio Mastellone e l'interpretazione di Carlo Valli e Massimiliano Iacolucci. Partecipa all'edizione 1993-94 del Premio «Teatro e Scienza», vincendo con la commedia *Sotto l'erba dei campi da golf*. □

Figli?

ANDRADE - No.

BACHMAN - Meglio così. Non mi piace rovinare la vita agli innocenti. Allora?

ANDRADE - Lei è una donna molto intelligente e, come avrà già capito, non può telefonare... e tantomeno... (Reagendo ad uno scatto di lei) Resti seduta. È tutto inutile. Le chiavi di quella porta le ho io. L'Istituto è vuoto. La vigilanza è alla porta d'ingresso, molto lontana. È venerdì sera e... fino a lunedì.

BACHMAN - Lei non ha via di scampo, lo sa? Al punto in cui è non sta rischiando solo il posto.

ANDRADE - Certo, certo. Ma ho fiducia in me stesso. Ed ho fiducia in Lei - perché crede che mi sia deciso a venire qui, questa sera?...

BACHMAN - Ma che vuole!

ANDRADE - Mi lasci dire... Rischio. E non soltanto il posto, ma dopo aver esitato per tanti mesi, mi sono deciso, stasera - diciamo che ho colto un'occasione - perché credo, ormai, di potermi fidare di Lei, di Lei che... Lo sa che anche Lei sta rischiando il posto?

BACHMAN - Ah, sì?

ANDRADE - La sua gioventù, il suo genio, e quelle stesse qualità che la rendono eccezionale. Le attirano anche odii viscerali, professoressa Bachman. Questo lo sa, vero?

BACHMAN - E il suo, di odio, da cosa è motivato?

ANDRADE - Io non la odio. Io... Professoressa Bachman, Lei ha molti nemici, nemici potenti, in campo accademico, e... la morte del professor Zeichen ha consentito a questi suoi «avversari» di uscire allo scoperto, di fare pressioni, ad alto livello, a livello ministeriale... Ecco (mostra un foglio), due ore fa ho intercettato questa circolare: la cattedra di Paleografia, cui Lei aspira, potrebbe essere soppressa - per meglio dire - accorpata al Dipartimento di Archeologia. I Suoi nemici si danno da fare.

BACHMAN - (Dopo aver letto) Come lo ha avuto?

ANDRADE - Gliel'ho detto, l'ho intercettato. Sto lavorando ai nuovi impianti di elaborazione dati della Facoltà. Al mio livello, un tecnico è come un medico: può mettere le mani dappertutto.

BACHMAN - Chi mi garantisce che sia autentico?

ANDRADE - Ma è autentico! Si trova nell'archivio elettronico della Segreteria del Rettorato. Vuole che glielo visualizzi? Ci vuole un attimo (Diteggia sulla tastiera del computer). Basta conoscere il codice d'accesso.

BACHMAN - Cristo! Lo sapevo che stavano cer-

cando di farmi le scarpe!

ANDRADE - Con la morte del professor Zeichen...

BACHMAN - Lasci stare il professor Zeichen!

ANDRADE - Lei è rimasta allo scoperto. Manca di appoggi. Questa cattedra fa gola a molti.

BACHMAN - Chi c'è dietro?

ANDRADE - Come? Non lo sa?

BACHMAN - Curtius?

ANDRADE - Sì, il grande Curtius, ed altri. Un bel consorzio di cervelli fini. Forse le offriranno un posto di assistente.

BACHMAN - Figli di puttana! Non finisce qui. (Afferra la cornetta del telefono e constata che è disattivato) Senta, mi attacchi questo telefono e la faccia finita.

ANDRADE - Si calmi.

BACHMAN - Ma con chi crede di aver a che fare? Ma chi crede di avere di fronte!

ANDRADE - Si calmi. Non è il momento di agire, ma di riflettere.

BACHMAN - Su che? Sul fatto che stanno sbriciolando la mia carriera mentre sono in ostaggio d'un pazzo in un laboratorio?

ANDRADE - Se non fosse per me Lei non saprebbe ancora nulla. Usi il tempo che io Le ho regalato per riflettere. E mi sia grata. Sbaglia a sottovalutarmi.

BACHMAN - Già... chi è? Per chi lavora?

ANDRADE - Diciamo che lavoro in proprio?

BACHMAN - Settore?

ANDRADE - La mia vita.

BACHMAN - E la mia vita cosa ha a che fare con la sua?

ANDRADE - Nulla. O tutto.

BACHMAN - O tutto... Deduco che posso avere molto potere su di Lei. Anche se, al momento, non so né come né perché.

ANDRADE - Molto potere.

BACHMAN - Tanto da aver bisogno di sequestrarmi, per potermi avvicinare.

ANDRADE - Non solo, ma ho passato mesi e mesi a studiare, documentarmi, a leggere i Suoi articoli per poter avere almeno un minimo di credibilità.

BACHMAN - Tom Taylor, Zeichen, le stele di Kos...

ANDRADE - ...il terzo livello del palazzo di Cnosso, gli studi di Bartolini, Peter, la collezione privata di Blunt con gli otto pezzi fondamentali trafugati nel '57 dal museo del Cairo, rarità inaccessibili...

BACHMAN - Tutto appreso in pochi mesi?

ANDRADE - Ho sempre avuto la passione dell'archeologia. Ultimamente ho incrementato il



ritmo degli studi.

BACHMAN - Allo scopo di?

ANDRADE - Ho bisogno di Lei, della sua competenza, del suo genio.

BACHMAN - È c'era bisogno di tutta questa messinscena? Non bastava chiedermi un appuntamento? Cosa vuole? Una stima? Una perizia? Ha un pezzo da vendere? Nasconde un sarcofago in soffitta? O che altro?

ANDRADE - No. Posso offrirle qualcosa di straordinario, che cambierà completamente la Sua vita. Il segreto supremo. Il mistero dell'autentica natura dell'uomo. Ciò che Platone rivelò e nessuno comprese. Capisce bene che se Le avessi chiesto un appuntamento e parlato così, liberamente...

BACHMAN - Non l'avrei ascoltata. Invece, segregandomi qui dentro...

ANDRADE - Non avevo scelta.

BACHMAN - ...Ha bisogno di me.

ANDRADE - Per questo sono qui.

BACHMAN - Dunque non c'è motivo per cui voglia farmi del male.

ANDRADE - È una possibilità virtuale. Diciamo che la tengo in sospeso, remota. Per conservare un certo equilibrio fra la mia normalità e la sua genialità. Mi aiuta ad esprimermi. Ma è una possibilità assolutamente virtuale. Ha nulla in contrario?

BACHMAN - Non avendo scelta.

ANDRADE - Perfetto! Ascolti attentamente. Per molti anni mi sono occupato della posa di cavi sotterranei e sottomarini. E poi tunnel, trafori... Dirigevo lavori in posti di grande responsabilità. Abbiamo bucatto il sottosuolo di mezzo mondo, a decine, centinaia di metri sotto terra, e per centinaia di chilometri: cavi telefonici, fibre ottiche, reti metropolitane, reticoli di trincee, cunicoli nel sottosuolo delle città e fra una città e l'altra e una capitale e l'altra, indifferenti ai confini di stato, ai regimi politici, immuni, extraterritoriali, un esercito di talpe umane e meccaniche che lavora da decenni perché qualcuno possa condurre e raccogliere e gestire e controllare le informazioni e l'energia e dominare la comunicazione, l'economia, il sapere. Sto parlando del potere reale, non di quello affidato all'etere. Il dominio del mondo si serve del sottosuolo, delle radici. I fiori delle nostre civiltà dipendono da quelle radici mostruose e inaccessibili. E queste radici convergono in enormi serbatoi, sprofondati nel sottosuolo delle nostre città e difesi da manipoli armati. E là dentro gli elaboratori raccolgono e smistano tutte le informazioni da cui dipende l'economia, la politica, la vita di tutti noi. Ce n'è uno, di questi caveau, a duecento metri da qui, sotto la fermata del metro, duecento-settanta metri dentro la terra. Ed è continuamente in espansione.

BACHMAN - Ha in mente un attentato?

ANDRADE - (Ride) No. A che scopo? Bisognerebbe farne esplodere non uno, ma cento, contemporaneamente. Per poi veder trionfare un caos che travolgerebbe tutto e tutti, Lei e me compresi? Pensa che io viva in un fumetto di Superman? Le reti informatiche sopravviverebbero ad un conflitto nucleare, all'estinzione dell'intera umanità. Questo sistema non ha ormai alcuna alternativa. Per quanto Lei possa disprezzare la nostra civiltà, non le consiglieri mai di aggredirla.

BACHMAN - Ma cosa Le fa pensare che io disprezzi...

ANDRADE - Lei disprezza, professoressa Bachman. È inutile che tenti di nascondermelo. È il lato inattaccabile, il più nobile, del suo carattere. Devo pregarla ancora una volta di non sottovalutarmi.

BACHMAN - Ed io la prego di dirmi quello che vuole da me. Qui comincia a fare freddo.

ANDRADE - Hanno spento le caldaie, ormai.

BACHMAN - Mi dica cosa vuole da me!

ANDRADE - Nelle opere di scavo, il direttore dei lavori ha la responsabilità tecnica, ma c'è sempre qualcuno al di sopra di lui. Ci sono gli agenti della sicurezza che sorvegliano. Tutto ciò che viene alla luce, tutto ciò che si incontra nel cammino, là sotto, viene sottoposto a controllo superiore. E molte tracce scompaiono così come erano apparse. A volte lo scavo si interrompe qui, ed il giorno dopo prosegue, facendo una curva a gomito, sen-

za una ragione tecnica, per ordini superiori, inspiegabilmente. Da un giorno all'altro le squadre di operai e tecnici vengono completamente rinnovate all'insaputa del capo cantiere. Accadono incidenti misteriosi, crolli improvvisi, morti sospette, risarcimenti cospicui e frettolosi alle famiglie dei caduti. Lapidì.

BACHMAN - È un lavoro pericoloso...

ANDRADE - Non il lavoro in sé. Certe scoperte fortunate sono pericolose. Soprattutto se ne intuisce il significato. Ed io questo significato l'ho intuito, da molto, forse da troppo tempo.

BACHMAN - Cioè?

ANDRADE - Ho approfittato di alcune distrazioni e falle nei sistemi di sorveglianza, per scavare, per conto mio, con le mie mani, dentro i cunicoli proibiti. E lì ho conosciuto, e toccato. Ho raccolto le prove. Ha sentito parlare di Derinkuyu?

BACHMAN - La città sotterranea?

ANDRADE - In Cappadocia. Immensa città sotterranea.

BACHMAN - Ci si va in pullman, da Ankara, con le gite organizzate.

ANDRADE - E di Kaymakli? E Tuthmos?

BACHMAN - Altri villaggi catacombali.

ANDRADE - Villaggi? A Derinkuyu vivevano ventimila persone! Diciotto piani sotterranei di cui dieci ancora inesplosati! E dieci sono i chilometri di tunnel che la collegano con Kaymakli! Un tunnel scavato nel V secolo! E che dire degli ipogei camuni? E dei canali sotterranei della Mesa Verde? Devo continuare?

BACHMAN - Le ricordo che l'archeologia è la mia professione.

ANDRADE - Non si riconosce una foresta se ci si ferma alla prima fila d'alberi!

BACHMAN - E allora?

ANDRADE - Allora, migliaia di anni fa gli uomini ebbero la possibilità di scegliere fra la luce e le tenebre. Alcuni scelsero la luce, altri le tenebre, e vi affondarono alla ricerca di nuova vita, di una felicità possibile: il riscatto dall'assoluta infelicità del mondo. Laggiù realizzarono il sogno, trovarono l'autentica terra promessa, e sprofondarono fino a far perdere ogni loro traccia, sempre più giù, perché anche il ricordo della loro migrazione fosse cancellato dalla memoria di chi era rimasto alla luce.

BACHMAN - Lei cos'è? Un mistico? Un predicatore?

ANDRADE - L'unica, vera rivoluzione umana avvenne allora. E fedele al genio di guide sconosciute, fu così radicale da non lasciare traccia.

BACHMAN - Guardi che nessuno scelse le tenebre. Da Kaymakli a Tuthmos, da Derinkuyu alle catacombe paleocristiane o precolombiane si è sempre trattato di comunità costrette a rifugiarsi nel sottosuolo per sfuggire a persecuzioni etniche o religiose.

ANDRADE - Così si crede. Così fa comodo credere! Migliaia di anni fa alcuni uomini scelsero le tenebre, la madre terra, liberamente. E vi affondarono, per costruirvi la loro città, il loro mondo.

BACHMAN - Non mi risulta.

ANDRADE - Perché la luce acceca! Nel buio splende la luce della mente! La vera conoscenza!

BACHMAN - Ne ha parlato con il Suo psichiatra?

ANDRADE - In anni di ricerche segrete e rischiose, ho raccolto prove inconfutabili dell'esistenza di Utopia. Gli ultimi tentativi di svelare l'esistenza dell'universo sotterraneo furono fatti fra il 1400 e il 1500. Tommaso Moro, Giordano Bruno, Campanella, Paracelsus e quanti altri, intuirono, indagarono e furono perseguitati per aver solo immaginato la possibilità di una tale liberazione, di una rivoluzione così straordinaria da far tremare alle radici, letteralmente, alle fondamenta, le civiltà della luce. Dopo di allora il silenzio.

BACHMAN - Nessuna cultura dominante, per quanto illiberale, ha mai negato l'esistenza di civiltà sepolte. Con la nascita della moderna archeologia le loro vestigia sono diventate accessibili a tutti.

ANDRADE - Vestigia? Io non sto parlando di archeologia! Sotto... qua sotto e ovunque, sotto la superficie del mondo... pullula la vita! Vita umana, pensante, sentiente, viva! Milioni di uomini. Un'altra intera e completa umanità!

BACHMAN - Lei è pazzo. Senta. Lei mi sembra un uomo intelligente. Cercherò di parlarLe con la maggior serietà di cui sono capace. Tenga anche conto che - essendo convinta della sua pazzia - sto facendo uno sforzo enorme per non farmi vincere dalla paura. Si metta nei miei panni. Ma cercherò di fare appello al Suo senso logico. Come può pensare che da millenni l'umanità conviva gomito a gomito - anzi, tallone a cuoio capelluto - con un'umanità gemella, qua sotto, e non ci sia mai incontrati? Ha un senso tutto questo? Risponda.

ANDRADE - Infatti ho atteso anni prima di parlarle con qualcuno.

BACHMAN - Capisco che, se non mi avesse esclusa qui dentro, non l'avrei ascoltata nemmeno per un minuto. Ma la soddisfazione d'essere stato ascoltato, senza essere creduto, La ripaga di tanti sforzi? Indagini sotterranee e indagini su di me, sulla mia vita privata... Dal momento che aveva deciso di sequestrarmi, che bisogno aveva di documentarsi? E poi, perché io? Se devo soffrire - voglio dire - stare male, provare tutta questa paura, mi dica almeno la ragione. Che io possa farmene una ragione! Cristo!

ANDRADE - Non c'è rinascita senza travaglio.

BACHMAN - Ho paura! Lo capisce questo? Lei mi terrorizza!

ANDRADE - Nessuna grandezza, senza passione.

BACHMAN - Vuole me? È questo che vuole? Mi prenda. In fondo non sarebbe la prima volta che lo faccio senza gioia. Lei è un uomo gradevole. Non mi sembra capace di fare del male, almeno a mani nude. Forse Lei è pazzo, ma certamente è vitale. Forse è meglio la follia del solito squallore, il disordine piuttosto che il vuoto mentale, un'anima distorta piuttosto che il niente delle anime degli uomini con cui ho spartito i miei genitali! È questo che vuole! Lo dica! Il mio rancore non sarà diverso da quello che ho provato per altri. Per molte donne questa è la condizione normale della vita affettiva e sessuale. È al corrente di questo? Ha bisogno di sentirsi un uomo? Avanti! Così va il mondo! Il mondo di sopra! E il suo mondo? La sotto? È libero da tutto questo? Me lo dica. È libero? E se è libero, allora mi ci porti subito. Non vedo l'ora!

ANDRADE - È libero. Sì. Lo sento. E ci aspetta. Tu ed io.

BACHMAN - L'ho autorizzata a servirsi di me, non a darmi del tu!

ANDRADE - (Fruga nel borsone) Guarda! (Esibisce una grossa pietra piatta, semicircolare) Guarda! (Ne tocca la superficie, incantato) Ecco il tesoro! È sublime! È ripaga di tutto. È la redenzione! Le nuove Tavole! La nuova Alleanza! Guarda! Loro, l'hanno scolpita! Il loro linguaggio. Il loro spirito!

BACHMAN - E Lei chi sarebbe? Il Messia?

ANDRADE - Ma non c'è bisogno di credere! Basta osservare, leggere, tradurre, interpretare! Questa è la chiave d'accesso al mistero. Io la consegno a te. Al tuo genio. Decifra ciò che è stato inciso qui sopra ed aprirà la porta del nuovo mondo. E poi via! Via da qui! Da queste rovine, dal dolore, dagli orrori! Via dall'orgoglio smisurato della tecnica, che ci spinge verso l'alto, verso lo spazio, dove non c'è nulla. Che è il nulla! Via dal tempo, dallo scandire dei minuti, dei giorni! Dall'ossessione dell'alba, dall'angoscia del tramonto, dal terrore del buio, della morte. Dalla paura della terra nera e nuda! Via!

BACHMAN - Cosa le fa odiare tanto la vita...

ANDRADE - ...questa non è vita...

BACHMAN - ...da desiderare un anticipo della morte?

ANDRADE - Tu cerchi ancora la luce. Accecati, se vuoi vedere!

BACHMAN - Da quando avevo quattro anni combatto la mia personale battaglia contro il buio. Basta osservare lo spessore delle mie lenti. Credo che Lei abbia scelto la persona sbagliata per la sua staffetta verso l'inferno. Vuole un consiglio? Si presenti, con la sua pietra, ad un talk-show in televisione. In un paio di settimane sarà alla testa di un esercito di aspiranti cavernicoli. Avrà il suo momento di celebrità. Diciamo che tutto questo è



# L'UTOPIA? È NEL SOTTOSUOLO POPOLATO DA UOMINI CIECHI

FABIO CAVALLI

**P**rima che in Italia il serpente cambiasse pelle – fra il '91 e il '92 – in un momento di furore – sentii il bisogno di scrivere un'invettiva. L'invettiva è un genere bellissimo, sanguigno, partigiano. Pensate a Paolo di Tarso: «Oh insensati Galati! Chi mai vi ammalio...?»; alle *Catilinari* di Cicerone, al VI del *Purgatorio*: «Ahi serva Italia, di dolore ostello/nave senza nocchiere in gran tempesta/non donna di province, ma bordello...». Un'invettiva contro chi? E per che cosa? Per l'utopia, certo. E contro i distruttori di ideali. L'invettiva, in fondo, è la messa in moto dell'utopia, come nel *De civitate Dei* di Agostino, o come in Campanella che, al *Dialogo politico contro i luterani* fa seguire il lungo racconto di un immaginario ammiraglio genovese, di ritorno dalla *Città del Sole*. Tanto valeva allora saltare a piè pari l'invettiva e scrivere direttamente un'utopia. Impresa paradossale in un'epoca come la nostra nella quale – caduti muri, tramezzi, soffitti, e controsoffitti – stiamo prendendo tutti quanti il largo – naufraghi ebbri – nel mare dell'indifferenza. Cioè: della non-differenza. Nel 1993, quando l'Italia si fece il bagno, mi sembrò quasi di non aver più voglia di inveire. «Taci – mi dissi – che forse non ce n'è bisogno». E mi misi a scrivere una bella commedia d'attualità: lui-lei-l'altro; problemi di sesso; n° 3 vaffanculo, n° 5 cazzo e un «Ti ho mai detto che ti voglio bene» sul finale. Come dire? Una bella virata da un libretto di Verdi ad uno di Puccini. Poi però, a guastarmi la festa ci si sono messe la Bosnia, la Somalia, l'Italia (l'ultimo nome deve essere entrato in lista per un refuso tipografico, *nda*) e così sono tornato all'antico progetto: un'invettiva *Erga omnes*, cioè, contro tutti. Sì, perchè nella società della non-differenza, nella notte hegeliana in cui «tutte le vacche sono nere», se vuoi prendertela con qualcuno devi prendertela un po' con tutti. Ed ecco allora che, sotto un titolo ambigualmente leggero (*Sotto l'erba dei campi da golf*) ho cominciato a scrivere quella che mi sembra l'unica utopia ancora possibile: quella degli Angeli Ribelli sprofondati nel sottosuolo; la Città del Buio che brulica di vita al di sotto dell'erba dei nostri campi e sotto i selciati delle nostre metropoli. Le linee guida sono: la teologia e la fantascienza. Infatti, se la redenzione dal Male è un problema eminentemente teologico-filosofico, l'edificio utopico di una città ideale sotterranea ne è la soluzione fanta o parascientifica. Mi sono ricordato di una poesia di Brecht che dice che soltanto chi non vede può avere speranza ed ho cominciato da lì. Un uomo ed una donna si incontrano nel sottosuolo di un laboratorio universitario. Lui scava nelle profondità della Terra per posarvi i cavi telematici, i portatori di luce elettronica che percorrono e unificano i continenti. Lei – paleografa – indaga le lingue incise sulla pietra delle civiltà sepolte: il Logos, la norma che attraversa le epoche storiche. Poi – secondo la consolidata tradizione – c'è l'Altro. Non è proprio un triangolo borghese, diciamo che è un triangolo «ermetico». L'Altro è soltanto evocato, ma incombe su Lei e su Lui come un comune passato che deve ritornare per collocarsi accanto a loro come il terzo vertice del triangolo in cui si iscrive il cerchio del destino che accomuna tutti e tre. Non entro troppo nei particolari perchè il testo è un apologo sorretto da una storia gialla, e dunque ci sono i colpi di scena e la scoperta dell'assassino. Ma allora l'utopia dove sta? E qui, sotto di noi, sepolta nel nostro sottosuolo dove vivono da sempre coloro che hanno rinunciato alla luce e alla vista: il più potente dei sensi e, dunque, il più ingannevole. La parola costruisce città e la vista le distrugge perchè la vista progetta quel genere di bellezza che genera invidia. Gli uomini del sottosuolo parlano, cantano, toccano, gustano ma non vedono. Scavano e non edificano. Caino, l'invidioso, fu il costruttore della prima città. Non credo di interpretare male dicendo che fu Caino a costruire la prima *Civitas Dei*, di cui furono immediatamente dichiarati «sette volte maledetti» i nemici. Non aveva ancora cominciato a costruire la città che già si preparava a difenderla. Curiosamente, nella sua *Utopia* Tommaso Moro sostiene proprio che senza l'invidia e l'agonismo tra diseguali nulla esisterebbe al mondo di ciò che è bello: architetture, quadri, codici di vita



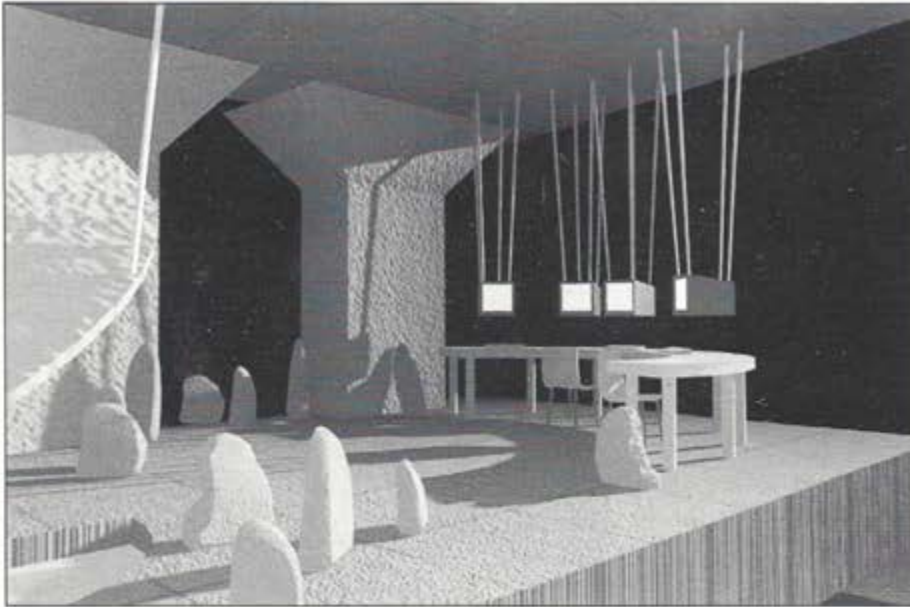
cortese. Ma queste sono più o meno le uniche cose che salva della civiltà del suo tempo. Infatti immagina che esista da qualche altra parte un «paese che non c'è». Insomma, è quasi collega di Asimov. Ma la fantascienza, come fuga, non era proprio l'antitesi dell'invettiva come sanguigna voglia di esserci e di opporsi? Certo, ma se l'invettiva è *Contra omnes* cosa resta da salvare? E da chi? Conclusione terribilmente pessimistica che veramente pensavo che interessasse quasi solo a me, fino a quando la mia invettiva – *Sotto l'erba dei campi da golf* – non è capitata nelle mani di un grande Maestro che non c'è più: Enrico Maria Salerno (nella primavera dell'anno scorso lavoravo come attore nella sua Compagnia). Lesse una prima volta e mi disse di non aver capito bene di cosa si trattasse. Lesse subito una seconda volta e poi mi chiamò (lui che macinava e scartava copioni su copioni di nuovi autori), per comunicarmi che voleva preparare la regia del testo e presentarlo quella stessa estate al Festival di Taormina. Che emozione!

Enrico era una specie di mistico laico, una sorta di epicureo che – con la maturità – declinava in direzione dello Stoicismo. Si misurava con gli interrogativi fondamentali e – non trovando risposte – si appellava ad un Dio immanente, sprofondato esso stesso nell'abisso umano, prossimo al Nulla. L'idea che aveva ritrovato nel mio testo di un abisso del nulla popolato utopicamente di angeli ribelli, lo aveva affascinato. L'ipotesi filosofica lo attraeva e lo sfidava quanto e forse più della tenuta teatrale del mio lavoro. Il male lo ha sottratto alla sfida, al teatro, a tutti noi.

Continuo ad essere convinto che tutta questa congerie di significati nella mia commedia ce li veda quasi solo io e che comunque, anche questo abbia poca importanza. Se ho vinto il premio «Teatro e Scienza» ciò non significa che gli autorevolissimi giurati debbano essere unanimemente pessimisti radicali, o mistici, o chissà cos'altro. Forse semplicemente si sono divertiti a leggere. E divertirsi e divertire è la vera grande utopia di chi scrive. Dedicato alla memoria di Enrico Maria Salerno. □

Nella foto, Fabio Cavalli.





stato solo uno scherzo. Senza rancore.

ANDRADE - Non resistere al tuo istinto!

BACHMAN - E Lei non insulti la mia intelligenza!

ANDRADE - Avvicinati a questa pietra! Non puoi non desiderare di conoscere!

BACHMAN - Senta. *(Della pietra)* Si vede all'occhio e al tatto. È un composto di silicati e cemento. È friabile, facilmente attaccabile dall'umidità e dai composti carbonati e acidi. Dal punto di vista paleografico è come se queste iscrizioni fossero tracciate sulla sabbia. Si tratta di un amalgama manufatto, storicamente databile fra gli anni '30 e '50 del nostro secolo. Un frammento di muro interno d'una comune abitazione forse - senza offesa - un pezzo d'una vasca di decantazione, insomma, un pozzo nero, come se ne trovano ancora nelle nostre campagne. Quanto alle iscrizioni... ci sono unità sillabiche sconosciute, qualche tratto cuneiforme... al momento non saprei dire di più... Sembra un tracciato di ideogrammi a simmetria raggiata... sembrano le ore di un grosso orologio a pendolo... Curioso, il bassorilievo, qui, all'apice è un ideogramma, sembra... un LI-KENN della dinastia Sung, significa: moto retrogrado, o anche: il gorgo. Era utilizzato nelle carte nautiche a sud del Borneo, oltre l'equatore, attorno al 1100. Nell'Emisfero australe allude al senso, al senso anti-orario. Qui è come se indicasse il verso di rotazione da destra a sinistra, il verso in cui leggere... Ingegno. Presuppone una grande specializzazione. Se è opera sua, complimenti. C'è anche gusto estetico. È il supporto, il materiale - voglio dire - che non ingannerebbe nemmeno uno studente al primo esame. L'ha fatto col Black & Decker?

ANDRADE - È la chiave d'accesso al loro mondo! Lo vuoi capire?!

BACHMAN - *(Con rabbia, scaraventando a terra la pietra)* Non è niente! Lui le si scaglia contro, stratonandola. A lei volano via gli occhiali.

ANDRADE - Professoressa Anna Bachman: nata a Zurigo 35 anni fa, figlia unica di Annelore Glauber e Federico Bachman; orfana di entrambi i genitori all'età di quattro anni; cresciuta in un nido d'infanzia e poi internata in un collegio laico di Zurigo; geniale negli studi, iscritta a soli sedici anni alla facoltà di Storia antica dell'università di Costanza, e poi all'università di Napoli; specializzata in Papirologia e poi Paleografia, Epigrafia e Crittografia all'Università di Stoccarda; e poi ancora Lingue orientali a Bordeaux, e forse un altro paio di specializzazioni in qualche altra università europea, non basterebbero due vite intere di un qualsiasi brillante studioso. Tre anni di convivenza con un giornalista, Furio Levi, prima di incontrare Hans Zeichen, di cui diventa assistente e compagna, fino al giorno del fortuito incidente di due anni fa. Una biografia plausibile, per quanto straordinaria, plausibile. Peccato che sia costruita

solo sulla carta. Prima di incontrare Furio Levi, tu sei esistita solo sotto forma di pezzi di carta, di certificati. Genitori scomparsi, nessun parente, addirittura nessuno che ti ricordi bambina o adolescente: un vecchio insegnante, una medico... Dove passi non lasci traccia. Tu sei esistita solo sulla carta!

BACHMAN - È pazzo!

ANDRADE - Non hai un passato.

BACHMAN - Siamo in molti a non avere un passato documentabile. Si chiama solitudine. Indagini sul passato di un barbone, non troverà nulla.

ANDRADE - Tu non sei un barbone. La tua famiglia d'origine non ha lasciato tracce del passaggio su questa Terra. Tu compari all'improvviso in un orfanatrofio. Non è strano? Una donna senza passato.

BACHMAN - È colpa mia? L'ho scelto io, di vivere e crescere così?

ANDRADE - Infatti non voglio dire questo...

BACHMAN - Cosa ne vuol sapere, Lei, della mia vita?

ANDRADE - Probabilmente né più né meno di quanto vorresti saperne tu.

BACHMAN - Io so di essere qui ed ora in compagnia di un pazzo!

ANDRADE - Tu conosci alla perfezione ogni lingua morta di cui ci siano vestigia sulla faccia della Terra. Maneggi documenti aztechi come fossero latino ciceroniano, parli correttamente lingue e dialetti asiatici, sei in grado di leggere manoscritti millenari, dal Giappone alla Terra del Fuoco. Cretese, ittita, cassidico, semitico, cuneiforme... Tu non sei umana, professoressa Bachman, tu sei una di Loro! *(Raccoglie la pietra)* Questa è la tua lingua. La lingua che da sempre vai cercando, anche se forse nemmeno lo sai.

BACHMAN - Lei è completamente pazzo.

ANDRADE - Ne sei certa? Non ti ha mai sfiorata il dubbio di avere un'affinità di genere particolare con il lavoro che ti sei scelta?

BACHMAN - È un lavoro straordinariamente affascinante, questo è l'unico genere di affinità che mi riguarda. Creda quello che Le pare, indighi su di me, faccia ricerche araldiche, sprofondi sotto terra con i suoi sogni bacati e mi lasci in pace.

ANDRADE - Sei certa di non riconoscerti in questa pietra?

BACHMAN - Ma che Cristo sta dicendo? Riconoscermi in cosa? Un idiota mi doveva capitare! Passi il pazzo, ma l'idiota no! Di cosa va parlando? Che ne so in cosa mi riconosco? Fino ad un'ora fa mi riconoscevo in questo laboratorio, in questo lavoro, in questa scienza. Poi arriva lei con le sue rivelazioni sensazionali - e non sto parlando della mia biografia fantastica e delle mie origini misteriose - sto parlando del fatto che stanno cercando di farmi le scarpe...

ANDRADE - Un vero delitto.

BACHMAN - E Lei mi domanda se mi riconosco

in questa pietra! Cosa vuole che le risponda? Sì, mi riconosco, sono una di Loro, va bene? Ma siccome là sotto cominciamo ad essere troppi, qualcuno di noi lo scaricano in superficie. Ci lasciano davanti al portale delle chiese. Ne ha mai sentito parlare? A Napoli, dove ho studiato, ce n'è un esercito, si chiamano - ci chiamiamo - Esposito, Diotallevi, Diotaiuti. Mai sentito? Diotaiuti, poetessa toscana del '200, abbiamo origini antiche.

ANDRADE - Non pensare di cavartela con uno scherzo.

BACHMAN - Ah no? E come me la dovrei cavare? Portandola sottoterra in visita dai nonni? O preferisce andarci da solo? Vuole che le faccia una bella letterona *(indicando la pietra)* di presentazione? Mi dia pietra e scalpello che Le butto giù due righe. Vedrà che accoglienza! Sono cavernicoli ma calorosi. Attento però. Lei non sa leggere. Dunque potrei fare come quel tale che chiamò un fattorino perché gli andasse a consegnare una lettera su cui era scritto: «Il latore della presente deve essere fatto a pezzi». Che dice? La vuole la letterona o non la vuole?

ANDRADE - Non tirare troppo la corda.

BACHMAN - Perché? Cosa mi può fare? Senza di me cosa può fare? A quanto pare, in un modo o nell'altro, sono la chiave del segreto che Le sta tanto a cuore.

ANDRADE - Attenta. Io non mollo mai la presa.

BACHMAN - S'è messo in un bel guaio. Dovrà costringermi con la forza, ricorrere a mezzi abietti, alla tortura. Ne sarà capace? Avrà il coraggio di far scorrere il mio sangue? Di sopportare le mie grida di dolore? E per quanto? Sabato. Domenica. Lunedì - no, lunedì no perché vengono a fare le pulizie alle sei del mattino.

ANDRADE - La tua ostinazione è stupida, lo capisci?

BACHMAN - È finito da un pezzo, per me, il tempo dell'obbedienza. E poi sono sempre stata una ribelle, anche in collegio. Noi delle caverne siamo ribelli per natura. Discendiamo direttamente dagli angeli caduti che il Signore sprofondò negli inferi dopo la loro ribellione. Che ci vuol fare?

ANDRADE - Stiamo perdendo tempo, e tu non sai quanto sia prezioso, per entrambi, il tempo. Lo sapevo che sarebbe stato difficile. Ma se vorrai aspettare ancora un momento io giuro che riuscirò a far scomparire dalle tue labbra quel sorriso, e senza paura né dolore. Concedimi pochi momenti ancora. Pochi momenti soltanto. Ti prego, pochi momenti soltanto, non resterai delusa. *(Corre alla porta ed esce)*

BACHMAN - Figlio di puttana! Figlio di puttana! *(Si precipita a raccogliere da terra la pietra misteriosa e, con evidente eccitazione, comincia ad esaminarla e fotografarla)*

BUIO

## SECONDO ATTO

*La stessa scena, ingombra di massi di varie dimensioni e fogge, accumulati prevalentemente in proskenio, a formare una o due piramidi abbastanza alte da nascondere alla vista del pubblico una persona accucciata.*

*De Andrade entra, urtando la porta con grande fracasso. Regge, a fatica, un pietrone. Da dietro il cumolo di massi schizza fuori Anna, correndo verso la porta. Si ferma e ne frena ed accompagna il movimento di chiusura. Porta sul naso gli occhiali, mezzi rotti, tenuti assieme col nastro adesivo.*

BACHMAN - Ssst! Fa' piano!

ANDRADE - Allora? Hai ancora voglia di ridere? BACHMAN - *(Muovendosi fra i massi)* Interessante, interessante.

ANDRADE - Interessante?

BACHMAN - Molto interessante. Io credevo che niente potesse più stupirmi, ma...

ANDRADE - Ne valeva la pena, eh?

BACHMAN - Non lo so se ne valeva la pena. Questo lo deciderò poi. È certo che, se non sei pazzo, tutto questo è incredibile.

ANDRADE - Incredibile.

BACHMAN - Non ne avevi mai parlato con nessuno?



ANDRADE - Una volta, con un geologo, durante i lavori del tunnel sotto la Manica. Dopo due giorni è sparito e dopo quattro l'hanno trovato annegato in un pozzo di trivellazione. Un incidente. Mi aspettavo di fare la stessa fine e invece sono ancora qui.

BACHMAN - Più li guardo e più mi convinco che non può essere opera tua. Troppo complesso, troppo specialistico. No, non può essere opera tua.

ANDRADE - Li ho solo trovati e raccolti. Poi, uno per volta, li ho portati qui sotto nel deposito, mescolati a tutta l'altra roba. Stavano lì da un pezzo. Quando ho saputo che la settimana prossima ci sarebbe stato lo sgombero... non avevo più tempo, ho dovuto agire...

BACHMAN - (*Concentrata sull'esame delle pietre*) Ma non mi hai scelta a caso.

ANDRADE - A caso? No. Non c'è nulla di casuale. Non lascio nulla al caso. Certo, il margine di rischio c'è sempre...

BACHMAN - C'è sempre...

ANDRADE - Ma c'è anche la fortuna.

BACHMAN - Già...

ANDRADE - Senza la fortuna non avrei trovato la prima, e poi la seconda e la terza...

BACHMAN - Quante sarebbero in tutto?

ANDRADE - Centosessantuno, quelle che sono riuscite a portare via. Ma almeno altrettante le ho dovute lasciare, o perché erano troppo pesanti o perché avevo paura di essere scoperto...

BACHMAN - È troppo insensato per essere uno scherzo.

ANDRADE - A chi verrebbe in mente di fare un lavoro del genere? E perché?

BACHMAN - Non lo so... Non lo so... C'è di tutto. Pezzi di cemento, mattone, ardesia, granito, questo è un pezzo di lavandino di marmo. Con sopra incisi... assomigliano a geroglifici della IV dinastia. Un lavandino! Ci sono contaminazioni linguistiche... è un sincretismo di segni, una specie di esperanto di lingue morte, sopra un pezzo di lavandino! È pazzesco. Con una precisione, un'esattezza grafica. Nessun materiale potrebbe conservarsi così per millenni.

ANDRADE - Quello l'ho trovato sei mesi fa. È opera recente.

BACHMAN - Se è il lavoro di un falsario, è perfetto.

ANDRADE - Un falsario userebbe un pezzo di lavandino?

BACHMAN - Predomina questo tracciato con la simmetria a stella, e l'ideogramma all'apice. Il LI-KENN, il moto retrogrado. A volte però compare, come qui, l'ideogramma di segno opposto: TUI-KKANN, il segno antiorario. Almeno credo. Sarà un'impresa decodificarli.

ANDRADE - Allora lo farai!

BACHMAN - Ammesso che sia possibile farlo, potrei impiegarci anni.

ANDRADE - Molto, molto meno! Mesi, giorni!

BACHMAN - E come? Bisognerebbe trovare un'epigrafe bilingue, da una parte questi segni e dall'altra, che so? Cassidico, cuneiforme, qualcosa di conosciuto, insomma. Qualcosa da cui partire per il confronto.

ANDRADE - Non si può fare senza?

BACHMAN - Si possono fare ipotesi, come per il cirenico, o la lingua dell'isola di Pasqua, o i geroglifici Maya di Palenque, ma restano ipotesi.

ANDRADE - Ma c'è speranza!

BACHMAN - Quella c'è sempre. Comincerò col fotografarli uno per uno.

ANDRADE - L'ho già fatto io.

BACHMAN - Mi servono immagini professionali.

ANDRADE - Non hai molto tempo.

BACHMAN - Quello che servirà. Certo non mi farò cacciare da questo istituto dall'oggi al domani... Cristo! Non ci vedo un accidente! Ci manca solo che mi fracassassi gli occhiali!

ANDRADE - Vuoi provare i miei?

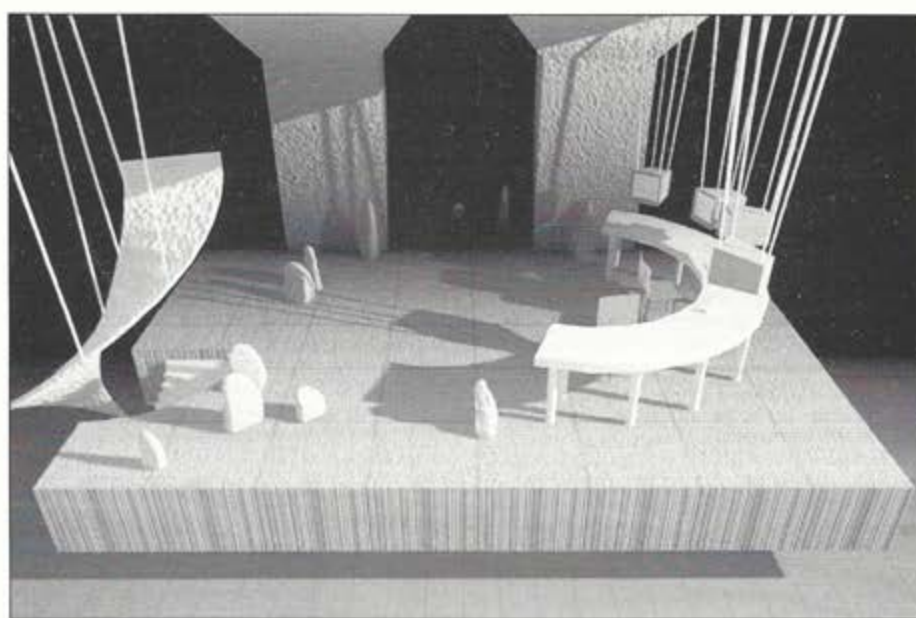
BACHMAN - Quanto ti manca?

ANDRADE - Cinque e mezzo al sinistro e sei e mezzo al destro.

BACHMAN - Fammi provare. (*Si scambiano gli occhiali*) Meglio di niente.

ANDRADE - Mi verrà mal di testa.

BACHMAN - Sono io che devo lavorare cogli oc-



chi. (*Va a prendere macchina fotografica e cavalletto*) Puntami quella tua lampada, là. Posa le stelle una ad una su quella cassa. La luce deve incidere così, a 45°.

ANDRADE - Ma non sarebbe meglio...

BACHMAN - Vuoi insegnarmi il mio mestiere?

ANDRADE - No, ma...

BACHMAN - Allora fa come ti dico!

ANDRADE - Ok.

BACHMAN - Anzi, no. Non importa che le foto siano perfette. Farò col flash a mano. (*Esegue e comincia a fotografare*) Tu! Fuori dalla porta, a destra, ci sono sacchi di gesso. E taniche d'acqua. Qui dentro non c'è un rubinetto dell'acqua corrente! Sei capace di impastare?

ANDRADE - Impastare?

BACHMAN - Acqua e gesso. Facciamo i calchi. Sono più leggeri da maneggiare e sono anonimi. Questa roba, in due o tre giorni, va fatta sparire.

ANDRADE - Ho capito.

BACHMAN - Muoviti. (*Lui esce. Lei si blocca. Lui rientra trascinando un sacco*) Le hai trovate le taniche? (*Lui esce di nuovo*) E la pala! (*Lui rientra con taniche e pala*) E le formelle?

ANDRADE - Che formelle?

BACHMAN - Per colare il gesso e fare i calchi... Ridammi i miei occhiali, faccio prima io. (*Gli dà la macchina fotografica e si scambiano gli occhiali*) Continua tu. Hai visto come si fa. (*In un attimo lei è fuori. Lui resta interdetto. Comincia ad allarmarsi perché lei non rientra. Va alla porta. Guarda fuori, la chiama. Comincia ad agitarsi moltissimo. Le luci si accendono e si spengono più volte. Lui è terrorizzato. Muovendosi disordinatamente si impiastriaccia di gesso. Afferra la pala e la brandisce schiacciandosi alla parete a fianco della porta. Sospensione. La porta si apre lentamente. Prima compare un grosso oggetto di legno, la formella e dietro, Anna che la regge a fatica, ansimando incontinibilmente. Lui cerca di nascondere il gesto di minaccia con la pala. In entrambi c'è imbarazzo e sospetto tratti-nuti.*)

BACHMAN - Non c'era verso di trovarne una... (*Alludendo al gesso sui vestiti*) Ma che hai fatto?

ANDRADE - Pensavo di cominciare ad impastare.

BACHMAN - Bravo. Ridammi i tuoi occhiali, grazie. (*Lei riprende la macchina fotografica*)

ANDRADE - Hai fatto una corsa?

BACHMAN - No.

ANDRADE - Hai il fiatone.

BACHMAN - Anche tu.

ANDRADE - Io?

BACHMAN - Senti quanto pesa quell'aggeggio.

ANDRADE - Allora io continuo.

BACHMAN - Fai, fai. (*Silenzio mentre agiscono*) Perché non mi racconti tutto dall'inizio?

ANDRADE - Dall'inizio?

BACHMAN - Sì, dal principio.

ANDRADE - Allora ti sei convinta.

BACHMAN - Siamo in ballo, balliamo. No? (*Silenzio*)

ANDRADE - Sette anni fa, durante gli scavi per il nuovo centro direzionale di Monaco...

BACHMAN - Il Principato?

ANDRADE - In Baviera. Ero laureato da poco. Mi mandarono subito a seguire i cantieri. Un giorno, salendo e scendendo in un pozzo di sbancamento, con l'ascensore, notai che nella parete grezza, ad una profondità di trenta metri, si aprivano due cunicoli, a destra e a sinistra. Come due tronconi di una galleria interrotta. Non era una grotta naturale. La volta sembrava di pietre. Non era una fognatura, né un pozzo artesiano. Sui rilievi urbanistici e geologici non ce n'era traccia.

Ne parlai con qualcuno in cantiere... Ventiquattro ore dopo il cunicolo era scomparso. Le pareti del pozzo erano integre. Nessuna traccia. (*Lei gli ha puntato contro la macchina fotografica. Lui fa in tempo a coprirsi il viso prima del flash*) Che non ti venga mai più in mente!

BACHMAN - Sei così ridicolo, tutto bianco di gesso...

ANDRADE - (*Progressivamente incalzante*) Mai! Io non lascio né tracce, né prove. Il rischio è enorme!

BACHMAN - Quale rischio?

ANDRADE - Nessuno deve sapere. Si scatenerebbero interessi spaventosi. E poi i rischi sono sconosciuti e mortali. Sotto il Gran Sasso sette operai scoprirono un sifone artificiale, a duecentocinquanta metri nella roccia. Io la vidi quell'imboccatura nella roccia, era artificiale. E mai nessuno era sceso là sotto, prima di noi. Li spiai, quei sette, mentre entravano. Non ne uscirono mai.

Perché di quel sifone, già dopo poche ore, erano scomparse anche le tracce. Sparito, cancellato. Da chi? E come? Nessuna imboccatura. Rocca compatta. Il mistero. Ho imparato a non fidarmi e a non parlare con nessuno. Io, da solo, con il mio segreto, ho cercato vie d'accesso, ho scavato, ho camminato, a volte per giorni. Senza mai trovare un centro. Cunicoli, pozzi, camini del vento, sifoni, un campionario di ingegneria mineraria. Chilometri e chilometri di cunicoli, all'infinito, che si intrecciano, e deviano, costeggiando i fiumi e i laghi sotterranei, congiungendosi alle grotte naturali, scavandone gli abissi e scavalcandoli su ponti di stalattiti e fibre di radici. Esistono canali per le acque che attraversano le viscere dei deserti arabi e credo che arrivino a dissestare le fonti nel sottosuolo dei mari mediterranei, da un capo all'altro dell'Europa, forse fino al Baltico, al Caspio, forse fino all'India, al Giappone. Una sconosciuta rete smisurata, frutto del lavoro di millenni, sorretto da una scienza geosismica perfetta. E ad ogni bivio, trivio o quadrivio che sono riuscito a raggiungere, camminando anche per giorni interi, è posta una stele! (*Indica le pietre*) Con queste Loro co-



municano. Le ho classificate una per una: bivio di Gedda, trivio dell'Asmara, Larissa, Karlsbad, Orano, Gran Sasso. Ogni diramazione una stele! E poi tracce, di ogni tipo, un capello, un'impronta, profumi...

BACHMAN - Profumi?

ANDRADE - Ma non ho mai trovato un centro. (*Incalzandola*) Io devo tornare là. Ed incontrarli. Dopo aver sentito i loro canti...

BACHMAN - I canti?

ANDRADE - Voci, canti, grida di bambini, echi, su e giù per i camini del vento, accompagnati dal fragore delle cascate sotterranee. Credo che festeggino riunendosi ai salti delle cascate, tuffandosi nelle acque delle sorgenti sulfuree o in quelle gelate alle falde delle morene, e cantando in cori di migliaia e migliaia di voci...

BACHMAN - E non hai mai incontrato nessuno?

ANDRADE - Incontrati? Mille volte li ho incontrati. Sentivo il loro respiro, il respiro affannoso, provenire da una deviazione buia, a pochi metri da me, da un pozzo, da un sifone, da un'imboccatura nascosta da una stalagmite, un respiro affannoso, come di chi è stato sorpreso, come di chi è terrorizzato all'idea di essere individuato, come il tuo respiro affannoso di un momento fa!

BACHMAN - Temono gli uomini?

ANDRADE - Certo che temono gli uomini, perché gli uomini tradiscono, in piena luce, ad occhi chiusi. Loro fuggono la luce, mentre noi la idolatriamo. Non si fidano dei portatori di luce. Loro sanno, pure vivendo là sotto da millenni, Loro sanno bene ciò che noi siamo riusciti a combinare sulla faccia della Terra.

BACHMAN - Ma, se vivono nel buio...

ANDRADE - Cosa hai fatto tutto quel tempo, là fuori?

BACHMAN - Nulla.

ANDRADE - Con la scusa della formella!

BACHMAN - Nulla.

ANDRADE - Dimmi la verità!

BACHMAN - Se vivono nel buio...

ANDRADE - Cosa hai fatto là fuori?

BACHMAN - Se vivono nel buio, sono ciechi!

ANDRADE - Certo che sono ciechi! Sei andata a cercare aiuto?

BACHMAN - Se sono ciechi la loro scrittura è tattile!

ANDRADE - Hai cercato aiuto?

BACHMAN - Potrebbe essere un codice come il Braille! Un codice tattile!

ANDRADE - Stanno arrivando? Eh? Stanno arrivando?

BACHMAN - Adatto alla lettura coi polpastrelli! Non sono ideogrammi, né geroglifici...

ANDRADE - Rispondimi!

BACHMAN - ... né alfabeti, sono punti, insieme di punti!

ANDRADE - (*Strattonandola*) Rispondimi!

BACHMAN - Se non ti fidavi di me, perché m'hai fatta uscire da sola?

ANDRADE - Io mi fidavo!

BACHMAN - Ed io? Avrei dovuto fidarmi?

ANDRADE - Non ti bastava tutto questo? (*Indicando le pietre*)

BACHMAN - Tu mi fai paura.

ANDRADE - Io mi fidavo!

BACHMAN - Puoi continuare a farlo.

ANDRADE - Sei stata alla guardiola della portineria?

BACHMAN - Sono arrivata all'atrio, in silenzio. Era buio. Non sapevo cosa avrei fatto, non avevo idea. E all'atrio mi sono fermata. Nella guardiola le luci erano spente...

ANDRADE - Spente?

BACHMAN - Ho pensato che i guardiani dormissero e mi sono tranquillizzata. Cerca di capirmi, avevo bisogno di sapere che sarei stata libera di andarmene, solo così potevo tornare, e finalmente ascoltarti.

ANDRADE - Ci sono tre sorveglianti. Non possono dormire tutti e tre.

BACHMAN - Forse il giro di controllo...

ANDRADE - Non lo fanno in tre.

BACHMAN - Forse...

ANDRADE - Conosco il sistema di sicurezza. (*I video dei computer si spengono*) Li hai chiamati!

BACHMAN - Ma no! Sarà un black-out. Non sa-

rebbe la prima volta.

*Lui va a sprangare la porta.*

ANDRADE - Potrei non essere il solo a conoscerlo il segreto! Potrebbero volerci isolare qui dentro.

BACHMAN - Ma di cosa parli? Tu... tu sei paranoico. Avrei fatto meglio ad avvertire la vigilanza.

ANDRADE - Giura che non hai chiamato nessuno! Se hai tradito non esci viva!

BACHMAN - Cristo, non riesco a capire se davvero c'è qualcuno che vuole spaventare te o se sei tu che fai di tutto per spaventare me!

ANDRADE - Ti rendi conto del valore, economico di questa scoperta? Incalcolabile! Minerali, petrolio, nuove vie di comunicazione! Chiunque: stati, governi, eserciti, chiunque sarebbe pronto a farti a pezzi per possedere il segreto!

BACHMAN - Se davvero stessero cercando di eliminarti...

ANDRADE - Se m'hanno già individuato lo faranno.

BACHMAN - Io sarei coinvolta quanto te.

ANDRADE - A questo punto...

BACHMAN - E chi te ne ha dato il diritto?

ANDRADE - Non avevo scelta. E poi ciò che ti offro è esattamente ciò che tu desideri e che hai sempre cercato.

BACHMAN - Che cosa? Un verminaio di cunicoli in cui sbattere la testa? A me piace la vita! (*Manca la luce. In un crescendo progressivo, al buio*) Perché me? Perché me?! Io non c'entro niente! È un pazzo! Un pazzo! Non c'è niente di vero! (*Rumori di lotta*) Lasciami! Sei un pazzo!

ANDRADE - Sei andata a cercare aiuto!

*Si riaccende la luce. Sono a terra, imbrattati di gesso. Nuovamente buio.*

BACHMAN - Balle! Solo stupide balle! Sei un pazzo!

*Un tuono.*

ANDRADE - Sei andata a tradirmi!

BACHMAN - Perché m'hai coinvolta in questa storia da pazzi? Io stavo benissimo qui! Non volevo cambiare la mia vita! (*Un tuono più forte*) Non voglio sapere niente di questa storia.

*Un lampo prolungato, dal lucernaio, rischiara la scena. Lui e lei a terra, impiestrati di gesso, ansimanti.*

BACHMAN - Non voglio saperne niente.

*Tuono fortissimo. Alle pareti si accendono le fiocche luci azzurre di servizio. Si riaccendono anche gli schermi dei computer, che, fino alla fine, illumineranno debolmente la scena.*

ANDRADE - È solo un temporale. È stato solo un temporale. Un guasto alle linee. Sono entrati in funzione i generatori. Calmati. Non succederà niente.

BACHMAN - Lo sapevi benissimo che non sarebbe venuto nessuno.

ANDRADE - Ho avuto paura quanto te.

BACHMAN - Lo sapevi benissimo! Tu godi a terrorizzarmi!

ANDRADE - Non illuderti che non ci siano rischi in questa partita.

BACHMAN - Vorrei esserne informata, dato il ruolo che gioco. Cristo! Io stavo bene dove stavo.

ANDRADE - A far cosa? A mettere i punti sulle «i»? A girare notte e giorno attorno ad un fico d'India millenario ed avvizzito, a contare il numero delle spine rimaste, e a litigare coi colleghi sul risultato della conta? Cos'è il tuo mestiere e il tuo sapere di fronte a questo? (*Indica il cumulo di pietre*) Mi stai deludendo. Lo sai?

BACHMAN - Maledizione! Ma perché? Non posso avere paura? Ti sembrano situazioni che si possano affrontare tranquillamente? Così, senza pensarci?

ANDRADE - Questo è ancora nulla. Noi stiamo per lasciare le Colonne d'Ercole. Viaggeremo verso l'ignoto. Ci vuole coraggio. Non basta il genio, non basta leggere queste pietre. Bisogna volere, desiderare. Te l'ho già detto, l'intelligenza ti acceca. Dove tu leggi solo parole, io sento la vita. La sento. Se non sei capace di sentire non hai speranza. Come ho potuto pensare che tu provenissi da laggiù? Sei una delusione. Sappi che sono pronto a rinunciare piuttosto che condividere tutto questo con chi non ne è degno!

BACHMAN - E lo decidi tu chi è degno e chi no?

ANDRADE - Certo. Non basta la chiave, per entrare. Bisogna anche sapere dov'è la porta. Le coordinate esatte del varco. Loro non mettono cartelli di benvenuto. Si sottraggono. Cancellano le tracce. Distruggono gli accessi quando si accorgono che qualcuno di noi, per caso o per curiosità, li insidia. Come credi che si siano difesi, fin'ora? Se soltanto provi a violare gli accessi, fanno sì che la crosta, la roccia, si richiuda, come la tua pelle dopo una ferita, la tua pelle pronta ad incistare il parassita, la spina, la scheggia, il corpo estraneo che la penetra. Incistare ed espellere. Se ogni volta ne sono uscito vivo è solo perché io sono simile a loro. Desidero assimilarmi. E loro lo sentono. Mi manca solo di comunicare. Di manifestarmi, come spirito, inciso nella pietra. Se tu non sei all'altezza, saprò aspettare. Troverò qualcun altro. Non sono io che decido chi è degno o no. Sono loro, è la terra stessa che distrugge ed espelle i corpi estranei. Se non sei simile a loro, non sopravvivi un'ora... Non sopravviverai, un'ora. Ti ho già detto che non lascio prove del mio passaggio.

BACHMAN - Aspetta. Sono pronta a rischiare.

ANDRADE - Accanto a me? Per franare insieme? Per farci seppellire sotto lo stesso crollo?

BACHMAN - Sono pronta a rischiare anche da sola. Imparerò la loro lingua, inciderò sulla pietra il tuo messaggio e poi scenderò, dove tu mi dirai.

ANDRADE - Saresti pronta a scendere ad un trivio?

BACHMAN - Quale?

ANDRADE - Al trivio più profondo. Una porta quasi inaccessibile. Scenderemo e lasceremo il messaggio. Un primo messaggio. Poi un secondo, dopo tre giorni, e poi un terzo, un quarto, finché non ci risponderanno.

BACHMAN - Dov'è questo accesso? In Europa? In Asia Minore?

ANDRADE - Molto, molto lontano. A suo tempo lo saprai. Per ora stringi ciò che hai nelle mani, e non lasciartelo sfuggire.

BACHMAN - Non mi sfuggirà. È nelle mie mani. Sotto le mie mani. Sotto le mie dita... Tutto questo... Tutto questo è così grande... e straordinario. Una rivoluzione mentale... spirituale... così grande. Se fosse vero... annienterebbe ogni altra cosa, cambierebbe tutti i significati, i destini, i giudizi, gli ordini di grandezza... ci rende piccoli, insignificanti. Ci fa ridere. Di fronte a questo ogni orgoglio sparisce. È nulla! Scendete qua sotto! Orgogliosi e potenti! Curtius! Grande Curtius! Tu che vuoi farmi le scarpe! Fatti l'ultima scorpacciata di vita e d'orgoglio e poi scendi qua sotto. Sei nulla, Curtius! Siamo nulla! E mentre tu piangerai, a me verrà da ridere, perché è bellissimo. Bellissimo! La coscienza! La più grande rivoluzione spirituale della storia. E quando finalmente saremo pronti ad annunciarlo al mondo...

ANDRADE - Annunciare cosa?

BACHMAN - La grande notizia!

ANDRADE - Quale notizia?

BACHMAN - La grande notizia.

ANDRADE - Mai.

BACHMAN - Mai?

ANDRADE - Mai. Pensa alle conseguenze. Pensa non al pianto, ma al sorriso dei potenti. Pensa a cosa accadrebbe. Pensa ai capi di stato con le loro manciate di perline colorate in cambio dell'oro e dei diamanti, dell'uranio e del petrolio, dei segreti geologici dell'intera crosta terrestre. Casse di whisky, gin, vodka, saké, coca-cola... un nuovo genocidio.

BACHMAN - Ci hai pensato? Scendendo là sotto... anche noi due potremmo essere pericolosi. Portiamo germi, batteri contro cui potrebbero non essere immunizzati. E noi potremmo essere contagiati dalle loro malattie.

ANDRADE - Esistono gli antibiotici, l'interferone, la quarantena.

BACHMAN - Una volta entrati... da questa porta di accesso... sarà buio.

ANDRADE - Buio, notte eterna. Non ho mai trovato traccia di fuoco o fumo. Solo buio.

BACHMAN - (*Togliendosi gli occhiali, togliendoli a lui e facendoli volare via*) Tanto, fra me e te... La temperatura diminuirà mano a mano che si





spromonta, per poi aumentare di nuovo, avvicinandosi al centro della Terra. È vero?

ANDRADE - La temperatura è più o meno costante.

BACHMAN - E fuori? Voglio dire all'ingresso, alla porta d'accesso... che temperatura c'è?

ANDRADE - Alla superficie?

BACHMAN - Sì.

ANDRADE - È molto freddo. Mongolia. Il nord della Mongolia.

BACHMAN - Udito, olfatto, tatto, la percezione del corpo, i sensi arrugginiti. Impareremo a leggere come i ciechi.

ANDRADE - Dovremo imparare a riconoscere le forme.

BACHMAN - Le voci.

ANDRADE - I rumori, i suoni. Una topografia sonora. Ogni stillicidio ha il suo ritmo costante e unico, invariabile. Ogni pozzo del vento il suo sibilo.

BACHMAN - Ogni cosa la sua forma, la sua superficie.

ANDRADE - La forma dei gusci dei gamberi degli abissi, dei molluschi, delle mille specie di vermi, delle radici commestibili, dei licheni, dei funghi buoni e di quelli velenosi...

BACHMAN - La forma dei visi, i profili, la consistenza dei capelli, la pelle, le mani... L'odore dei corpi. Ogni corpo il suo odore. L'odore della madre, l'odore del figlio, l'odore di un uomo, il suo, particolare, inconfondibile... Conosco un poema mongolo, proprio del nord della Mongolia. Un contrasto amoroso. XI secolo. È molto bello. Ogni anno al disgelo, c'è una festa, per l'arrivederci ai ghiacci. Da un anno all'altro ci si ritrova al buio, dentro una grande tenda di pelli di renna, celibi e nubili, e ci si scambiano promesse.

ANDRADE - Anch'io ne conosco uno. Nel primo verso lei domanda a lui: «Perché una stretta così confidenziale?» E lui risponde: «Perché ti ho ritrovata, finalmente...».

BACHMAN - «Cantasti accanto a me alla festa dei ghiacci».

ANDRADE - Conosci i versi?...

BACHMAN - «Hai forse, quella notte, sfiorata la mia mano?».

ANDRADE - Aspetta, aspetta... «Ed anche il viso

ed anche un dolce...».

BACHMAN - «Io sono così brava a modellare la creta che non distingueresti fra la modella in carne e la sapiente forma».

ANDRADE - «Toccai la mano...».

BACHMAN - «Che fece velo al seno». Or senti questa: umida e fredda, pare. Che sia la creta? Oppure sia la febbre? L'ho forse intinta nell'olio profumato dei tuberi dolci? È mia o non è mia?

ANDRADE - Col tempo tutto si disvela. Io le tue mani di carne le conosco, le riconosco, fra mille. Le linee del tuo palmo, e delle nocche il dosso, l'incavo del pollice, la fragilità del polso, il tenero rilievo delle vene...

BACHMAN - Ma io della tua voce non ricordo.

ANDRADE - «Alla tua bella voce» - mi dicesti - «io qui prometto una cena di licheni, alghe dolci e flotidi...».

BACHMAN - Possibile? Alla festa dei ghiacci?

ANDRADE - Proprio là dove l'acqua dolce e fredda si mescola con la corrente che sa di sale ed è calda. Un po' di tempo fa.

BACHMAN - Un po' di tempo. E quanto?

ANDRADE - Toccandoti i capelli potrei dire... il lungo tempo che hanno impiegato a crescere fino a coprire, nascondere la curva...

BACHMAN - Dei fianchi? Son certa, ti confondi, i miei capelli sono ricci e ritorti, e dunque, da quel tempo che tu dici, sono cresciuti soltanto, fino a coprire il seno e non la curva...

ANDRADE - Dei fianchi?

BACHMAN - Ti confondi, oh, sconosciuto dalla voce calda e dall'odore che non ho mai sentito.

ANDRADE - E tu menti, voce che riconosco fra mille.

BACHMAN - Mille che cantano o mille che sussurrano?

ANDRADE - Mille che ridono e fischiano e sospirano... mugolano e gemono.

BACHMAN - Ben mille mugolii tu sapresti distinguere! Complimenti! Così tante labbra hai indotto... a mugolare? Anche le mie? Ci siamo spinti a tanto?

ANDRADE - La festa dei ghiacci, il grande freddo: quanti motivi per tenersi stretti l'un l'altra! Non ricordi?

BACHMAN - E sia! Ch'io ti confonda per sba-

glio o per malizia, cerca, trovami al fiuto, in questo dolce intreccio di madide e fragranti, giovani mie sorelle.

ANDRADE - Profumo d'astione, tubero nero, lamella preferente, ambra. Profumo di solfito... argentovivo, radice di quercia o di betulla... muschio essiccato al vento, eccolo, eccolo l'odore che conosco!

BACHMAN - (Ride)

ANDRADE - No, non scappare, tanto ti troverei, lo sai.

BACHMAN - Vuoi riscuotere il tuo credito per forza?

ANDRADE - Ogni promessa...

*Cresce gradualmente la tensione.*

BACHMAN - Si può cambiare idea.

ANDRADE - Certo, per gioco.

BACHMAN - Per gioco o per bugia.

ANDRADE - Come puoi mentire all'olfatto? Dal tuo profumo so quello che senti e pensi.

BACHMAN - Dal tuo direi che pensi ad una cosa...

ANDRADE - Soltanto? Tu invece pensi a qualcosa di lontano e perduto, una nostalgia, che ti tiene. Forse... non riesci, non sai come dimenticare. Infatti, infatti adesso annuso...adrenalina. Tu senti, stai sentendo mancare la terra! Adrenalina. O c'è qualcosa nella terra, sotto di noi? Cosa c'è, ora, sotto di noi? Fosforo? Potrebbe sprigionarsi un bagliore di fosforo, all'improvviso! Copriti il volto!

Non lasciarti vincere dalla paura, non sei sola, non sei più sola, il fosforo non ti può colpire, non ti può abbagliare! Possibile che tanta paura ti si scateni dall'avermi vicino? Tanta paura da paragonarmi ad un bagliore fosforico? Da confondermi con la luce che abbaglia e brucia?

*Silenzi.*

BACHMAN - Tu conoscevi Hans... Conoscevi Hans Zeichen. Quando sei entrato mi hai chiamata Alina. Ora ne sono certa. Solo Hans mi chiamava così. Solo lui. Tradusse il poema dei ghiacci da un unico originale... me lo spedì da Suhe Bator... Mongolia del Nord... prima di morire. E tu...

ANDRADE - Ero là. Con lui. Due pazzi invasati. Hans aveva perso la testa. Se lo avessi visto in quei giorni, non lo avresti riconosciuto. E anche io ero molto diverso. Due esaltati.





BACHMAN - Perché non ne ho mai saputo nulla?

ANDRADE - Era nei patti tra me e lui. Nessuno doveva saperne nulla. Era la condizione che ci eravamo dati. Io possedevo le pietre, le coordinate della porta di accesso, il lato materiale. Hans possedeva la conoscenza, l'arte della decifrazione. Lui però era molto meno bravo di te. Che l'ideogramma in alto, indicasse il senso orario o antiorario per la lettura, Hans non lo aveva capito.

BACHMAN - Per quanto tempo... da quando dividevate il segreto?

ANDRADE - Pochi mesi. Due anni fa, poco più, cominciai a lavorare qui dentro - tu allora stavi a Berlino, se non sbaglio. Conobbi Hans e decisi di parlargli. Non ci volle molto a convincerlo. Un uomo passionale. Grande energia. Straordinario, indimenticabile. Aveva parecchie fotografie, parecchi tuoi ritratti, a casa. Un giorno prese una tua foto - tramonto alla villa di Tiberio, a Capri - e disse: se mai qualcuno di Loro fosse salito nel nostro mondo e si nascondesse fra noi, l'unica persona a cui potrei pensare è lei. Alina. Nelle ultime settimane non ti nominava quasi più. Te l'ho detto, avevamo perso la testa. Aveva organizzato una spedizione di studio in Mongolia - una missione di copertura - ed era partito. Io ero già là. Viaggiavamo separatamente. Per prudenza.

BACHMAN - Aveva decifrato?

ANDRADE - No. Stava studiando. Notte e giorno. Aveva fretta di concludere. Non gli interessava più di nulla, non mangiava, non dormiva. Tu stavi a Berlino, gli era facile nasconderti la verità. Ma se lo avessi visto.

BACHMAN - L'ho visto. Più che vederlo morto, mi fece impressione vederlo ridotto ad una larva.

ANDRADE - Ed io ero anche peggio di lui. Avevamo le idee molto confuse. Hans coltivava i suoi deliri di gloria, di scienza, di fama eterna. Immaginava che forse, un giorno avrebbero cambiato il nome ad una città - Londra, Parigi, Mosca, per dargli il suo: Zeichen. Da non credere, eh? Hans!

Ed io? Io pregustavo le mie vendette contro il mondo! Pozzi di petrolio da prosciugare, fondamenta di città da sgretolare, incanalare le acque dei fiumi e farle sprofondare, assetare l'America ed il Giappone, consumare le radici degli alberi, seccare i raccolti e tutta l'erba dei campi.

BACHMAN - Com'è morto?

ANDRADE - Una notte scese là sotto.

BACHMAN - La porta d'accesso è in fondo a quel crepaccio?

ANDRADE - ... Sì, è là in fondo. Lui era diventato intrattabile inavvicinabile. Ed io non ero da meno di lui. Ognuno perso nel proprio delirio. Una notte scese laggiù, da solo. Al mattino non era ancora tornato. Andai a cercarlo all'imboccatura. Nessuna traccia. Entrai, camminai parecchio, per i cunicoli. Nulla di nulla. Risalii. Avevo bisogno di batterie nuove, e sacco a pelo, cibo, per poter proseguire le ricerche. Così tornai al villaggio. Dopo un'ora ero di nuovo là. Il suo corpo ora giaceva all'imboccatura, pochi metri dentro la grotta. Il cranio fracassato. Accanto non c'erano massi caduti, segni di frane o di lotta... niente. Loro lo avevano... espulso. Diedi l'allarme e fuggii via.

BACHMAN - Espulso.

ANDRADE - Sentii che era così, che non poteva essere che così. Eravamo entrati altre volte, insieme, ma mai lui da solo. Qualcosa era cambiato, in noi. O almeno in lui, visto che a me, in quei giorni, non accadde nulla. Eravamo cambiati. E Loro lo sentirono. Non si può mentire.

BACHMAN - È sempre difficile mentire. Ma mescolando alla menzogna un po' di verità...

ANDRADE - Non serve a niente.

BACHMAN - A niente... Me lo descrivi come non era. Come non è mai stato. Se non lo avessi visto io stessa così... consumato... non potrei credere ad una sola delle tue parole.

ANDRADE - Se non lo avessi visto consumato, non capiresti il senso delle mie parole. Così come

io non capivo ciò che stavo facendo, fino a quando non vidi, come nello specchio, la mia consumazione nella sua. Allora cominciai a riflettere. Io ora so di essere pronto a oltrepassare la porta di Suhe Bator. E tu... Da due anni, ormai, seguo la tua vita, i tuoi passi. Hans aveva ragione. Se ci fosse, sulla Terra, un emissario del loro mondo, quello saresti tu. Credo che avesse paura. Aveva paura. Tu saresti arrivata alla soluzione prima di lui. Ci arriverai. E allora partiremo. Lascieremo questo mondo, portando con noi il segreto della loro lingua, del loro spirito. Una nuova vita. Un'altra vita... Mi ascolti?... Mi senti?...

BACHMAN - Suhe Bator...

ANDRADE - Aveva paura di te. Tu sei infinitamente superiore a lui. Non riusciva più a pensarti e sentirti come una donna. Quando seppe che stavi per arrivare, per raggiungerlo, preoccupata del suo silenzio... capiva che avresti capito, non poteva nascondere più nulla...

BACHMAN - Suhe Bator...

ANDRADE - Tra noi sarà diverso. Completamente diverso. Io da allora ho riflettuto. Ciò che ora sento è chiaro e preciso, univoco. E tu... tu... troverai nelle Loro parole il senso, la direzione. Io e te, ormai, non possiamo più sbagliare.

BACHMAN - Suhe Bator...

ANDRADE - Via dal mondo non possiamo più sbagliare.

BACHMAN - Suhe Bator... Hai mai imparato qualcosa, tu, dagli errori degli altri? Dalla stupidità degli altri? Un errore, una volta scoperto, resta nient'altro che un errore. Ed il suo rovescio non è mai la verità... Certo! Il mondo al di sotto non può essere una pura e semplice inversione del nostro mondo. Hai visto? L'ho detto con parole mie. È una pensiero profondo, e giusto. Non ti pare?

ANDRADE - Infatti il nostro compito sarà: dimenticare. Dimenticare, per noi stessi e perché nei nostri figli non resti memoria, tracce, nulla.

BACHMAN - E dal genio altrui, ha mai imparato nulla? Dalla intelligenza altrui, voglio dire.

ANDRADE - Non capisco.

BACHMAN - Hans non aveva paura della mia intelligenza. Lui aveva paura, e basta. E se fosse toccato a me di incontrarti per prima, di conoscere il tuo segreto, e se avessi deciso di credere al tuo segreto, forse avrei avuto paura come lui. Non lo saprò mai. È nell'ordine normale e doloroso del sapere. Le cose non appartengono a chi le scopre, ma a chi, per primo, ne scopre il senso, il significato, l'essenza, la sostanza. Dalla sostanza di tutto questo (*Indica le pietre*) la tua intelligenza dista anni luce.

ANDRADE - Ma tra noi è completamente diverso. Noi non metteremo in gioco le nostre menti, ma le nostre vite. Saremo noi la sostanza di tutto questo. Siamo noi, il gioco.

BACHMAN - È solo questione di punti di vista. Chissà se ti basterebbe una vita intera per convincermi a seguirti.

ANDRADE - Ma che dici? Che dici?

BACHMAN - Sopravvaluti la portata dei tuoi sogni.

ANDRADE - Rinunceresti a tutto questo?

BACHMAN - Rinunciare? Non so. Ci devo pensare. Forse quello che ho di fronte è troppo grande per me. Troppo grande per chiunque. Hans scelse di tenermene fuori. Devo rifletterci, a lungo. C'è sempre da riflettere sulle scelte di chi ci ama, no?

ANDRADE - Non si ricordava più nemmeno che tu esistessi!

BACHMAN - Temi così tanto che non voglia seguirti? Che ti importa di me? Non ti basta avere «il mio genio»? Vuoi anche me?

ANDRADE - Cristo! Non riesco a capirti!

BACHMAN - Quanto ti ho aspettato! Tu non sai quanto. Lasciami assaporare.

ANDRADE - Avrai tutta la vita per assaporare. Ora non c'è tempo!

BACHMAN - È vero. Non abbiamo più tempo.

(Va alla scrivania, apre un cassetto con la chiave, estrae una scatola di legno con dentro un fagotto)

Suhe Bator, Mongolia, dodici settembre di due anni fa. Il giorno della morte di Hans. Quel giorno è stato spedito. Quel mattino. C'è un biglietto allegato. Due righe soltanto, dopo settimane di si-



lenzio. Due righe: «La mia assicurazione sulla vita», firmato Hans Zeichen. Lì per lì ho cercato di capire cosa diavolo volesse dire. Dentro questa cassetta, una mezzaluna di cemento e sabbia, fragile, friabile. E sulla superficie, un'epigrafe in sanscrito. Cosa diavolo poteva essere? Un'epigrafe in sanscrito dalla Mongolia. Uno scherzo! Un'assicurazione! Spedita il mattino del giorno della sua morte! Cosa Cristo significavano questa scatola e questo biglietto? Quando ho saputo della morte di Hans, ho cominciato ad interrogarmi, ossessivamente. E ad aspettare di riscuotere, chissà come, questa assicurazione. Ma continuavo a non capirne il significato. Ecco, dopo due anni, questa notte, finalmente l'ho capito. Fra poco potrò cominciare ad acquietarmi. A dimenticare. Amavo Hans (*Aprì il fagotto. C'è una pietra a semicerchio*) È per questa che sei qui, vero? Cosa saresti disposto a dare, per averla? Dopo averla desiderata e cercata per due lunghi anni. E dopo esserti maledetto mille volte per aver commesso un solo stupido errore nel tuo piano, a Suhe Bator?

ANDRADE - Di cosa stai parlando? Non ti seguo più.  
BACHMAN - Ammesso che il tuo fosse un piano. Qualcosa di prestabilito. Perché forse hai semplicemente agito d'istinto, passionale, per avidità.

ANDRADE - Ma di cosa parli?

BACHMAN - Quando questa sarà in mano tua che ne sarà di me? Eh? Farò anch'io la fine di Zeichen? Provo ad immaginare la scena. Durante la notte, o all'alba di quel dodici settembre, trovasti finalmente il tesoro. Il cerchio di pietra che dischiude la porta di accesso al mondo di sotto. (*Prende dalla scrivania la prima pietra che lui le ha mostrato, anch'essa semicircolare. Le tiene, l'una in una mano, l'altra nell'altra*). Sento il tuo cuore che batte. Lo sento a questa distanza. Sei stato bravo, fin'ora. Ma adesso stai crollando. Io sono più brava di te. (*Sollevando a turno le pietre semicircolari*) Una stele bilingue: nella metà di sinistra del cerchio, la loro lingua sconosciuta, nell'altra metà, sanscrito! La chiave di accesso! Niente più segreti! Il confronto è facile! Hans il sanscrito lo leggeva correntemente, ma chiunque può farlo, ci sono le grammatiche, è una lingua accessibile. Certo, non è facile, a partire dal semicerchio in sanscrito, decodificare la lingua sconosciuta. Ci vuole un esperto. Ma un esperto si trova, lo si può anche pagare, non c'è bisogno di condividere con lui la grande scoperta. Ma Hans non voleva certo essere pagato. Lui voleva condividere la scoperta. O forse appropriarsene. Perché no? La posta in gioco era così alta, e lui era un uomo imprevedibile. Non scommetterei sulla sua moralità. Ma non credo. Non mi avrebbe spedito quella sua strana assicurazione sulla vita. Posso dedurre, invece, che sospettasse di te. Forse tu, eri veramente pronto a tutto. Unico depositario del segreto. Pronto a tutto, come ieri sera, al tuo arri-

vo qui, e stanotte. Come lo sei ora. Ora che vedi il tuo piano franare. Gli sforzi di tutta una vita giocati in una partita notturna, senza regole, contro di me. Dopo anni di ricerche, quintali di pietre raccolte, non una sola traccia, nulla che si lasciasse interpretare, non un segno riconoscibile, una lettera alfabetica, un ideogramma, un geroglifico, una sequenza conosciuta da cui poter partire per la decrittazione dell'intero testo. Mistero. Nemmeno Zeichen ce la poteva fare. Nessuno ce l'avrebbe mai fatta. Nessuno ce la farà mai finché queste due metà non saranno accostate. Ammesso che i loro bordi frastagliati coincidano. Tremi? Stai tremando?... Probabilmente, sentendo la minaccia, sentendoti pronto a tutto e deciso a non dividere con nessuno il segreto, Hans quella stessa mattina del dodici settembre, fece in tempo a spezzare in due la pietra e ad inviarne la prima metà all'unica persona di cui potesse fidarsi: la donna che gli avrebbe dato un figlio. Tu hai solo sbagliato i tempi, un lieve ritardo. Lo hai perso di vista un istante di troppo. Prima di fracassargli il cranio, dovevi accertarti che il cerchio di pietra fosse ancora tutto intero, a tua disposizione.

ANDRADE - Sei completamente pazza.

BACHMAN - Può darsi. Non ci vuole molto per scoprirlo. Se le due metà coincidono, quest'unica pietra lega lui, me e te nel suo cerchio. I nostri destini. Spiega ogni cosa. Vogliamo provare?

ANDRADE - Non ti servirà a niente.

BACHMAN - Servirà, servirà. Non ti avrei concesso un'intera notte, se non fossi stata certa del risultato. Ciò che mi mancava era il legame fra te e lui. Suhe Bator.

ANDRADE - Sei pronta a distruggere un sogno per uno stupido sospetto? Ti ho già raccontato come andarono le cose! Hans ed io abbiamo condiviso una passione cieca, sovrumana. Un'unica aspirazione. Una sola anima. Per mesi, soli, contro il mondo, per la nuova vita. Poi lui volle scendere laggiù. Non era preparato. Aveva in testa idee ossessive, distruttive. E loro lo hanno sentito. È stato espulso come un intruso. Annientato... Il suo sacrificio è la nostra eredità. L'assicurazione sulla nostra vita! La certezza di aver capito e di poter riuscire! Perché fai di tutto per distruggere il sogno?

BACHMAN - Quale sogno? Quello che stringo fra le mani non è un sogno.

ANDRADE - Tu sei come lui! Faresti la stessa fine!

BACHMAN - Quello che importa adesso, è sapere che fine farai tu.

ANDRADE - Quelle pietre non provano nulla!

BACHMAN - (*Accosta le due metà*) Vedi? Coincidono.

ANDRADE - Senza di me non ce la farai mai!

BACHMAN - Nel dolore (*Alludendo alla pietra*) mi ha fatto compagnia. Da tanto tempo attendevo di guardare in faccia il destinatario delle parole che sono incise qui sopra. Quante volte le ho lette

e rilette. Inequivocabili. Sembra quasi che chi le ha scritte già vi conoscesse, e saggiamente volesse ammonirvi, fratelli prossimi alla verità. Certo Hans lesse e comprese. Se tu fossi stato in grado di fare altrettanto, la tua vita, e la sua, avrebbero preso un altro corso. Ma il non sapere, a volte, è mortale. (*Batte tre volte alla porta. Dopo un secondo, un colpo di risposta, da fuori*)

ANDRADE - Non avevo... Non c'era altra scelta. Dovevo fermarlo. Non aveva più niente, dentro. Più niente. Era... era un grumo... malato... Solo un grumo di ambizione... orgoglio e ambizione. Credi che sia facile?! Aspettare che un uomo si volti di spalle! Che non veda la tua mano levata contro di lui! Credi che sia stato facile?... facile come aprire quella porta? E consegnarmi, ora, alla tua vendetta, stupida, inutile?... Ora puoi scegliere. Devi scegliere. O con il mondo là fuori, o con me. Non hai alternativa.

BACHMAN - Sbagli. Io non leverò la mia mano. Ciò che è inciso qua sopra non apparterrà mai, né a te, né a nessun altro.

ANDRADE - Loro ci hanno chiamati! Io sono stato chiamato! Quella pietra, quelle parole, sono rivolte a me!

BACHMAN - È vero. A te, e a me, ad Hans, e a quanti altri... che importa? La tua possibilità l'hai avuta. La tua risposta l'hai già data.

ANDRADE - Quando sarai laggiù, Loro ti sentiranno avvicinare, ti lasceranno avvicinare, poi la terra si richiederà, su di te e sul tuo segreto. (*Lei ha accostato le superfici incise delle due mezzelune di pietra*)

BACHMAN - Taci. Ascolta. Così suona e chiama la Loro lingua, la Loro voce. (*Legge sulla metà in sanscrito*) «E Iddio chiamò Caino e gli chiese: dov'è Abele, il tuo amato fratello? E Caino rispose: non so, mio Signore, sono io, forse, il suo custode?... Ecco la risposta che tu hai dato.

ANDRADE - Non è... non è possibile. Non è vero! Stai mentendo!

BACHMAN - Non lo saprai mai, perché ora tocca a me. E questa è la mia risposta. (*Fa ruotare, l'una sull'altra, le facce epigrafate delle due mezzelune. Mezzo giro. Le epigrafi sulle superfici cominciano a sbriciolarsi e a cadere a terra in polvere*)

ANDRADE - No!

BACHMAN - La mia risposta. (*Altro mezzo giro delle due metà, in senso opposto al primo*)

ANDRADE - No.

BACHMAN - La tua. (*Mezzo giro*)

ANDRADE - No.

BACHMAN - Quella di Hans. (*Continua a ruotare le pietre, sempre più rapidamente, mentre la polvere cade copiosa*) La nostra. Per tutti. Ancora una volta. Per sempre.

*Lui è ai piedi di lei e stringe fra le dita quella polvere che cade.*

## BUIO

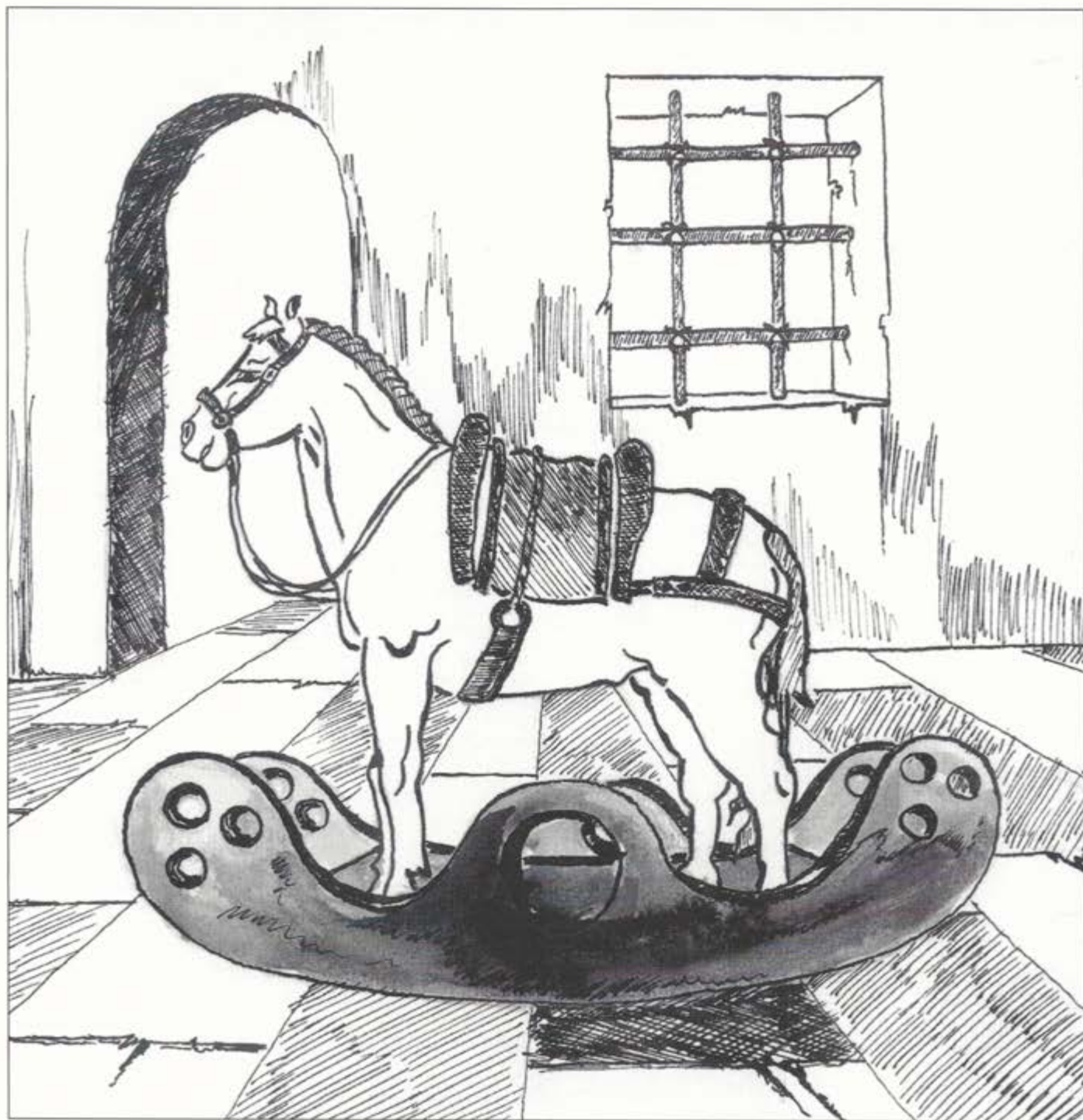


A pag. 117, vista centrale della scena. Elaborazione in video grafica di Franco Moretti su bozzetto di Enrico Maria Salerno. «Una sera in un laboratorio universitario di Paleologia Umana e Paleografia». A pag. 122, vista laterale della stessa scena ad apertura di II Atto. «Ora il laboratorio è ingombro di stele epigrafate in una lingua sconosciuta: un enigma indecifrabile». A pag. 123, vista dall'alto della stessa scena ad apertura di II Atto. A pag. 125, «Cosa si nasconde sotto la superficie, sotto i nostri piedi, sotto i selciati delle città? Condotte, cunicoli, cavi per miliardi di chilometri. Le autostrade informatiche... e le tracce di coloro che affondarono nelle tenebre della Terra per costruire laggiù la loro Utopia». A pag. 126, l'immagine fantastica di una epigrafe bilingue. «Le cose non appartengono a chi le trova ma a chi, per primo, ne scopre il senso, il significato». In questa pagina, Fabio Cavalli in una scena di «All my sons» di Arthur Miller, regia di Mario Missiroli.



# ROSANERO

di ROBERTO CAVOSI, vincitrice al Concorso Idi 1993



*I disegni che illustrano il testo di Cavosi sono di Riccardo Cavosi appositamente eseguiti per Hystrio.*



## SCENA PRIMA

*Casa di Giuliana. Una grande sala piena di libri. Al centro troneggia un grande tavolone in legno scuro, in un angolo una grande e vecchia poltrona, sulla sinistra una finestra con le persiane semichiusse, sulla destra, vicino ad un pesante comò, la porta d'ingresso aperta su un piccolo e scuro corridoio in fondo al quale s'intravede pallida la luce del sole. Suor Rossana, cugina di Giuliana, Beatrice e Carlotta, sorelle di Giuliana, stanno dicendo il rosario. Sono vestite a lutto, rigorosamente di nero. Nell'altra stanza, quella da letto, da dove proviene la luce del sole, c'è Giuliana ormai morta. Stanno aspettando le pompe funebri per portarla al cimitero. Ci sono accatastate più o meno ordinatamente delle fotocopie di articoli di giornale, articoli di giornale, album contenenti articoli di giornale, qua e là piccoli ritagli, anche minuscoli grandi quasi come coriandoli.*

ROSSANA - (Sgranando il rosario) Ave Maria, piena di grazia, il signore è con te.  
CARLOTTA E BEATRICE - Tu sei benedetta fra le donne, com'è benedetto il frutto del ventre tuo Gesù.  
ROSSANA - Santa Maria...  
CARLOTTA E BEATRICE - (Beatrice molto controvoglia) Madre di Dio, prega per noi peccatori, adesso e nell'ora della nostra morte.  
ROSSANA CARLOTTA E BEATRICE - Amen.  
ROSSANA - Ave Maria, piena di grazia...  
CARLOTTA - Il signore è con te...  
BEATRICE - Basta. Rossana ti prego.  
ROSSANA E CARLOTTA - (Imperturbate continuano) Tu sei benedetta fra le donne, com'è benedetto...  
BEATRICE - Rossana...  
CARLOTTA - Perché continui ad interromperci?  
BEATRICE - È una tortura, smettiamola.  
CARLOTTA - Scusala cugina, ma è molto scossa. Non è vero Beatrice?  
BEATRICE - C'è poco da scusarsi.  
ROSSANA - È vero non c'è nulla di cui scusarsi.  
CARLOTTA - (Un po' seccata) Allora, abbiate pazienza. Non vi interromperò più. Stai a vedere che adesso sono io che...  
ROSSANA - Avanti continuiamo. (Sta per ricominciare a dire il rosario)  
BEATRICE - No Rossana, no. Dico davvero. Mi scoppierà la testa. Lo so non è un atteggiamento molto cristiano il mio, ma non so cosa farci.  
CARLOTTA - Invece no. Se a te non sta bene recitare il rosario te ne puoi anche andare di là, con lei.  
BEATRICE - Andateci voi di là con lei, visto che siete tanto brave.  
CARLOTTA - Cos'è, hai paura? Di tua sorella!  
BEATRICE - Non voglio stare da sola con lei.  
CARLOTTA - Io e Rossana l'abbiamo vegliata tutta la notte, mentre tu te ne stavi a dormire.  
BEATRICE - Ho due bambini io e non posso lasciarli soli.  
CARLOTTA - C'è sempre suo padre. In certi casi Raffaele potrebbe anche abbassarsi a cambiare i pannolini.  
BEATRICE - Raffaele deve lavorare, deve alzarsi presto la mattina.  
CARLOTTA - Perché, tu non lavori di giorno?  
BEATRICE - Che ragionamenti da gallina.  
CARLOTTA - Avanti Rossana, riprendi il rosario.  
ROSSANA - Sentite?  
BEATRICE - Che cosa?  
ROSSANA - Sentite, è il profumo delle arance.  
CARLOTTA - Lo senti solo tu.  
ROSSANA - È la benedizione di Dio che scende su questa casa.  
BEATRICE - Dio avrebbe potuto ricordarsi di noi un po' prima.  
CARLOTTA - Non bestemmiare!  
BEATRICE - La nostra vita è una bestemmia. Aveva fatto bene Giuliana a venirsene quassù a Monreale, lontano da Palermo e da tutti.  
CARLOTTA - Certo, lontano anche dalla sua famiglia. Continuiamo a pregare.  
ROSSANA - Giuliana aveva deciso indipenden-

## PERSONAGGI

GIULIANA MICELI, giovane maestra, malata di anoressia, la più giovane delle sorelle  
VANNINA MICELI, sua sorella, la maggiore  
CARLOTTA MICELI, altra sorella, la seconda  
BEATRICE MICELI, altra sorella mezzana, la terza  
SUOR ROSSANA, cugina delle sorelle Miceli, coetanea di Vannina

*L'azione si svolge ai giorni nostri interamente nel salotto adibito a libreria dell'appartamento di Giuliana a Monreale.*

temente da voi, la sua era stata una scelta di vita assolutamente personale.  
CARLOTTA - Cosa ne vuoi sapere.  
ROSSANA - Lo so. Giuliana s'era confidata con me proprio quando si trasferì in questa casa. (Con tono provocatorio) Se non sbaglio fui l'unica a venirla a trovare.  
CARLOTTA - Tu sei solo sua cugina, per te è diverso.  
ROSSANA - È diverso perché?  
CARLOTTA - Perché papà a te non poteva proibirla.  
BEATRICE - Comunque non fu l'unica a venire a Monreale.  
CARLOTTA - E chi altri?  
BEATRICE - Vannina.  
CARLOTTA - Non è possibile.  
BEATRICE - E allora chiediglielo quando verrà.  
CARLOTTA - Non verrà, stai tranquilla.  
BEATRICE - Sì che verrà.  
CARLOTTA - No, non Vannina.  
BEATRICE - Allora glielo potrai chiedere questa sera a casa, o domani.  
ROSSANA - Voi non sapete quanto vi amasse Giuliana, quanto affetto...  
CARLOTTA - Tanto di quell'affetto che se ne andò via. Dopo gli sforzi fatti da papà e soprattutto da Vannina. Vannina ha sacrificato la sua vita per noi, per le sue sorelle, e Giuliana ha sputato nel piatto che le era stato porto con tanto amore e quello sì che era amore, affetto tangibile.  
ROSSANA - Ti sbagli Carlotta. Forse tu non hai mai voluto veramente parlare con Giuliana.  
CARLOTTA - Perché lei sì? Da quando se ne andò non ci ha mai più cercate, non un cenno, una telefonata. Niente! Nemmeno quando stava per morire ci ha mai cercato e a chi doveva chiedere aiuto se non alle sue sorelle, a suo padre alla sua famiglia? Lei non l'ha mai potuta soffrire la sua famiglia, ci ha sempre ritenute non degne di lei, aveva quasi paura a toccarci, nemmeno fossimo sporche.  
ROSSANA - Non sapete quanto mi dispiaccia sentirvi parlare così. Soprattutto ora che Giuliana non può più difendersi.  
CARLOTTA - Ci ha disprezzate anche in punto di morte, non ci ha tenute degne nemmeno di venirla a seppellire.  
ROSSANA - Che ne sapete? Che ne sapete degli ultimi istanti della sua vita?  
CARLOTTA - Senti cugina se non fosse stato per il puzzo del suo cadavere che ha impastato anche il gioscale a quest'ora la cara sorellina Giuliana sarebbe ancora seduta a marciare su quella poltrona. (Indica una poltrona vuota, l'unica poltrona della sala) Degli ultimi istanti della vita di Giuliana, parli? Ma quali istanti? Sono tre anni che Giuliana ci aveva dimenticate.  
ROSSANA - Ma voi l'avete mai cercata, anche per insultarla, anche per dirle in faccia queste cose?  
CARLOTTA - Sarebbe stato fiato sprecato.  
BEATRICE - Poi, a noi non avrebbe mai dato ret-

ta, se non l'ha data a Vannina figurarsi a noi.  
ROSSANA - Giuliana si è lasciata morire, questo è certo, e voi lo sapevate, che stava male, che non mangiava più, e non avete fatto nulla, come non avete fatto nulla per Emanuele.  
CARLOTTA - Ti pare il momento di rinfacciarci queste cose, di ricordarci della morte di Emanuele.  
ROSSANA - E quando dovrei farlo? Per parlare con voi bisogna mandarvi una domanda in carta da bollo!  
CARLOTTA - Allora parliamone, e diciamo le cose come stanno. Di quanto Giuliana amasse nostro fratello. È meglio lasciar perdere credimi.  
BEATRICE - Almeno Emanuele potevi non ricordarcelo Rossana. Almeno oggi.  
ROSSANA - Emanuele è morto solo sei mesi fa. Fate presto voi a dimenticare.  
CARLOTTA - Se noi dimenticassimo realmente oggi non saremmo qui. Questa notte non avrei vegliato una sorella che per noi era morta e sepolta già da tre anni. Almeno di questo me ne devi dare atto.  
ROSSANA - Eppure sapevate della sua malattia.  
CARLOTTA - Malattia. Era una bandiera per lei. Fin da piccola.  
BEATRICE - Non si può far niente con ragazze così, prima o poi... anche se le fossimo state dietro.  
CARLOTTA - Non vedo comunque perché te la prendi solo con noi, anche tu sapevi.  
ROSSANA - Io non sto più a Palermo da tre anni, da quando Giuliana si trasferì qui. Quando la venni a trovare fu anche per salutarla. Ci siamo scritte qualche volta e qualche volta scrissi a voi per mettervi in guardia, per dirvi che stava peggiorando, ma voi niente.  
BEATRICE - Andiamo, Vannina spese tutti i suoi soldi in dottori. Soldi che nemmeno papà voleva più mettere, tanto considerava nostra sorella inguaribile. Nessuno avrebbe potuto fare nulla. Se una non vuole mangiare non la si può certo obbligare. E anche quando la si obbligava, vomitava. Una volta finì in ospedale con le flebo al braccio. Se le strappava e urlava: «Non sporcatemi!», gridava, «Non sporcatemi!». Con una così cosa si poteva fare?  
ROSSANA - È incredibile l'odore delle arance, dalla conca d'oro arriva fin quassù.  
CARLOTTA - Sì, sì le arance. Vorrei sapere dove trovi la fantasia di pensare a queste cose? Il rosario cugina, almeno non siamo costrette a parlare.  
ROSSANA - Voi non sentite nulla?  
CARLOTTA - No.  
BEATRICE - Io forse un po', ma forse no. No, neanche io.  
ROSSANA - (Riprende a sgranare il rosario) Ave Maria, gratia plena, dominus tecum.  
BEATRICE - No, ti prego, ti prego no. Non posso più sentire quella tiritera. Te l'ho già detto.  
CARLOTTA - Arrivassero almeno le pompe funebri potremmo andare al cimitero, sarebbe un sollievo. Non posso più stare in questa casa.  
BEATRICE - Io invece vorrei che venisse Vannina, potrebbe dirti Rossana come stanno realmente le cose a lei tu crederesti.  
ROSSANA - Che argomenti avrebbe lei, più convincenti dei vostri?  
BEATRICE - È la più grande ed è come se fosse nostra madre, lo sai bene. Da quando morì mamma fu lei a tirare su tutte noi e poi anche Emanuele.  
CARLOTTA - Anche tu Rossana è quella che stimi più di tutte. Ci vuol poco a stimare Vannina, ha lasciato la scuola a quindici anni e da allora non ha fatto altro che pensare alla famiglia senza mai darsi tregua.  
ROSSANA - Io vi stimo tutte allo stesso modo.  
CARLOTTA - Non essere ipocrita, non tu ti prego. I veri poli di attrazione della nostra famiglia sono sempre state Vannina e Giuliana, una in positivo e l'altra in negativo. Io è Beatrice non siamo mai contate nulla. Siamo le mezzane, robetta senza peso.  
BEATRICE - Giuliana però fino a dodici o tredici anni è sempre stata la più coccolata di papà e Vannina un po' ci soffriva.



ROSSANA - Vi dimenticate sempre di Emanuele. Non è lui il più piccolo?

BEATRICE - Cosa vuoi è venuto talmente dopo e poi io, mi vergogno a dirlo, ma associo la sua nascita sempre con la morte di mamma. Poverina se ne andò solo tre mesi dopo il parto. Io avevo 11 anni ma mi ricordo come se fosse adesso. In ospedale non ci fecero entrare, io e Carlotta ci tenevamo strette mentre Vannina era già grande, era seria, impassibile.

ROSSANA - E Giuliana?

CARLOTTA - Non lo indovini? Giuliana non volle venire, preferì restare a casa a giocare.

ROSSANA - Aveva solo dieci anni.

BEATRICE - E non ne avevo 11 io e 13 Carlotta? Non era una differenza così grande. Ma lei no sempre sola, caparbia. Ci credi? Io non l'ho mai vista piangere, nemmeno quella volta che si ruppe un braccio.

ROSSANA - Probabilmente si vergognava a farsi vedere.

CARLOTTA - Certo, per questo non venne al funerale di mamma e nemmeno a quello di Emanuele. Perché si vergognava a farsi vedere piangere. Come sei ingenua cugina. Solo la suora potevi fare.

ROSSANA - Nemmeno io sono venuta al funerale di Emanuele.

CARLOTTA - Cosa c'entra era il tuo periodo di clausura, non potevi certo lasciare il convento.

BEATRICE - Comunque Giuliana si guardò bene dal farsi vedere, vorrei sapere cosa le sarebbe costato.

ROSSANA - Ma la avvisò qualcuno?

BEATRICE - Vannina, è logico.

CARLOTTA - Io ho chiuso il mio salone per due settimane in luglio, per questo lutto e Beatrice in ufficio si è fatta dare delle ferie per stare vicina a papà e a noi. Quell'altra non si è vista, mai.

ROSSANA - Però questi articoli (*Indica le fotocopie e gli album*) li vedete anche voi, vedete con quale attaccamento abbia tenuto tutti i giornali che parlavano di Emanuele.

CARLOTTA - Stupidaggini, follie. Ma non ti rendi conto? (*Prende in mano un album e lo sfoglia*) Un album intero pieno della stessa fotocopia. Sempre la stessa. E questi ritagli: (*prende una manciata di minuscoli ritagli su una credenza*) frasi sparse, coriandoli di parole prive di senso. Una carnevalata, te lo dico io, una mascherata per mostrare il dolore che non aveva. Te ne faccio un milione di fotocopie se voglio.

ROSSANA - Puoi sempre cominciare.

CARLOTTA - Ma cosa dici? Cosa dici? E ringrazia l'abito che porti se non ti rispondo peggio.

ROSSANA - Tu ti rifiuti di comprendere.

CARLOTTA - Può darsi. Forse una povera parrucchiera non può arrivarci, forse è questo. E tu Beatrice che hai studiato più di me, che hai fatto le ragionerie, che ne dici?

BEATRICE - Che devo dire. Io non le avrei mai fatte queste fotocopie, io non ho tenuto nemmeno un articolo su Emanuele, mi avrebbe fatto troppa impressione.

CARLOTTA - Lo vedi, era perversa Giuliana, c'è solo da provare orrore nel guardare questa roba. Orrore.

BEATRICE - Sentite!

CARLOTTA - Che c'è?

BEATRICE - No niente, mi era parso di sentire l'odore delle arance, ma mi sono sbagliata.

CARLOTTA - Beatrice, se andassi a vedere perché quelli delle pompe funebri ci mettono tanto? Dovevano essere già qui. Tra un'ora c'è la messa.

BEATRICE - Perché non ci vai tu?

CARLOTTA - Magari in strada potresti sentire l'odore delle arance.

BEATRICE - No, non mi va più di sentirlo.

CARLOTTA - Io sento sempre l'odore dell'henè invece. Ne faccio talmente tanti, che ormai so anch'io di quella specie di mistura. Ma è buono: liquirizia misto a soldi delle clienti. (*Ride*)

BEATRICE - Tu sì che guadagni, hai fatto bene a farti aprire quel salone da papà, io sono stata meno intelligente.

CARLOTTA - Tu ti sei fatta incastare a 18 anni. Eppure sia io che Vannina ti dicevamo di stare attenta.

BEATRICE - Sì però Raffaele era così forte e... (*ride*) bravo.

ROSSANA - Verrà vostro padre al funerale di Giuliana?

CARLOTTA - Che cosa?

ROSSANA - Chiedo se zio verrà al funerale.

CARLOTTA - Certo che verrà, ma non per Giuliana; solo perché non si parli male di lui.

ROSSANA - E Vannina?

BEATRICE - Io dico di sì, anzi vedrete che a momenti suonerà il campanello e sarà lei.

CARLOTTA - No, dopo che Giuliana non andò al funerale di Emanuele giurò che non l'avrebbe mai più rivista nemmeno se fosse morta. Era furibonda con lei, ed aveva ragione.

ROSSANA - Quando ha saputo che Giuliana era morta cosa fece?

CARLOTTA - Niente, assolutamente niente.

BEATRICE - Non è vero disse che le stava bene che se l'era meritato.

ROSSANA - E voi perché siete qui? Per paura come vostro padre, che la gente possa parlare male di voi?

BEATRICE - Certo, per questo, solo per questo.

ROSSANA - (*Sommessamente ricomincia il rosario*) Ave Maria...

BEATRICE - Devi proprio Rossana? Te l'ho chiesto per favore, il più piccolo non ha dormito per niente questa notte ho la testa che mi scoppia.

ROSSANA - Giuliana l'avete sempre demonizzata per il suo atteggiamento così severo verso se stessa.

CARLOTTA - È incredibile che una suora ragioni in questi termini.

ROSSANA - Perché?

CARLOTTA - Perché Giuliana non poteva essere l'arbitro della sua vita. Non c'è insegna questo il Vangelo? O sbaglio?

ROSSANA - E allora?

CARLOTTA - Allora? Privandosi del cibo Giuliana si è volontariamente suicidata. Quindi mi meraviglio che proprio tu venga a fare di questi discorsi! Rossana ti scongiuro: basta parlare, riprendi il rosario.

BEATRICE - Ma porca miseria! Dittelo da sola il rosario, ripassalo mentalmente. Mi sembra di averlo detto abbastanza chiaramente di avere mal di testa.

ROSSANA - Il cibo che cercava Giuliana era la purezza, la preghiera se vogliamo, solo di questo si voleva nutrire, era troppo sensibile per noi.

CARLOTTA - Bella sensibilità.

BEATRICE - Una persona sensibile non si riduce come s'è ridotta lei, non la minima attenzione nemmeno verso se stessa.

ROSSANA - Giuliana non sopportava più la gente che le stava intorno...

CARLOTTA - Ecco finalmente lo dici.

ROSSANA - Eppure amava il suo paese, la sua famiglia con una intensità che non ha paragoni.

CARLOTTA - Stando chiusa in un appartamento a Monreale.

ROSSANA - Questo appartamento se lo scelse con la massima attenzione. Qui dietro c'è la cattedrale, con il grande Cristo dorato e sul davanti la terrazza sulla conca d'oro. Da qui poteva vedere tutta Palermo, poteva idealizzarla, giudicarla, viverla per ciò che ogni siciliano vero vorrebbe che fosse.

CARLOTTA - E cioè?

ROSSANA - Lo chiedi a me. Ora? Vai di là e chiedilo a Giuliana.

BEATRICE - Andare a chiedere a una morta cosa pensa di Palermo? Ma cosa dici?

ROSSANA - Andate a guardare il suo volto. Lo sapete che quando ieri l'ho vestita la testa appoggiata sul cuscino si è girata verso la terrazza? Verso la conca d'oro, verso l'odore delle arance.

CARLOTTA - (*Sarcastica*) Un miracolo, è avvenuto un miracolo. Stai a vedere che Giuliana diventerà anche santa.

BEATRICE - Fa freddo qui, non trovate? È un gennaio molto freddo questo. Non c'è nemmeno il riscaldamento.

CARLOTTA - Mi è venuta voglia di parlare di Emanuele. Non hai qualche bella frase anche per lui? Non è giusto fare tanti discorsi per Giuliana e non per Emanuele. In fondo qualche bella frase se

la meriterebbe molto di più lui che è morto senza volerlo, senza saperlo. Se ci fosse stata qui Vannina non avresti osato. Ha ragione Beatrice ci vorrebbe Vannina. Lei non ha la tua cultura ma ti avrebbe messa a posto in due minuti.

ROSSANA - Avete finito di farvi scudo di vostra sorella maggiore. Mettetemi a posto voi se ne avete gli argomenti.

CARLOTTA - Dicevi di volerci bene a tutte noi indistintamente. Lo vedi che era solo una frase fatta.

ROSSANA - È proprio stando qui a discutere con voi che vi dimostro il bene che vi voglio.

CARLOTTA - Per te è tutto facile che vivi in un convento, come un convento è questo: lontano dal mondo, lontano dalla realtà.

ROSSANA - Io vivo questa realtà quanto voi.

CARLOTTA - Il mondo è molto diverso da quattro preghiere messe in fila come questi articoli di giornale.

ROSSANA - A sì? E cosa avrebbe di diverso?

BEATRICE - (*Ride*) La mafia!

CARLOTTA - (*Alla sorella*) Idiota.

ROSSANA - Era meglio che me ne restassi nel mio convento vero? Con le mie preghiere.

CARLOTTA - Perché? Anzi.

ROSSANA - Ne sei sicura Carlotta? Quello che cercavo di dirti è che la preghiera è tutto ciò che si vive, i propri gesti i propri sentimenti. Sono molto pericolose le preghiere, noi lo sappiamo bene.

BEATRICE - Infatti il tuo rosario fa venire il mal di testa. (*Ride da sola, poi sentendo il silenzio si zittisce imbarazzata*)

CARLOTTA - Arriva dove vuoi arrivare Rossana.

ROSSANA - Non credo che debba essere io a tirare le conclusioni, nel senso che le conosco benissimo da sola.

CARLOTTA - Invece no.

BEATRICE - Ma di cosa state parlando?

CARLOTTA - Di noi Beatrice, della nostra famiglia.

BEATRICE - (*Risponde senza capire*) Ahh.

CARLOTTA - Non crederai di farmi paura Rossana.

ROSSANA - È un discorso chiuso, lo sai meglio di me.

CARLOTTA - Ma muori dalla voglia di parlare. Non è vero? Ma così senza uno scopo, quasi per passare il tempo, un sostitutivo al rosario.

ROSSANA - (*Quasi la frase le fosse scappata di bocca*) La nostra famiglia è un covo di disonesti.

CARLOTTA - Eccola là. Vorrei sapere come ti permetti?

ROSSANA - (*Pentendosi*) Ave Maria gratia plena, dominus tecum...

CARLOTTA - Ti ho chiesto come ti permetti! Tu non sei morta, hai la lingua per rispondermi.

ROSSANA - Perché ti arrabbi? Ho calunniato qualcuno?

CARLOTTA - Hai calunniato tutti noi.

ROSSANA - Ave Maria, gratia plena, dominus tecum...

CARLOTTA - Smettila con quel rosario!

ROSSANA - Adesso devo smettere? Non volevi proprio tu che continuassi?

BEATRICE - Sì, sì continua, mi è passato il mal di testa.

CARLOTTA - Sei una serva Rossana, solo una povera serva.

ROSSANA - Vogliamo parlare di Emanuele adesso, vogliamo dirci sinceramente perché sia morto? Vogliamo dire qualche bella frase per lui?

CARLOTTA - Ci fosse Vannina! Se arrivasse.

ROSSANA - Mio padre e mio zio sono due delinquenti e Vannina lo stesso.

CARLOTTA - Non parlare così di Vannina!

ROSSANA - La nostra era una famiglia in ginocchio, al punto che dovetti farmi suora per non pensare a nessuno. Spero che vi ricordiate dei pianti che mi feci. Ma questo conta poco, i pianti di una quattordicenne non sono nulla in confronto alle nefandezze fatte dai nostri parenti. Nel giro di due anni le cose cambiarono enormemente, al punto che chiedete e papà vi dà! Voglio un salone, ma non uno qualunque, il più bello di Palermo. Ed ecco che zio mette mano al portafoglio. Voglio una casa, eh Beatrice, con vista su piazza della Mari-



na. Raffaele, è bravo, come dici tu, ma è disoccupato. Ed ecco la casa e il lavoro per Raffaele. Lo sai cosa realmente fa tuo marito Beatrice? Cosa fanno tuo padre e la tua amata sorellina?

CARLOTTA - No, non lo sappiamo diccelo tu!

ROSSANA - Io?

BEATRICE - Avanti diccelo, poi lo vado a riferire a Vannina.

CARLOTTA - Senti Rossana, smettila di sparare nel vuoto, se vuoi colpire colpisci, ma fallo bene però, altrimenti stai zitta.

ROSSANA - Vorrei che ci fosse Vannina.

CARLOTTA - Lo vorremmo tutte, forse anche Giuliana, di là distesa sul letto, ma Vannina non c'è e dovremo cavarcela da sole.

ROSSANA - Una volta lessi una commedia di tre sorelle che ogni sera dicevano il rosario con la madre e cercavano d'intercedere con lei per una sorella ripudiata ed ora moribonda. Non riuscirono a convincerla e la sorella morì sola senza mai più rivedere la madre che tanto amava.

CARLOTTA - Commovente, ma non è certo il nostro caso, semmai il contrario.

BEATRICE - E poi cosa c'entra? Se hai qualche cosa contro papà denunciolo. Se sei sicura di quello che dici. Non dobbiamo temere niente noi.

CARLOTTA - Stai zitta.

BEATRICE - Perché? Cosa dobbiamo temere noi? Una suora che ha le visioni, vede i morti girare la testa, sente continuamente l'odore delle arance. E poi cosa fa? Se denuncia nostro padre denuncia automaticamente anche il suo. (*Ride*)

CARLOTTA - Stai zitta!

BEATRICE - (*Facendosi molto piccola*) Cosa ho detto di male? È vero.

CARLOTTA - Certo che è vero e Rossana lo sa molto meglio di te, il problema è sapere cosa pensa realmente.

BEATRICE - Se lo pensa e basta non è certamente un problema.

ROSSANA - Io prego, prego in continuazione per tutti noi. Di notte e di giorno. Altro che il tuo mal di testa Beatrice. Mi sembra di scoppiare a volte, e allora cerco i muri della mia cella e mi appiattisco sopra, e vorrei diventare calcinaccio, vorrei sparire per sempre.

CARLOTTA - È questa la realtà che ti insegnano in convento? Lo vedi che avevo ragione io!

ROSSANA - Non è vero! Non mi puoi rinfacciare una scelta che non è stata mia! La realtà la subisco molto più io di voi due. Hai voluto un salone e ce l'hai! Tu ti sei voluta sposare Raffaele, ed eccoti servita. Voi vi state godendo la ricchezza della nostra famiglia mentre io ogni giorno scontro la miseria in cui eravamo.

CARLOTTA - Ah ecco dove sta il tuo moralismo! Nel rancore.

ROSSANA - Magari Carlotta fosse così. Magari. Lo vorrei anch'io, sarebbe talmente semplice. Il problema è un altro. È che in questi lunghi anni, nonostante appartenga a voi ho imparato anche ad appartenere a nostro Signore.

CARLOTTA - E sono due cose assolutamente incompatibili.

ROSSANA - No purtroppo. Non per me. Ma ciò nonostante non posso fare a meno di considerare le cose come stanno.

CARLOTTA - La realtà è una sola: è che Giuliana ci ha disprezzato tutti, anche morendo.

ROSSANA - Anch'io vi ho disprezzati un attimo fa.

CARLOTTA - Sciocchezze. Il tuo rancore lo capisco e lo giustifico, e poi sei sempre qui con noi, reciti il rosario con noi, ti siedi alla nostra stessa tavola, abbracci i tuoi parenti come è giusto che sia in ogni famiglia rispettabile.

ROSSANA - (*Recita una poesia*) Come vorrei abbattere ogni ostacolo, spezzare ogni legame! Liberamente con te librami lassù, Nel firmamento eternamente azzurro!

Con quale gioia loderei

Il dio che ha nome libertà.

BEATRICE - Che roba è?

ROSSANA - Alcuni versi che mi scrisse Giuliana nella sua ultima lettera. Lei è l'unica di tutte noi che ha saputo realmente staccarsi da ciò che c'è di schifoso nella famiglia.

CARLOTTA - Io vorrei sapere di che ti lamenti?

## SCHEDE D'AUTORE



**R**OBERTO CAVOSI, è nato a Merano il 3 agosto del 1959. Nel 1982 si è diplomato, come attore, all'Accademia d'Arte drammatica Silvio D'Amico di Roma. Dal 1987 si dedica alla scrittura teatrale. I suoi principali lavori sono: *Martha ed Ulli*, regia di Guido Compagnoni; *I topi di Glorenza*, musical per bambini, regia di R. Barkeley; *Lauben*, Festival di Todi, regia di P. Rossi Gastaldi; *Lucifero*, regia di Ennio Coltorti; *Ca' de bezzi*, Teatro Stabile di Bolzano, regia di Luigi Ottoni; *L'uomo irrisolto*, Festival di Todi, regia di Roberto Cavosi; *Lauben*, Teatro Stabile di Bolzano, regia di Luigi Ottoni; *Viale Europa*, Teatro Stabile di Bolzano, regia di Roberto Cavosi (Segnalazione Idi 1991 e Biglietto d'oro Agis 1992); *Luna di miele*, Teatro Il Colosseo, regia di Tonino Pulci; *Lauben*, Teatro Stabile di Roma, regia di G. Dipasquale; *Sissi*, Teatro Stabile di Bolzano, regia di Marco Bernardi. Ha inoltre conseguito i seguenti riconoscimenti: Premio della Critica per *La guardiana di Oche* (1990); Premio scheda teatrale di San Miniato, unitamente alla critica di Paolo Lucchesini, per *Cavaliere di Ventura* (1992); vincitore del Concorso Idi con *Rosanero* (1993), Premio «Teatro Stabile di Bolzano e Alto Adige» per *Sissi* (1993), Premio «Iti Maratea» per l'attività svolta (1994), Premio «Studio 12» per un monologo con *Gassosa*. □

Nessuno ti disturba, nessuno pretende più niente da te, stai nel tuo convento punto e basta, mangi, dormi, non hai preoccupazioni.

BEATRICE - Magari te la fai anche con il confessore.

ROSSANA - Io mi lamento di non aver avuto il coraggio di Giuliana, di non avere la sua fede.

CARLOTTA - Vale cento volte di più l'abito che indossi di tutto ciò che ha pensato Giuliana nella sua vita.

ROSSANA - Non bestemmiare.

CARLOTTA - Sei una sventurata Rossana.

ROSSANA - È vero, questa volta hai ragione.

CARLOTTA - Ma ti rifugi in noi e questo ti fa onore.

BEATRICE - Beh? Non si stava parlando di denunce? Allora lo denunci o no papà? (*Ride*)

CARLOTTA - Smettila di ridere.

BEATRICE - Io faccio quello che mi pare, poi sono contenta mi è passato il mal di testa.

CARLOTTA - Quindi possiamo riprendere il rosario?

BEATRICE - E se arrivano le pompe funebri?

CARLOTTA - Allora ce ne andremo al cimitero, ma finché non arrivano...

BEATRICE - Va bene, ma piano, a bassa voce.

ROSSANA - (*Sgranando sommessamente il rosario*) Ave Maria, piena di grazia, il Signore è con te.

CARLOTTA E BEATRICE - Tu sei benedetta fra le donne, com'è benedetto il frutto del ventre tuo Gesù.

ROSSANA - Santa Maria...

CARLOTTA E BEATRICE - Madre di Dio, prega per noi peccatori, adesso e nell'ora della nostra morte.



ROSSANA, CARLOTTA E BEATRICE - Amen.

ROSSANA - Ave Maria, piena di grazia...

CARLOTTA E BEATRICE - Il Signore è con te, tu sei benedetta fra le donne, com'è benedetto il frutto del ventre...

*Suonano alla porta d'ingresso.*

BEATRICE - Hanno suonato alla porta.

CARLOTTA - Abbiamo sentito.

BEATRICE - Chi va ad aprire?

ROSSANA - Vado io, non sarà certamente il diavolo.

CARLOTTA - Il diavolo? Saranno finalmente le pompe funebri.

*Rossana è uscita.*

BEATRICE - Se non sono i becchini magari è Raffaele, gli avevo detto di venire.

CARLOTTA - Raffaele?

BEATRICE - Beh, perchè? Anche lui fa parte della famiglia.

CARLOTTA - (Poco convinta) Sì, sì. E i bambini chi te li tiene?

BEATRICE - Mia suocera. (Chiama verso l'ingresso) Raffaele sei tu?

VANNINA - (Entrando) No, sono solo Vannina. Mi dispiace. (È vestita con un appariscente e volgare soprabito rosa shocking. Rientra anche Rossana, ha in mano una sporta della spesa. Non è per niente tranquilla)

CARLOTTA - (Stupita) Vannina.

VANNINA - Che c'è?

CARLOTTA - No, niente.

VANNINA - Sembri stupita.

CARLOTTA - È vero, non mi aspettavo che venissi... proprio qui.

VANNINA - È tanto terribile questo posto?

CARLOTTA - No ma è la casa di Giuliana, e lei è di là...

VANNINA - Morta.

*Carlotta la guarda interrogativamente, Beatrice risponde con un filo di voce.*

BEATRICE - Sì, certo... morta.

VANNINA - Dunque, non è più casa sua questa.

ROSSANA - Non vuoi andare da Giuliana? (Indica verso la sua stanza)

VANNINA - No. Preferisco di no.

ROSSANA - Non ti sei nemmeno vestita a lutto.

VANNINA - Quale lutto? Oggi è la festa di Giuliana. È da quando è nata che aspettava questo momento, ed io sono venuta ad onorarla vestita del colore che lei preferiva. (Ride) Portando tutto il necessario per festeggiarla. (Indica la sporta che Rossana tiene ancora automaticamente in mano)

ROSSANA - (Un po' impaurita) Cosa c'è in questa sporta? Te l'ho presa dalle mani senza nemmeno accorgermene.

VANNINA - Non me l'hai presa te l'ho data io.

BEATRICE - Ma non c'è tempo di festeggiare, adesso arrivano i becchini e...

VANNINA - Ho telefonato che il funerale è rimandato a domani.

BEATRICE - In che senso?

VANNINA - Nel senso che il funerale non si farà oggi ma domani.

ROSSANA - Non stai dicendo sul serio.

VANNINA - Ho mai parlato a vuoto?

CARLOTTA - Ma tutti quelli che verranno.

VANNINA - Chi verrà?

CARLOTTA - Papà, le colleghe di Vannina.

VANNINA - Le colleghe di Vannina? Sono io Vannina, idiota.

CARLOTTA - Scusa, intendevo di Giuliana, le maestre sue amiche.

VANNINA - Papà l'ho già avvisato io e in quanto a quattro stupide maestre rincoglionite... (Ride) Ve le vedete aspettare al cimitero! (Rammenta qualche cosa e diventa seria, quando ha dovuto aspettare lei Giuliana) Già. Comunque io ho deciso e non voglio sentire ragioni.

CARLOTTA - Non è possibile. Ecco Vannina...

VANNINA - Che c'è?

CARLOTTA - Il cadavere ormai...

BEATRICE - Ha ragione Carlotta, ormai... (ride stupidamente) puzza. Non possiamo aspettare più nemmeno un'ora. D'altronde puzzava già prima che la trovassero, là su quella poltrona.

CARLOTTA - Chissà quanti giorni c'è rimasta

prima di morire.

VANNINA - Su quella poltrona fu trovata?

BEATRICE - Certo è stata la vicina.

VANNINA - Non me la so immaginare ferma su una poltrona. Era sempre in movimento, come se camminasse su dei carboni ardenti. Per lei dev'essere stato terribile, come un'enorme penitenza, come una condanna.

*Tutte e quattro sono girate verso la poltrona, nei loro volti sembra affiorare il ricordo di Giuliana.*

## SCENA SECONDA

*Stessa scena. È luglio e fa molto caldo, le persiane sono spalancate. La luce è estremamente violenta e anche la vecchia sala, come il resto di Monreale, non riesce a sfuggire alla determinata implacabilità di quel pomeriggio estivo. Giuliana è seduta sulla poltrona in un angolo della stanza, la stessa poltrona indicata da Carlotta nella scena precedente. Ha sulle ginocchia un album pieno di articoli di giornale e di fotocopie di altri articoli. Sta incollando sull'album un articolo. Preme l'articolo sulla pagina dell'album freneticamente ed ossessivamente. È molto magra ma sembra dotata di una misteriosa energia inesauribile, che la fa muovere in continuazione come un animale chiuso in gabbia. È vestita con un fresco abitino di cotone rosa molto pallido. Al centro della sala, vicino al grande tavolo di noce scuro, in piedi, statuarica, c'è Vannina. È vestita a lutto, anche se il taglio del suo vestito è molto provocante, e non nasconde certo le prorompenti forme della ragazza, anzi le accentua, le asseconda, le valorizza quasi in lei si sintetizzasse l'amore tra Eros e Thanatos. Fuma volgarmente una sigaretta.*

VANNINA - (Rompendo il lungo silenzio) Ti dà fastidio se fumo? (Non ottiene risposta) Lo so che ti dà fastidio. (Silenzio) Io comunque fumo lo stesso!

GIULIANA - (Persa) Fai come credi.

VANNINA - Certo che faccio come credo. L'ho sempre fatto. Compreso il venire qui, adesso.

GIULIANA - Lo so.

VANNINA - (Infuriata) Cosa cazzo sai tu! Niente! Un beato cazzo di niente! (Spegne la sigaretta)

GIULIANA - Non arrabbiarti così Vannina, diventi brutta.

VANNINA - Ti ho portato una cosa. Era nella nostra stanza. Te la ricordi ancora la nostra stanza? Te la ricordi ancora casa tua?

GIULIANA - Questa è casa mia.

VANNINA - Lo vuoi vedere cosa ti ho portato?

GIULIANA - (Impaurita) Che cos'è?

VANNINA - (Aprendo la sua borsetta e prendendo una foto in una cornice d'argento. La foto raffigura Giuliana, Vannina, Carlotta, Beatrice ed un bambino più piccolo di loro: Emanuele, il loro fratellino) Che cos'è? Te lo faccio vedere subito che cos'è! (Prende la foto e la scaraventa per terra ai piedi di Giuliana. Il vetro va in frantumi)

GIULIANA - (Mentre Vannina getta la foto ha una reazione violenta) No! (Poi si getta sulla foto già frantumata a terra) La foto, la nostra foto.

VANNINA - Bene, vedo che ti è tornata di colpo la memoria!

GIULIANA - Perchè? Chi te ne ha dato il diritto?

VANNINA - Su quella foto ci sono anch'io, quindi.

GIULIANA - Ce la fece papà il giorno della prima comunione di Emanuele.

VANNINA - Ma non mi dire.

GIULIANA - C'era il sole quel giorno, era primavera e Palermo profumava di mille colori. E noi eravamo ancora tutti uniti.

VANNINA - Anche oggi c'è il sole. Forse troppo, non trovi? Quasi non si riesce a respirare.

GIULIANA - Abbiamo litigato quel giorno, per chi doveva pettinarlo. Eppure eravamo già grandi. Alla fine lo pettinò nostra cugina Rossana. Urliamo talmente tanto.

VANNINA - Ah sì? Vorrei sapere che importanza abbia ora.

GIULIANA - Era così emozionato Emanuele. In-

ciampò sull'altare quando si avvicinò alla partecola, e il sacerdote lo prese per un braccio. Sarebbe caduto altrimenti. Povero Emanuele, il viso gli diventò tutto rosso.

VANNINA - Sei completamente pazza.

GIULIANA - (Facendole il verso) Sarà questo caldo. Cosa dici? D'altronde siamo a luglio e la Sicilia è un'inferno... l'estate. (Va a porre, con grande cura, la foto sul tavolo)

VANNINA - Basta giocare.

GIULIANA - È tanto che ho smesso di farlo.

VANNINA - Non si direbbe.

GIULIANA - Perchè? A cosa ti riferisci?

VANNINA - Davvero non lo indovini? Ho aspettato dieci giorni prima di venire. Magari è malata ho pensato, forse è in una di quelle sue crisi. Per questo non si è fatta vedere, né sentire. Che vergogna.

GIULIANA - Avevo da fare.

VANNINA - Vedo. Abbiamo ritardato il funerale di mezz'ora per aspettare i tuoi porci comodi. Fino all'ultimo ho sperato che la piccola Giuliana spuntasse da un momento all'altro.

GIULIANA - (Alludendo alla cornice) Potevi non gettarla così. Hai visto, hai rotto lo specchio ed ammaccato la cornice. Anche gli oggetti, i ricordi, hanno un'anima, cosa credi. Per fortuna la foto è rimasta intera.

VANNINA - Giuliana! C'erano più di duecento persone ad aspettare soltanto te! Papà era furibondo!

GIULIANA - Scusami, non capisco.

VANNINA - Sei un'idiota! Una povera scema! Ti ho sempre difesa fino adesso...

GIULIANA - (Alzando spropositatamente il tono) Nessuno ti ha mai chiesto niente! Ho mai chiesto l'aiuto di nessuno! Sto facendo la mia vita. Non voglio niente, non chiedo niente!

VANNINA - (Lapidaria) Se papà sa che sono venuta a Monreale mi caccia di casa. Tu non sei più sua figlia dal giorno del funerale, sei un nemico.

GIULIANA - Io non sono più sua figlia da quando ho preso quest'appartamento per conto mio.

VANNINA - (Con disprezzo) Almeno al funerale di tuo fratello potevi venire. Sei una disgraziata.

GIULIANA - Sei venuta per farmi la predica, proprio tu.

VANNINA - Che vuoi dire?

GIULIANA - (Cambiando volutamente discorso) Guarda, guarda cos'ho qui. (Mostra prima il suo album e poi va ad uno scaffale a prendere una cartella colma di altri ritagli di giornale) Vedi li ho raccolti tutti, tutti fino all'ultimo.

VANNINA - Ritagli di giornale?

GIULIANA - Sì. Gli articoli su Emanuele. Ne hanno parlato tanto sai, e ognuno dava una versione diversa. Non ci crederai ma ne hanno scritto anche all'estero. Guarda questo è tedesco, l'ho preso al Goethe Institut, vedi la foto: è il nostro fratellino.

VANNINA - Giuliana...

GIULIANA - (Parla sempre più in fretta, quasi follemente) Me lo sono fatta tradurre, c'è una professoressa mia collega che sa il tedesco, il titolo dice: La mafia italiana uccide un altro bambino. E questo è spagnolo, facile no? Ninos, bambino, assassinato, eccetera eccetera. E questo. Questo è il pezzo forte, una rarità. E di qua, è raro per quello che dice, l'avevi mai letto? «Basta con la politica del terrore», dice: «Nessuno nega l'esistenza della mafia, ma è impensabile che la Sicilia uccida così i suoi figli. Il piccolo Emanuele Miceli è stato soltanto la vittima di una atroce casualità».

(Tornando normale, quasi commossa) Casualità, incredibile vero, due colpi al torace ed uno alla testa. Casuali. «Lo piangiamo con grande pietà» continua. E voi, al funerale, avete pianto con grande pietà?

VANNINA - Potevi venire, se volevi vederci piangere. Mi fai schifo, i ritagli dei giornali, la premura per la foto della prima comunione, eppure non hai nemmeno la decenza di vestirti a lutto ed andare ad onorare tuo fratello!

GIULIANA - Tu, tu mi vieni a parlare di decenza.

VANNINA - Perchè non potrei?

GIULIANA - Non voglio litigare adesso.

VANNINA - E io sì, fa parte della mia natura.



Avanti che cosa hai da dire?

GIULIANA - Sei una puttana Vannina, di lusso, ma puttana!

VANNINA - Come ti permetti!

GIULIANA - Come ti permetti tu, a venirmi ad insultare a casa mia! Che ne sai tu del dolore! Del vuoto che sento dalla morte di Emanuele. Tu che ti fai scopare da tutti, che sei la puttana di papà. Tutti quelli che hanno degli affari con lui passano prima da te!

VANNINA - Brava, bel discorso, tirato fuori al momento giusto. Ti ringrazio della sincerità, ma non vedo cosa c'entri questo con i funerali di tuo fratello.

GIULIANA - C'era anche Antonio Trani al funerale quella mattina? Eh? C'era anche lui?

VANNINA - È logico.

GIULIANA - È logico. E ci scopi ancora con lui?

VANNINA - Che ti succede Giuliana, sempre tutta per benino, cosa sono questi toni, adesso?

GIULIANA - Tu fai all'amore con l'assassino di Emanuele, e lo sai benissimo. Lo sai che è stato lui, come lo sa papà. Come lo sanno tutti. È vero che è stato lui? È vero? (Vannina non risponde. Passa un lungo silenzio) Non rispondi. Peccato. Chissà quanti baci di cordoglio vi siete scambiati questa mattina. E vieni da me a fare la moralista. Vestiti a lutto. Onora tuo fratello. Ma di quale onore parli? Noi siamo colpevoli quanto Trani della morte di Emanuele.

VANNINA - Non dire stronzate!

GIULIANA - Non diciamole tutti! Io, tu, papà questi giornali. Leggi questo.

VANNINA - Ma che cosa...

GIULIANA - Leggilo! Qui, a questa riga. (Le indica la riga)

VANNINA - (Legge) «Emanuele Miceli era invasiato in un traffico di droga. Era un baby spacciatore con il viziato, evidentemente, di non pagare le percentuali dovute».

GIULIANA - Emanuele faceva questo? Dimmelo? Faceva questo?

VANNINA - Perché non sei venuta a chiederlo a Trani? O magari, se ti fossi degnata, potevi scendere dalla tua reggia e stando ben attenta a non sporcarti le mani avresti potuto chiederlo direttamente ad Emanuele, quando ancora era vivo.

GIULIANA - (Strappa l'articolo di giornale dalla mani di Vannina) Ridammì quest'articolo. (Riordina nevroticamente la cartella)

VANNINA - Dov'eri quando Emanuele non tornava a casa la sera? Quando io lo andavo a cercare per le strade. Eh? Facciamo le schifilose adesso. È facile scappare e poi giudicare. Bella casa questa, con vista sulla cattedrale e sulla conca d'oro. Si sente il profumo delle arance l'inverno e l'odore dell'incenso a tutte le messi solenni. Ma laggiù è diverso.

GIULIANA - Lo so e oltretutto qui c'è più luce, più aria! È per questo che me ne sono andata.

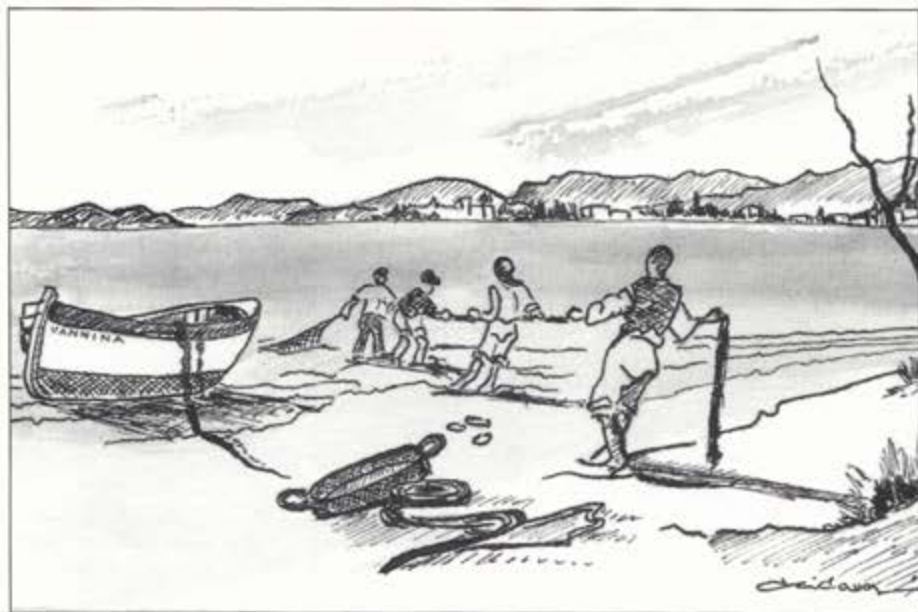
VANNINA - (Schiaffeggiando violentemente la sorella) E allora pensaci dieci volte prima di dare della puttana a tua sorella!

GIULIANA - Sei una vigliacca!

VANNINA - Che faccia tosta. Se hai problemi di coscienza non cercare di riversarli su di me.

GIULIANA - Ho detto che siamo tutti colpevoli, mi pare. Quindi smettila di fare la vittima. Ognuno si sceglie la vita che crede. La mia casa profuma d'incenso e si sente l'odore delle arance? Può darsi, comunque non me la dai a bere, tu non avresti mai perso un secondo delle tue maialate per Emanuele.

VANNINA - Sei ridicola. Va bene, diciamo che se Emanuele spacciava droga a me non me ne è mai fregato un cazzo, e lo dico solo per farti contenta, e che io mi faccio scopare da chiunque mi capiti a tiro, e allora? Scopo con Trani è vero, volevi farlo tu per caso? Sei tu che non hai mai voluto regalare nemmeno un secondo della tua vita alla tua famiglia, sei tu l'egoista. Certo Giuliana voleva studiare. La tua casa è piena di libri e il tuo cervello di sapere, hai esattamente la misura di ciò che è bene e male, eppure Emanuele è morto lo stesso, nonostante le tue belle parole ed i tuoi sensi di colpa. Sono tre anni che te ne sei andata da casa, da quando ti sei diplomata, e di cosa facesse Emanuele dalla mattina alla sera non te ne è



mai fregato niente, a te, a te!

GIULIANA - Io dovevo dare uno scopo alla mia vita.

VANNINA - Va bene, concesso. Ma non venirmi più a parlare di colpevoli o innocenti.

GIULIANA - Infatti, non vedo nessun innocente. (Si piega sui suoi articoli) Perché non mi aiuti a ritagliare questi articoli? Si fanno tante piccole magie con le forbici.

VANNINA - (Li scaraventa per terra) Giuliana! (Calmandosi) Giuliana è possibile che tu non capisca?

GIULIANA - Che cosa dovrei capire?

VANNINA - L'affetto che ho per te. L'amore che ti porto.

GIULIANA - Lo so, forse è per questo che me ne sono andata.

VANNINA - Se non siamo unite in una circostanza così terribile, quando mai lo saremo?

GIULIANA - Ma io lo sono, lo sono. Per me tu sei molto di più che mia sorella, sei anche la mia migliore amica, sei mia madre. Mi hai dato tutto, hai pagato i medici quando nemmeno papà voleva più darmi i soldi, e quelli erano i tuoi primi soldi...

VANNINA - Lascia perdere.

GIULIANA - No, no è giusto. Mi hai aiutata negli studi.

VANNINA - E allora perché?

GIULIANA - Io ho diritto alla mia vita. Sono diventata maestra e posso camminare con le mie gambe, pagarmi l'affitto di questa casa e l'università, senza pensare più a nessuno. Io devo muovermi! Muovermi!

VANNINA - Le cose che ho fatto per te le ho fatte con gioia, non ho mai sentito nessun peso. Guarda Carlotta e Beatrice, loro non hanno mai avuto di questi problemi.

GIULIANA - Ma loro non ti vogliono bene come te ne voglio io.

VANNINA - Come?

GIULIANA - Luglio è uno dei mesi che detesto di più.

VANNINA - Che cosa hai detto prima?

GIULIANA - Mi devi promettere che tornerai qui a gennaio. Questa stanza s'innonda del profumo delle arance, sembra che tutta la loro fragranza voglia rifugiarsi tra questi libri. Ed è curioso sai? L'odore si sente solo qui, nemmeno di là sul balcone, ma qui, nella stanza più lontana dalla Conca d'oro.

VANNINA - Mangi?

GIULIANA - Mi sforza. Ma puoi stare tranquilla, adesso posso nutrirmi anche del ricordo di Emanuele. Mi hanno strappato una parte di me stessa. La più importante.

VANNINA - Dovresti farti mettere almeno un telefono, non si sa mai che avessi bisogno di qualche cosa.

GIULIANA - No, non ho bisogno di niente qui.

VANNINA - Magari ti dimentichi del pane quan-

do fai la spesa, mi telefoni ed io te lo porto senza che tu riesca di casa.

GIULIANA - Lo faresti, anche se non sono venuta al funerale?

VANNINA - Perché non torni a casa Giuliana? Sentiamo tutti la tua mancanza.

GIULIANA - Anch'io la vostra, e tanto.

VANNINA - E allora?

GIULIANA - Non si può. No.

VANNINA - È anche finita la scuola. Vieni almeno per l'estate, se proprio non te la senti ritorni quassù.

GIULIANA - Non hai detto che papà mi considerava un nemico?

VANNINA - Gli parlerò io, non può rifiutare nulla a me.

GIULIANA - Gli vuoi proporre un patto mafioso? Mi fa paura Vannina, non voglio.

VANNINA - Ma quale patto?

GIULIANA - Mi accetterebbe solo perché tu lo ricatteresti, non sarebbe affetto.

VANNINA - Ma non è vero! Ho usato le parole sbagliate, ecco tutto. Anzi, forse tornando potresti colmare questo lutto.

GIULIANA - Non mi fido.

VANNINA - Di cosa hai paura? Hai detto che ti manchiamo. O non vuoi avere una sorella... in affari, come sono io.

GIULIANA - Qui tutto ha un'anima, il grande tavolo, gli scaffali stracolmi di libri, le finestre. Io me ne sono già andata una volta di casa, e quella è stata la decisione migliore della mia vita.

VANNINA - Sei una stronza. Ti si tende una mano e tu ci sputi sopra. Dai Giuliana, t'aiuto a prendere i tuoi vestiti. Sentii io sono seriamente preoccupata per te, ho paura che potresti ricadere nei tuoi soliti periodi terribili.

GIULIANA - Papà non mi rivorrebbe.

VANNINA - Non può! Deve riabbracciarti.

GIULIANA - Perché? Se non mi riaccetta tu non scopi più con i suoi clienti?

VANNINA - (Esauista) Oh Dio! Quanta pazienza pretendi da me? Tu non lo vuoi l'amore degli altri Giuliana. Non sai che fartene. Mi sono umiliata a venire da te, rischio che papà mi cacci di casa, capisci, e tu mi tratti in questo modo. Carlotta e Beatrice le hai viste per caso? No, ma io sono venuta nonostante non te lo meritassi affatto.

GIULIANA - Se non me lo meritavo non dovevi farlo.

VANNINA - Vuoi dire che ho sbagliato?

GIULIANA - Tu vieni da me perché hai bisogno di pulizia.

VANNINA - È pazzesco. O sei matta o ci fai. Vorrei sapere cos'è questa storia della pulizia? Non crederai di essere un'anima candida tu!

GIULIANA - (Giuliana si siede e ricomincia a tagliare giornali) Siediti ed aiutami, c'è tanto lavoro da fare ancora.

VANNINA - Giuliana, in questi tre anni sono ve-



nuta ogni tanto a trovarti, ed ogni volta mi hai riempita d'insulti, oggi più che mai. Eppure eccomi di nuovo qui, umilmente, pazientemente. Forse hai ragione, vengo da te per ritrovare quella pulizia che ho perso a quindici anni.

GIULIANA - Io non sapevo cosa ti facesse fare papà, ma piangevo tutte le notti e pregavo, per te, come ora sto facendo per Emanuele.

VANNINA - E quando l'hai saputo? Voglio dire, veramente.

GIULIANA - Quella volta che mi portarono in ospedale.

VANNINA - Quando rifiutavi anche le flebo?

GIULIANA - Sì.

VANNINA - Come hai fatto a saperlo?

GIULIANA - Ti ho vista. Con Trani, nel suo albergo, o meglio in uno dei suoi alberghi. Quello al centro...

VANNINA - Sì, sì ho capito.

GIULIANA - Ti avevo seguita invece di andare a letto. Evitare il portiere fu uno scherzo. Stetti fuori dalla porta della vostra camera per tutta la notte, finché spuntò il sole. Prima di tornare a casa mi ricordo che girai a vuoto per la Vucciria chissà quanto tempo. Per fortuna riuscii a rientrare prima che gli altri si svegliassero. Era luglio, come adesso. Poi mi venne la febbre, per una settimana, e tutto mi faceva orrore, anche le lenzuola del mio lettino mi sembravano sporche. Pensare che Carlotta e Beatrice quando uscivi la notte dicevano che andavi a trovare la zia e restavi a dormire da lei.

VANNINA - Loro non hanno mai sospettato niente. Ora sanno quello che faccio, ma ormai... sono grandi e poi Carlotta non è certo uno stinco di santo. Già. Comunque non mi hai mai detto nulla, mai. Perché se lo sapevi?

GIULIANA - E a che scopo? Per sfogarmi come ho fatto oggi?

VANNINA - Spero che ti sia servito almeno.

GIULIANA - No, per niente. E a te è servito insultarmi?

VANNINA - No.

GIULIANA - Lo vedi. Magari nell'ira avrei potuto rendere complici anche Carlotta e Beatrice.

VANNINA - Come complici?

GIULIANA - Complici. Io sono stata tua complice, solo il fatto di saperlo, di non oppormi.

VANNINA - Sì che ti sei opposta.

GIULIANA - E come?

VANNINA - Con la tua malattia.

GIULIANA - Non è una vera e propria opposizione, anzi è solo un modo per sentirmi meglio.

VANNINA - Non è mai stato possibile penetrare i tuoi pensieri.

GIULIANA - Sono brutti sai, tremendi, violenti.

VANNINA - Giuliana, smetti con quegli articoli.

GIULIANA - Perché?

VANNINA - Guardami bene in faccia. Abbiamo ancora tante cose da dirci.

GIULIANA - Infatti.

VANNINA - Non ti rendi conto di quanto abbia bisogno di te. È per questo che sopporto tutto quello che mi dici.

GIULIANA - La mia casa ti è sempre stata aperta, puoi venire qui quando vuoi.

VANNINA - Io sono il centro della nostra famiglia, almeno di noi sorelle, se parlo per me parlo per tutti.

GIULIANA - Tu sei disperata Vannina, te lo leggo negli occhi, è anche per questo che accetti tutto da me.

VANNINA - E tu non lo sei?

GIULIANA - Ho raccolto tanti altri articoli sai, non solo che riguardano Emanuele, per lo meno non direttamente.

VANNINA - Giuliana se oggi non decidi di tornare fra noi, ti giuro che non mi farò più rivedere, che non esisterai più nemmeno per me.

GIULIANA - Non correre. Prendo un altro album. (Si alza e va al comodò, prende dal cassetto un altro album e lo appoggia sul tavolone mostrando degli articoli a Vannina) Sono interessanti questi articoli, precedono di qualche settimana la morte di Emanuele, è stato un caso che durante le ricerche ai giornali mi siano capitati sotto il naso.

VANNINA - Capisci cosa ti sto dicendo?

GIULIANA - Non vuoi fumarti un'altra sigaret-

ta? Ti prego, fuma.

Vannina intuisce qualche cosa, ma ostenta sicurezza e fuma un'altra sigaretta.

GIULIANA - C'eri anche tu quella mattina che papà portò Emanuele nella stalla ad uccidere un cavallo. Bello spettacolo vero?

VANNINA - Splendido.

GIULIANA - Già. C'ero anch'io e Beatrice e Carlotta. Venni portata a forza per vedere quanto era coraggioso Emanuele. Emanuele sparò e la fronte bianca del cavallo si macchiò di rosso. Ed io l'ho vomitato per una settimana quel sangue e ancora oggi me lo ricordo. Emanuele era tutto sudato e il cavallo lo guardava con i suoi grandi occhi innocenti. E papà urlava, avanti fifone è una bestia quella, quella è solo una lurida bestarda bestia. Premi il grilletto, spara! Spara! Aveva dieci anni Emanuele, un mese dopo me ne andai di casa. Voi avete applaudito me lo ricordo bene. Bravo Emanuele, bravo. Da morto com'era Emanuele? Aveva gli stessi occhi di quel cavallo, sbarrati nel vuoto, e quello stesso sangue sulla fronte bianca? Non applaudi adesso Vannina?

Vannina applaude sarcasticamente, con lentezza.

GIULIANA - Ah! applaudi, è giusto, si deve essere coerenti nella vita. Fu un grande gesto quello ed Emanuele divenne di colpo un uomo e un baby spacciatore e un baby killer. Quanti uomini avrà ucciso tuo fratellino? Quanti cavalli? Dico tuo. Sbaglio? Sì perché il mio Emanuele è diverso, è studioso, ubbidiente, non farebbe del male ad una mosca.

VANNINA - Tra poco me ne dovrò andare Giuliana.

GIULIANA - Sì hai ragione, a volte parlo troppo, mi lascio come prendere dai sentimenti. (Prende coraggio) Sono stata indecisa fino adesso se mostrarti questi articoli, ma credo sia giusto che te li faccia vedere. Chissà fin dove riusciremo a volerli bene Vannina?

VANNINA - Me li ricordo questi, (allude agli articoli) parlano della nostra ditta.

GIULIANA - E questi di quella di Trani.

VANNINA - E allora?

GIULIANA - Guarda prendo le forbici. Sono come una bacchetta magica. (Prende le forbici) Comincio a ritagliare, è un bel giochetto sai lo facevo anche da piccola. (Ritaglia singole parole dagli articoli)

VANNINA - (Ironica) Molto interessante.

GIULIANA - Aspetta a giudicare. Dunque una sforbicatina qua ed una dall'altra. Una specie di puzzle o di formula alchemica.

VANNINA - Non hai paura di rovinarli, i tuoi articoli?

GIULIANA - No, ho tante fotocopie. Le ho fatte apposta per poter ritagliare a mio piacere.

VANNINA - Ho fretta Giuliana, sì è fatto tardi. Voglio una risposta da te.

GIULIANA - Hei, Al Capone, un secondo, ho finito. Ecco fatto. Ora mettiamo queste parole insieme. Cosa leggi?

VANNINA - Ma che cazzata è?

GIULIANA - Te lo leggo io. Abracadabra: «La famiglia Miceli truffa il noto industriale, l'onorevole Trani, le conseguenze saranno terribili! Si pensa addirittura ad un sacrificio umano per placare la sete di sangue dell'industriale. Ne è in gioco l'esistenza stessa della famiglia Miceli, composta da padre, quattro sorelle ed un fratellino di nome Emanuele!».

VANNINA - (Spegne la sigaretta) Me ne vado.

GIULIANA - Allora ho ragione?

VANNINA - Sei pazza. Idiota, imbecille che non sei altro. Potevi scriverla direttamente questa bella frase invece che ritagliarla dalle tue stramaledette fotocopie.

GIULIANA - Ma così è come se fosse stata scritta sul giornale. Anzi è una sintesi degli articoli di due settimane sulla morte di Emanuele. Le cause prima (mostra l'album sul tavolo) e gli effetti dopo. (mostra l'album sulla poltrona) È c'è dell'altro.

VANNINA - Cioè?

GIULIANA - Un trafiletto, piccolo, ma bellissimo. Dov'è? Eccolo, eccolo qui: «Raffaele Bruni». Il caro e focoso marito di Beatrice. «È stato

trattenuto dalle autorità giudiziarie per due giorni, poi rilasciato per insufficienza di elementi che ne potessero determinare l'arresto». Il giornale è datato sei luglio, due giorni dopo la morte di Emanuele.

VANNINA - Raffaele è sempre stato una mezza tacca e sempre lo sarà, l'importante è che piaccia a Beatrice.

GIULIANA - (Recita) Mi sono svegliata in una prigione

Con pesanti catene alle mani;

Più acuta ogni giorno è la mia nostalgia.

E tu, libertà! Tu mi fosti rapita.

VANNINA - (Cupa) Che cos'è?

GIULIANA - Non te lo immagineresti mai.

VANNINA - È una tua poesia?

GIULIANA - È dell'ultima imperatrice d'Austria. Mi piacciono molto le sue poesie, a volte passo le notti a trascriverle su un quaderno, una la scrissi anche a Rossana, in una lettera. Povera Rossana, così sola, io almeno ho me stessa con cui parlare, ma lei...

VANNINA - (Ironica) Sì, povera Rossana.

GIULIANA - Un tempo ne scrivevo anch'io di poesie e poi le dedicavo una volta a papà, una volta a Beatrice, a Carlotta ed a nostra madre.

VANNINA - Mi hai saltata.

GIULIANA - No, tu sei la sintesi di tutti noi, l'hai detto tu. Davvero non ti ricordi le poesie che ti scrivevo? Te le mettevo sotto il cuscino affinché tu potessi leggerle senza dovermi ringraziare.

VANNINA - Vuoi che lo faccia ora?

GIULIANA - No, non voglio nemmeno sapere se le hai mai trovate.

VANNINA - Fa male ricordare vero? Come fa male vivere.

GIULIANA - L'ho scritto io?

VANNINA - Le buttavo nel cesso le tue poesie lo sai? Mi facevano ricordare che ero solo una bambina. Tu piangevi la notte ed io la mattina, alla luce del giorno, quando voi andavate a scuola.

GIULIANA - Già.

VANNINA - Sapevi anche questo, mi hai spiata anche mentre piangevo?

GIULIANA - Io ti spiavo sempre Vannina. Di giorno, di notte. Avrei voluto cacciare indietro l'orrore ed offrirmi al posto tuo. Avrei voluto tante cose, avrei voluto mamma e papà. Avrei voluto e vorrei tuttora essere diversa, ma non è possibile, come non è possibile tornare indietro. Te lo ricordo l'ultimo capodanno che facemmo con mamma, all'alba andammo al porto a mangiare il pane con la milza, io te e mamma, tutti gli altri restarono a casa a dormire. Con che appetito mangiai quel pane e la milza bollita con le foglie di cavolo cappuccio. Fu l'ultima volta che mangiai con gusto qualche cosa. Come eravamo emozionati, io avevo nove anni ma non mi scordo nemmeno un particolare di quella mattina. Ricordo il sorriso di mamma e la dolcezza con cui ci guardava e l'amore con cui ti accarezzava i capelli. Se non ci fosse la mia Vannina diceva, come farei, come faremmo tutti noi, e come faremmo senza Giuliana, la più piccina di tutti ma la più forte. Poi ci strinse al petto mentre il mare si nascondeva tra le onde per lasciarci sole, noi tre, sole e felici. Sapeva già tutto mamma, per questo mise al mondo un anno dopo Emanuele, per questo ci ha fatte rincontrare qui.

VANNINA - Mi ricordo anch'io di quella mattina, avevo freddo e sonno, e la milza mi faceva schifo, ma è vero: ero felice.

GIULIANA - Te ne stavi andando mi pare, o hai cambiato idea?

VANNINA - Cos'è che ci divide Giuliana?

GIULIANA - Questi! (Mostra gli articoli di giornale)

VANNINA - Non provano nulla.

GIULIANA - Però non te ne vai. Stavi uscendo dalla porta invece ti sei fermata.

VANNINA - Curiosità: voglio vedere fino a che punto è rimbecillita mia sorella.

GIULIANA - Va bene, mettiamola così. Ma ascoltami bene: da questi articoli si capisce benissimo che noi abbiamo truffato Trani.

VANNINA - È tutto?

GIULIANA - Ma sei scema o ci fai?

VANNINA - Ci faccio.



# Antigone personaggio moderno

ROBERTO CAVOSI

**R**osanero è nato dalla mia volontà di raccontare il mondo femminile intorno alla vicenda di Antigone. La distanza culturale con il mondo dell'antica Grecia mi causava però non pochi imbarazzi. Quindi piuttosto che creare un prodotto posticcio, mi sono deciso a compiere un balzo verso i giorni nostri. L'uccisione di Polinice ed il governo tirannico di Creonte mi hanno istintivamente portato alla violenza del mondo mafioso. L'ambito sociale ora era pronto, si trattava a questo punto di dipanare una storia, all'interno della quale fossero ancora presenti Antigone, Creonte, Polinice e via discorrendo, ma soprattutto quel mondo femminile al quale mi ero inizialmente ispirato. Ignorando scrupolosamente la cronaca mi sono rituffato nel mito e in un'analisi psicologica di Antigone quasi fosse un personaggio moderno. Dalle sue caratteristiche ho rilevato «la paziente» sofferente di anoressia: niente di più contemporaneo. Ora avevo una protagonista che mi permetteva di agire pienamente all'interno del mio mondo. Ma la storia? La storia a questo punto è venuta da sé con la sola aggiunta di un personaggio completamente avulso all'antico mito: suor Rossana. Era l'ultimo anello che mi mancava, l'ultimo ponte tra la cultura greca e la nostra: di sicura matrice cristiana. Il testo è una sentita condanna alla società mafiosa, alla sua assoluta drammatica volontà di morte ed alla sua ormai sclerotizzata incapacità a saper generare un qualsiasi elemento positivo. «Una madre senza ventre» è appunto il simbolo che ho scelto per descriverla. □

GIULIANA - È molto semplice: Emanuele, morendo, ha salvato te e papà. Non è questione di droga, di tangenti non pagate, Emanuele non faceva queste cose, era un bravo bambino, e la notte andava in giro per Palermo per non ricevere il bacio della buona notte da nessuno di voi.

VANNINA - Uno che la pensava come te vuoi dire? È questo che ti fa piacere.

GIULIANA - Sei brava a non mostrare nessuna reazione, io al tuo posto sarei già impazzita.

VANNINA - Infatti non ne sei molto lontana.

GIULIANA - Ci siamo io e te qui. Ho ragione?

VANNINA - Perché lo vuoi sapere? Per darti arie di grande investigatrice?

GIULIANA - Sì, per questo.

VANNINA - Sai cosa farei al tuo posto adesso: scriverei una bella poesia e poi la andrei a mettere sotto il cuscino della tua sorella maggiore. Altrimenti se vuoi aspetti mentre la componi. È più semplice forse. Mi chiedo se da piccola tu mi volessi uccidere con la tua bontà, con i tuoi bigliettini. Cosa speravi di ottenere? Avresti potuto darli a papà invece che a me. Che ci avrei potuto fare io? Recitarli ai clienti mentre mi scopavano? Quanto eri stronza, adesso me ne rendo conto, bastarda, schifosa. Sarei contenta se crepassi. Ma sì non mangiare, crepa, santarellina che non sei altro.

GIULIANA - (Urlando) Sapevi o no che Emanuele sarebbe stato ucciso? Dopo la sua morte ciò che avete tentato di togliere a Trani è stato restituito. Anche questo è stato scritto su un giornale. (Mostra un articolo) Papà non avrebbe mai ceduto, e prima che il pesce più grosso mangiasse tutta la famiglia Miceli, hai pensato di dare tu stessa al pesceccane la prova della tua infinita fedeltà. (Esasperata) E chi è stato a farlo? Raffaele su ordine tuo!

VANNINA - (Furibonda) Su ordine mio?

GIULIANA - Certo! O l'hai fatto da sola? O l'hai consigliato direttamente a Trani? Ti ho chiesto prima se era stato lui, e con forza. Ma non mi hai risposto, sei rimasta muta. Non potevi rispondermi.

VANNINA - (È fuori di sé ma non riesce più ad avere reazioni esplosive, fissa Giuliana senza capire, quasi balbetta nel risponderle) Che orrore, che schifo. Sei pazza, pazza! Io non ci resisto un minuto di più qui dentro. (Così dicendo, raccoglie la sua borsetta ed esce verso il corridoio) Crepa brutta stronza! (Esce dalla porta di casa

sbattendola con fragore)

GIULIANA - Vannina, aspetta. Dove vai? Dimmi almeno se tornerai a trovarmi. Non lasciarmi sola. (Con un filo di voce) Rispondimi Vannina.

## SCENA TERZA

Stessa situazione del finale della Scena Prima, come se un lungo flash back avesse interrotto l'azione nella suddetta scena. Le tre sorelle e la cugina Rossana stanno ancora guardando in direzione della poltrona. È Beatrice, facendosi coraggio, a rompere il silenzio.

BEATRICE - È inutile far finta di niente. Puzza Vannina, Giuliana puzza.

VANNINA - Quando una vuole crepare da sola puzza già prima di morire.

BEATRICE - Sì, hai ragione, ma non si può rimandare addirittura il funerale!

VANNINA - (Calmata, con superiorità) Il funerale è rimandato e non voglio sentire ragioni.

ROSSANA - È questione di decenza, di rispetto.

VANNINA - Nessuno ha mai avuto rispetto per me, non vedo perché ne debba avere io per gli altri.

CARLOTTA - Ma cosa dici Vannina, noi saremmo disposte a baciarlo dove passi.

BEATRICE - Diglielo tu Rossana, non abbiamo fatto altro che rammentarti poco fa. Speravamo tutte che arrivassi.

VANNINA - (Sospettosa) E perché?

BEATRICE - Beh, perché... perché...

ROSSANA - Perché io mi sono permessa di dire le cose come stanno, perché ho detto che la nostra famiglia, che tu...

VANNINA - Veramente? Sul cadavere di Giuliana voi facevate dei pettegolezzi.

ROSSANA - Non sono pettegolezzi.

VANNINA - Io sono qui per festeggiare, per essere allegra! È il giusto omaggio alla nostra sorellina Giuliana, e nulla mi farà cambiare idea.

BEATRICE - Allora non c'è proprio più il funerale.

VANNINA - Non ti preoccupare Beatrice, ci sarà, ma domani.

CARLOTTA - Scusami Vannina, non ti capisco, se proprio lo desideri festeggia dopo il funerale, una volta sepolta non ci si pensa più.

VANNINA - Appunto, una volta sepolta... l'hai

detto tu stessa.

CARLOTTA - Sì, ma io intendo...

VANNINA - (Irritata) Vuoi pranzare qui con me, o no?

CARLOTTA - Se lo vuoi tu Vannina, certo, certamente.

BEATRICE - A me è tornato il mal di testa: è terribile, molto terribile.

VANNINA - Allora andrai di là a cucinare. Rossana dalle la sporta.

Rossana le dà la sporta.

BEATRICE - Io non sono brava a cucinare.

VANNINA - Come no. Raffaele parla sempre bene delle cose che gli fai. (Vannina sorride e Betrice a sua volta le risponde sorridendo scioccamente) Avanti, ho comprato tutto: le sarde, i finocchi selvatici. Avanti, noi intanto apparecchieremo.

BEATRICE - E la pasta?

VANNINA - Anche quella è logico. Ora sbrigatevi ho fame.

BEATRICE - Sì, vado, chissà che non mi passi il mal di testa.

VANNINA - Ce lo auguriamo tutti. (Beatrice esce)

ROSSANA - Vannina è disgustoso.

VANNINA - Perché non reciti il rosario intanto che si cuoce la pasta? Prima di suonare il campanello mi è sembrato di sentirti biasciare quella roba.

CARLOTTA - Dai smettila Vannina, tu non sei così come vuoi farci credere, vai a fermare Beatrice facciamo tutto come deve essere fatto.

VANNINA - Ho speso più di un milione per comprarmi questo vestito. Rosa! Il colore preferito dalla morta. Ho impiegato tre ore a sceglierlo. E ora si farà quello che dico io. Come sempre.

CARLOTTA - Scusami, ma sento un po' di pena, per lei.

VANNINA - Lei chi?

CARLOTTA - Per Giuliana.

VANNINA - Giuliana era una stronza, non si merita altro.

ROSSANA - Vieni di là a vederla. Anche un solo istante.

VANNINA - Che cosa fai Rossana? Cerchi di commuovermi? Non mi far ridere. Quando morì Emanuele Giuliana spuntò in faccia a tutti noi.

ROSSANA - Hai un bel vestito Vannina, è vero, scelto con la massima cura, come il rancore che ti porti dentro.

VANNINA - Ma quale rancore, sono qui per festeggiare vi ho detto. E dobbiamo essere allegre, tutte. È un'occasione unica questa.

ROSSANA - Quale?

VANNINA - Questa, essere qui tutte insieme. Noi, fra donne, senza gli uomini che ci hanno rovinato, che hanno rovinato la Sicilia.

ROSSANA - Belle parole, brava. La verità è una sola, tu festeggi solo la morte di tua sorella.

VANNINA - È logico, perché è ciò che le avrebbe fatto piacere. Me l'ha detto Giuliana stessa.

ROSSANA - Non dire stupidaggini.

VANNINA - (Grave) Io venni a trovarla, dopo il funerale di Emanuele.

CARLOTTA - Allora Beatrice aveva ragione.

VANNINA - Sì, sì. Beatrice lo sapeva. Mi scappò di dirlo, una sera che... ero più triste del solito. Certamente, venni a trovarla per l'ultima volta.

Dieci giorni dopo il funerale di Emanuele.

CARLOTTA - Potevi dirmelo, sarei venuta anch'io.

VANNINA - Tu eri libera di venirci in qualsiasi momento.

CARLOTTA - Ma cosa dici? Papà non me l'avrebbe mai perdonato e forse nemmeno tu.

VANNINA - Cosa c'entro io?

CARLOTTA - (Titubante) Tu sei sempre stata un po' gelosa di Giuliana.

VANNINA - Che cazzata. Quanto sei stupida.

ROSSANA - Carlotta non ha tutti i torti. Questa volta le devo dare ragione. Ma ciò non toglie che stai inscenando una pagliacciata.

VANNINA - Accidenti, sono attaccata su tutti i fronti e pensare che ero venuta a portarvi solo un po' di allegria.

ROSSANA - E allora continua a divertirci, se ci riesci.



VANNINA - Come pensate mi abbia accolta Giuliana? In quale disperazione crediate la abbia trovata? Vestita di rosa, fresca, argentina. (Si guarda intorno, cerca le fotocopie) Intenta a ritagliare giornali. Mentre noi, tra le lacrime, col capo chino sulla tomba di nostro fratello. E allora, non è giusto onorarla così? Pieni di colore. Pieni di quella vita che lei agognava tanto e che da sola si toglieva.

CARLOTTA - (Sconsolata) Oh dio mio!

VANNINA - Noi staremo qui, a mangiare sulla sua tavola!

CARLOTTA - Senti Vannina. Io non approvo Giuliana, la disprezzo per come si è comportata con noi. Ma non me la sento. Non così.

VANNINA - Tu non te la senti? E io me la sento di fare quello che faccio per voi?

CARLOTTA - Capisco quando eri piccola, ed è per questo che bacerei dove passi, ma ora è diverso, ora se vuoi puoi anche non farlo.

VANNINA - Tu credi? Lo credi davvero? Non dirmelo Carlotta. Se fosse così sarei disposta a vestirmi a lutto, ad indossare anche l'abito di Rossana. Ma sai bene che non è così. Lo sai? (Arrabbiandosi) Sto parlando con te? Lo sai?

CARLOTTA - Sì Vannina. Scusami.

VANNINA - Bene, sono contenta.

BEATRICE - (Entrando, si capisce che ha in mente qualche cosa) Preferite più finocchio o più sarde?

VANNINA - Metti tutto quello che ho preso.

BEATRICE - Sì.

VANNINA - Vai! Cosa aspetti?

BEATRICE - Sai Vannina che nostra cugina ha detto davvero delle brutte cose su di noi poco fa. Se prima non ci avessi interrotte...

ROSSANA - Non avevi mal di testa tu?

BEATRICE - Mi è passato di nuovo, mentre bolliva l'acqua. E proprio mentre vedevo quell'acqua bollire mi son detta: è giusto che lo dica a Vannina, ma davanti a te (indica Rossana), in modo che non ti possa lamentare che noi sparlamo alle spalle.

VANNINA - Beatrice che cosa hai da dire?

BEATRICE - Rossana ha detto che siamo dei delinquenti.

VANNINA - E allora?

BEATRICE - Non ti arrabbi?

VANNINA - Vai a finire la pasta, abbiamo tutti fame. Non è vero? (Non ottiene risposta)

BEATRICE - Vannina io non capisco.

VANNINA - E quando mai hai capito qualche cosa.

BEATRICE - Mi è tornato mal di testa, vado a controllare la pasta. (Esce)

VANNINA - Cominciamo ad apparecchiare. (Si dirige sicura verso un comò basso e massiccio) I piatti e la tovaglia sono sicuramente qui. (Aprè lo sportello ed infatti trova tutto l'occorrente per apparecchiare, un bel servizio fine e raffinato con i bicchieri in cristallo lavorato) Vedete, ci sono anche i bicchieri e le posate. È tutta roba nuova, perfettamente conservata. C'è solo un po' di polvere ma basta un tovagliolo per pulirla. Allora non mi aiutate?

Carlotta è pietrificata.

ROSSANA - (Avvicinandosi, con la volontà di vedere dove Vannina vuole arrivare) Dammi la tovaglia.

VANNINA - (Trionfante) Brava. Adesso sì, che cominci a capire.

ROSSANA - (A Carlotta, molto dura) Libera il tavolo. (Carlotta, ha un attimo d'indecisione) Che cosa aspetti?

Carlotta comincia a liberare il tavolo, mentre Vannina prende i piatti.

VANNINA - Sicché Rossana, hai sfruttato questa situazione per diffamarci.

ROSSANA - Stavo contando, non era possibile che tu ci saresti passata sopra.

VANNINA - Non ci sono misteri tra di noi.

ROSSANA - Infatti.

VANNINA - La nostra è una famiglia di prestanome, è talmente semplice. Tramite me papà si è costruito la fiducia di Trani e di quelli come lui. Naturalmente con tutto ciò che ne comporta. Ma si sa, mi fa meraviglia invece che tu abbia voluto sporcare la memoria di Giuliana con queste cose.

ROSSANA - Perché sporcare visto che le consideri elementi normali della nostra esistenza?

VANNINA - Perché tu ne hai fatto della morale a tuo uso e consumo.

ROSSANA - Ma quale uso e consumo? C'è solo una morale, ed è quella dell'onestà!

VANNINA - Palle, non esiste la morale, non esiste l'onestà. Qui si parla della sopravvivenza di una famiglia, soltanto di questo. Ed è una cosa talmente forte che va al di sopra di tutto. Te ne rendi conto?

ROSSANA - Certo che me ne rendo conto e più di me ne era cosciente Emanuele. L'hai protetto bene Vannina, in fondo hai fatto anche meno di quello che ha fatto per lui Giuliana. Se non altro hai fatto peggio.

VANNINA - (Alzando la voce) Si può sapere che cos'hai in quella testaccia di cazzo che ti ritrovi?

ROSSANA - Non urlare.

VANNINA - E perché non dovrei?

ROSSANA - (Alzando anche lei la voce) Solo Giuliana poteva salvare la nostra famiglia, solo lei poteva prendere il posto di vostra madre! Ma non l'avete ascoltata, non l'avete mai amata per ciò che meritava! Sei gelosa di lei fino al midollo e sai perfettamente che non saresti degna nemmeno di allacciarle le scarpe.

VANNINA - (Applaudendo sarcastica) Stai parlando di carne morta.

ROSSANA - No, te lo ripeto, sto parlando della sola che poteva prendere il posto di vostra madre.

VANNINA - (È terrea) Ridicolo. Tu Carlotta che cosa dici?

CARLOTTA - (Incerta) Dico che sei tu nostra madre, solo tu.

VANNINA - Sentito?

ROSSANA - Sono parole dettate dalla paura le sue.

VANNINA - Paura? Di sua sorella? È così Carlotta?

ROSSANA - Cosa vuoi che ti risponda. Prima che arrivassi tu era un leone, ora pare non esistere. Con quale coraggio mi attaccava e con che cattiveria giudicava Giuliana.

CARLOTTA - Un momento. Non è questione di paura. Vannina non ha certo bisogno del mio aiuto per difendersi.

ROSSANA - Eppure l'ha chiesto, come mai?

CARLOTTA - Non lo so, non me l'aspettavo. In ogni caso non c'è nulla di male se per una volta mi chiedi di aiutarla. Non è così Vannina?

Vannina fissa Rossana.

ROSSANA - Ora è Vannina che ha paura. Ma che strano vero? Chissà cosa ho detto di così terribile.

VANNINA - Finiamo di mettere la tavola.

ROSSANA - I bicchieri li prendo io. (Va al comò e prende i bicchieri, prende anche un tovagliolo per spolverarli)

VANNINA - Ci stai prendendo gusto ad organizzare questo banchetto.

ROSSANA - Moltissimo.

VANNINA - Ti sei ricreduta.

ROSSANA - Per niente. Ma mi diverte assecondarti.

VANNINA - Almeno ti diverti, sempre meglio che recitare rosari.

CARLOTTA - Era meglio fare il funerale oggi, era meglio fare le cose come si fanno sempre. Mi meraviglio di te Vannina, hai sempre ragionato nella tua vita, non ti sei mai lasciata trasportare dalle passioni. Non mi piace che ti comporti così.

VANNINA - Non ho diritto anch'io alle passioni? Chi crediate che sia io?

CARLOTTA - Giuliana era già sepolta a quest'ora, e con lei tutto il suo disprezzo verso di noi. Che bisogno c'è di tenerlo in vita?

ROSSANA - Sarebbe troppo facile coprire tutto con due colpi di vanga, non è vero Vannina?

VANNINA - Infatti.

CARLOTTA - Vannina... Non ti avevo mai vista così. Fosti talmente sicura quando ti comunicammo che Giuliana era morta. «Ben le sta» dicesti. E questo fu tutto. Semplice, chiaro, anche una parucchiera come me poteva capire. Invece no. Oggi tra te e Rossana fate di tutto per far resuscitare i morti. È stupido.

ROSSANA - Non avrebbe nessun senso averli uccisi, è questo che intendi?

CARLOTTA - (Mette le ultime posate) Ecco, ecco! La vostra stramaledetta tavola è apparecchiata. Cosa volete metterci adesso nei piatti? (Prende un album con le fotocopie) Le foto di Emanuele! Mettiamole allora. Ecco. (Sparpaglia fotocopie ovunque) Emanuele, per primo per secondo. Usiamolo anche come tovagliolo, così non sporchiamo questi di cotone! Ci puliremo la bocca sulla sua faccia. È questo che volete voi due?

VANNINA - Calmati!

CARLOTTA - Calmati un cazzo! Che cosa volete fare, dove volete arrivare? Siamo una famiglia come si deve noi! E come tali ci comporteremo. Ne ho abbastanza di tutto questo. (Spagina l'ultimo album, così facendo casca sul tavolo la foto che Vannina portò a Giuliana. Carlotta resta impietrita a guardarla)

VANNINA - È soltanto una foto.

CARLOTTA - È la foto della prima comunione di Emanuele. Eravamo tutte unite allora. Tutte unite intorno a nostro fratello.

VANNINA - (Sarcastica) Coraggio, ci sono famiglie a cui è andata molto peggio che a noi.

CARLOTTA - Bella consolazione.

VANNINA - Saresti potuta morire tu al posto di Emanuele.

CARLOTTA - Io non spacciavo droga.

VANNINA - Credi che sia così semplice?

CARLOTTA - Perché? Non ti capisco. Sembri Rossana, prima diceva le stesse cose, ed io che speravo che arrivassi tu per chiuderle la bocca. A questa disgraziata.

VANNINA - Disgraziata Rossana? E noi allora?

CARLOTTA - Vannina, parla. Non mi spaventare, che cosa c'è? Ci siamo sempre dette tutto no?

BEATRICE - (Entrando con una cofana di pasta condita con le sarde) È pronta la pasta! Forza a tavola.

Carlotta, Vannina e Rossana restano immobili.

BEATRICE - (Ferma davanti alla tavola vede le fotocopie sparse sulla tovaglia e sui piatti) Madonna che casino, chi l'ha combinato?

CARLOTTA - Sono stata io.

BEATRICE - Allora pulisci adesso.

CARLOTTA - Appoggia la pasta Beatrice.

BEATRICE - Sì, come volete. Ma non vorrei che si raffreddasse, ci ho messo tutto l'impegno per farla. (Appoggia la cofana sul tavolo) Per amore vostro e di Giuliana per cui si deve festeggiare.

Non è vero?

CARLOTTA - Può darsi.

BEATRICE - Come può darsi. Vannina?

CARLOTTA - Vannina ha qualche cosa da dirci. Almeno credo.

VANNINA - E che cosa vi dovrei dire?

CARLOTTA - Mi era parso d'aver capito così!

VANNINA - Andatevene via.

BEATRICE - Come?

VANNINA - Ho detto di andarvene.

BEATRICE - (Ride) Questa è bella. E la pasta?

VANNINA - Non c'è più nessuna festa, nessun invitato. Tornatevene a casa.

BEATRICE - Sì può sapere che cosa è successo? Vannina, è tutto pronto. Hai disdetto il funerale...

VANNINA - Fatemi il sacrosanto piacere!

CARLOTTA - Vannina non puoi farti schiacciare così da una morta. Lo vedi che è stupido, si davano due colpi di vanga, un po' di terra e tutto era finito. Quello che siamo siamo, e lo siamo a dispetto di chi ci vuole male.

ROSSANA - (Sarcastica) Ma no, sediamoci a tavola e mangiamo in letizia ciò che il Signore ci ha dato, sarebbe un peccato perdere questa occasione.

VANNINA - Voi chi credete abbia ucciso Emanuele?

CARLOTTA - Dio mio, ancora. È stato Trani è logico, il tuo amante. Ma anche lui non aveva scelta. E nemmeno tu: devi continuare ad essere la sua puttana. È questo che volevi sentirti dire?

VANNINA - Non hai detto che ormai sono adulta, che ormai sarei in grado di scegliere?

CARLOTTA - L'ho detto in un momento di debolezza. Ci tengo troppo al mio salone, e tu sei stata anche troppo chiara nel ricordarmelo.

BEATRICE - Non ne posso più, non facciamo altro che farci del male, come se servisse a qualche cosa.

CARLOTTA - Dio mio, ancora. È stato Trani è logico, il tuo amante. Ma anche lui non aveva scelta. E nemmeno tu: devi continuare ad essere la sua puttana. È questo che volevi sentirti dire?

VANNINA - Non hai detto che ormai sono adulta, che ormai sarei in grado di scegliere?

CARLOTTA - L'ho detto in un momento di debolezza. Ci tengo troppo al mio salone, e tu sei stata anche troppo chiara nel ricordarmelo.

BEATRICE - Non ne posso più, non facciamo altro che farci del male, come se servisse a qualche cosa.

CARLOTTA - Dio mio, ancora. È stato Trani è logico, il tuo amante. Ma anche lui non aveva scelta. E nemmeno tu: devi continuare ad essere la sua puttana. È questo che volevi sentirti dire?

VANNINA - Non hai detto che ormai sono adulta, che ormai sarei in grado di scegliere?

CARLOTTA - L'ho detto in un momento di debolezza. Ci tengo troppo al mio salone, e tu sei stata anche troppo chiara nel ricordarmelo.

BEATRICE - Non ne posso più, non facciamo altro che farci del male, come se servisse a qualche cosa.

CARLOTTA - Dio mio, ancora. È stato Trani è logico, il tuo amante. Ma anche lui non aveva scelta. E nemmeno tu: devi continuare ad essere la sua puttana. È questo che volevi sentirti dire?

VANNINA - Non hai detto che ormai sono adulta, che ormai sarei in grado di scegliere?

CARLOTTA - L'ho detto in un momento di debolezza. Ci tengo troppo al mio salone, e tu sei stata anche troppo chiara nel ricordarmelo.

BEATRICE - Non ne posso più, non facciamo altro che farci del male, come se servisse a qualche cosa.



VANNINA - Tu chi avresti preferito come madre, me o Giuliana?

BEATRICE - Che domanda è? Sei stata tu nostra madre, così ci è stato imposto, così avete voluto tu e papà.

VANNINA - Capisco. *(Prende in mano la foto della comunione)* È vero eravamo unite allora.

CARLOTTA - E non lo siamo più da quando Giuliana è venuta in questa casa.

VANNINA - Appunto.

CARLOTTA - Che significa?

VANNINA - Niente. Significa che io non sono niente, come non lo siete voi, come non lo è Emanuele e tantomeno papà. Ora andatevene. Per favore.

CARLOTTA - È ridicolo tutto questo. È pazzesco. Ce ne usciamo di qui con tutti i vicini che ci vedono, senza la bara di nostra sorella. Bella buffonata. Ti costerà molto caro questo Vannina, lo capisci?

VANNINA - Vai a dire le tue cazzate da un'altra parte.

CARLOTTA - Ma sì, ma sì, me ne vado. Non ti rendi conto che hai fatto il gioco di Giuliana. Chissà le risate che si sta facendo alle nostre spalle. Ci ha divise del tutto e tu ancora lì pronta come un cagnolino a leccarle la mano. Proprio tu. Non mi avevi mai delusa così.

VANNINA - C'è sempre una prima volta. Comunque se non vuoi lasciare qui Giuliana puoi sempre caricarla sulle spalle e portartela al cimitero, almeno tu con la tua coscienza saresti a posto.

CARLOTTA - Questa è una casa di follie, di assurdità. Le fotocopie, i tuoi improvvisi piagnistei. Che pena che sento e che vergogna.

VANNINA - La tua vergogna sta solo nell'uscire dalla porta e nel doverti ripresentare qui domani.

CARLOTTA - La mia vergogna sta nell'essermi affidata a te. E pensare che venisti pure a trovarla. Tu.

BEATRICE - Insomma Vannina cosa dobbiamo fare?

VANNINA - Hai sempre mal di testa?

BEATRICE - Devo averlo? *(Non ottiene risposta)* Beh, ecco un po' ce l'ho, anzi parecchio.

VANNINA - Allora vai a fartelo passare a casa tua. Vai a farti accarezzare da Raffaele, vedrai che ti passerà.

CARLOTTA - Ciao Rossana. Ciao Vannina, domani ci torni da sola qui.

VANNINA - Non mi aspettavo niente di meglio.

CARLOTTA - Ho delle clienti da rispettare. A Palermo fanno la coda anche per un mese pur di venire da me nel mio salone. Allora Rossana? La subisco ancora Vannina, ho paura di lei?

VANNINA - *(Terribile)* Ce l'avrai, non ti preoccupare.

CARLOTTA - *(Impressionata)* Andiamocene Beatrice.

BEATRICE - Sì, andiamo. Ciao Vannina, telefonami così ci mettiamo d'accordo per domani. *(Vannina fa un piccolo cenno con il capo, Carlotta è già uscita)* Ma se mi risparmiassi preferirei, visto che non viene nemmeno Carlotta. Già... *(Vannina è estremamente cupa)* Peccato per quella pasta. *(Esce)*

Rossana e Vannina restano immobili ed in silenzio.

VANNINA - Fa freddo qui. È un gennaio molto freddo e quest'abito tanto è caro e tanto non riscalda. *(Rossana resta impassibile)* Ho delle sorelle molto noiose. Non trovi cugina?

ROSSANA - Può darsi.

VANNINA - Sì, loro vanno pazzе per il tonno in scatola ma deprecano la mattanza. Che vigliacche.

ROSSANA - È sempre facile parlare della vigliaccheria degli altri.

VANNINA - Già. Hai ragione. Com'è facile fare la sputasentenze.

ROSSANA - Vorrei sapere cosa diavolo hai nella testa.

VANNINA - Speravo... chissà. Era la prima volta nella mia vita che speravo qualche cosa. *(Abbozza un melanconico sorriso)*

ROSSANA - Speravi in questa buffonata? *(Indica la tavola con la pasta)*

VANNINA - Sì. Ma io non sono come mamma e non posso pretendere che tutti si mettano a tavola quando pare a me. Non è vero cugina?

ROSSANA - Infatti.

VANNINA - Giuliana, Giuliana ci sarebbe riuscita. Io ho sbagliato tutto.

ROSSANA - Mi prendi in giro?

VANNINA - No. Non mi permetterei mai.

ROSSANA - Che cosa hai sbagliato?

VANNINA - A far apparecchiare questa tavola per esempio. Giuliana sentiva il profumo delle arance stando in questa stanza, seduta su quella poltrona, sentiva le campane della cattedrale. Non è cosa da poco. Io potrei stare una vita al centro della Conca d'oro e non sentirei assolutamente nulla. È vero sono gelosa di Giuliana, ma non so se solo lei avrebbe potuto essere nostra madre. Forse noi due insieme.

ROSSANA - Io voglio tornare da lei a pregare. Mi fa paura questa tua improvvisa docilità. Non mi fido, o forse non sopporto più questa stanza.

VANNINA - Aspetta.

ROSSANA - Non vorrai cacciare anche me?

VANNINA - *(Dopo averla guardata elude la domanda)* Sono stata io a trovarla, sai?

ROSSANA - Non è stata la vicina?

VANNINA - No, fui io, pregai la vicina di dire che era stata lei.

ROSSANA - E perchè?

VANNINA - Devo risponderti?

ROSSANA - No.

VANNINA - Arrivai troppo tardi. Deve aver sofferto tanto.

ROSSANA - Così mi ha detto il dottore del Comune. È stata un'agonia interminabile, inchiodata su quella poltrona. Forse dieci, quindici giorni, priva di forze. Le unghie erano spezzate, chissà quante volte avrà provato ad alzarsi.

VANNINA - Già.

ROSSANA - S'era volontariamente accostata viva alle fosse dei morti, senza sapere la strada del ritorno. Aveva scelto il giardino degli ulivi, in attesa della resurrezione. D'altronde a chi avrebbe potuto tendere la mano? A questo tavolo? A questa credenza dai grandi occhi scuri, o agli assassini di suo fratello? Non aveva molte alternative.

VANNINA - È vero, lei attribuiva un'anima a questi oggetti. Ero tornata qui perchè volevo farle gli auguri di buon anno, speravo che si fosse ricreduta.

ROSSANA - Che volesse tornare a casa.

VANNINA - Eh?

ROSSANA - Sì... che volesse tornare a Palermo.

VANNINA - No, non per questo. Per un'altra questione.

ROSSANA - E cioè. Posso sapere?

VANNINA - Non te ne vuoi tornare di là a pregare?

ROSSANA - Decidi tu.

VANNINA - Quando la trovai presi alcuni articoli che teneva accanto a sé. Alcuni di questi fogli con incollati sopra i ritagli di giornale. *(Apre la borsetta)* Sono qui, volevo leggerli a tavola. Se solo io fossi realmente la madre che credevo di essere.

ROSSANA - Li vuoi leggere a me?

VANNINA - In fondo siamo uguali io e te. Spero che non ti offenda, sai benissimo a cosa mi riferisco.

ROSSANA - In parte hai ragione.

VANNINA - *(Prende i fogli dalla borsetta)* Aveva ricomposto dei veri e propri articoli, aveva dedicato i suoi ultimi mesi solo a questo lavoro. Chiusa in queste quattro mura forse credendosi una specie di santa.

ROSSANA - Non ci si rinchiude in un convento per sentirsi i migliori del mondo. Al contrario casomai, per capire di essere i peggiori. Altrimenti non varrebbe la pena di segregarsi in questo modo.

VANNINA - E tu ti credi tra le peggiori del mondo?

ROSSANA - No, purtroppo.

VANNINA - E ti piacerebbe?

ROSSANA - La cosa più importante con Dio è non scendere a compromessi. Leggimi questi articoli prima che diventino dei carboni ardenti.

VANNINA - Già lo sono, non sarei qui altrimenti. Questo è il primo, il primo in un'ordine che Giuliana stessa aveva fatto. L'aveva datato lo stesso giorno della morte di Emanuele. Stringi forte il rosario: «Mio fratello trucidato dalla mia stessa famiglia». Ti risparmiò i particolari. Poi questo: «Vannina Miceli è la mandante dell'omicidio di mio fratello!». Quindi altri sullo stesso tono, ne faceva anche quattro o cinque al giorno: «Carlotta e Beatrice pagano profumatamente Raffaele, il killer di Emanuele».

Rossana è ammutolita.

VANNINA - Non parli più Rossana? È terribile vero? Me lo disse Giuliana, quando la venni a trovare a luglio, che la sua mente era piena di pensieri terrificanti. Noi siamo stati sempre dei prestantone, ma non avevamo mai ucciso, non così direttamente per lo meno. *(Ride)*

ROSSANA - Perché Giuliana ha fatto queste accuse? *(Impaurita)* Cosa significano?

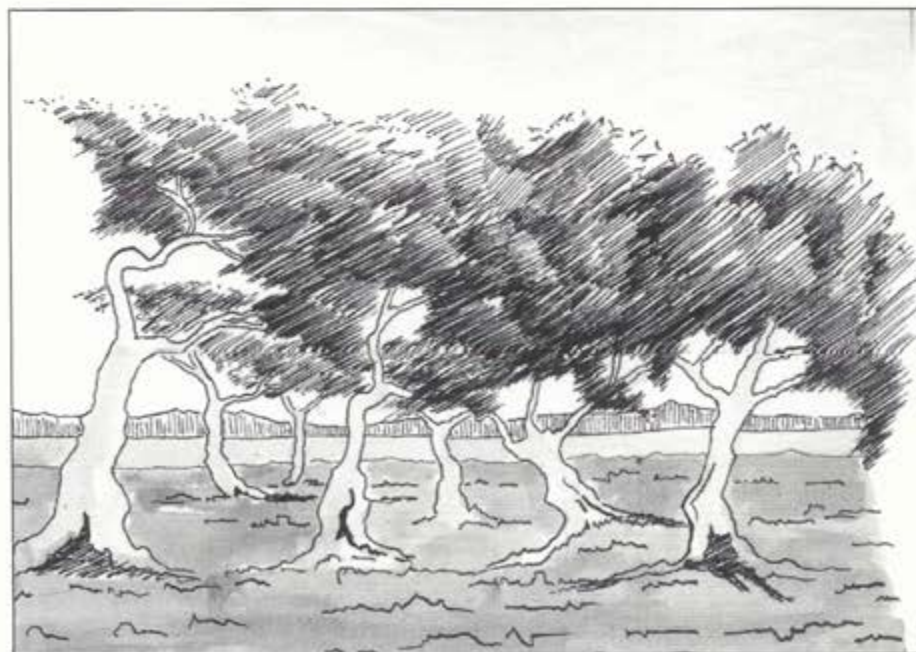
VANNINA - Quello che dicono. Tranne che Raffaele l'ho pagato direttamente io. Quelle due imbecilli non sanno nulla.

ROSSANA - Mi prendi in giro! Non è vero.

VANNINA - Non dicevi che eravamo dei delinquenti?

ROSSANA - È un'altra cosa... ma tu la mandante dell'omicidio di tuo fratello. Non ha senso.

VANNINA - Abbiamo truffato Trani, come pre-





stanome abbiamo preteso ciò per cui avevamo firmato e legalmente è possibile.

ROSSANA - È vero?

VANNINA - Non te l'ha detto tuo padre? Naturalmente Trani non poteva restare a guardare e naturalmente papà e zio non volevano cedere. D'accordo con Trani, su mia proposta, scegliemmo Emanuele. Pagammo Raffaele... e i nostri due vecchi idioti si convinsero a mollare il mal tolto. Altrimenti sarebbe potuto capitare a me, a te o a tutti noi.

ROSSANA - (Con ingenua rabbia) E perchè non Trani allora?

VANNINA - Per essere imperatori un'ora e poi diventare carne da macello? (Rossana si pente di ciò che aveva detto) No, Rossana. (Con amaro sarcasmo) Si trattava di agire come una madre premurosa, come un chirurgo che sacrifica una gamba per salvare il paziente. E Giuliana aveva intuito tutto, tutto.

ROSSANA - Stai zitta!

VANNINA - No è un'occasione speciale questa, te l'avevo detto. Si deve festeggiare, bere... cantare.

ROSSANA - Dio mio. Guardami, dimmi che non è vero, che ti senti solo colpevole, che Giuliana era impazzita, che quello che scriveva era solo una metafora, terribile ma lontano dalla verità.

VANNINA - Ti piacerebbe adesso che fosse pazzo! Non era una santa fino a poco fa? Giuliana non ha mai visto bene la realtà come in questa occasione.

ROSSANA - Mi fai schifo.

VANNINA - Sì, è una sensazione che faccio a molti. Ormai ci sono abituata.

ROSSANA - (Balbettando) Io... io...

VANNINA - Vuoi che ti legga ancora?

ROSSANA - (Dolorosamente assorta) Cosa?

VANNINA - Non ti spaventare, scherzavo.

ROSSANA - È orrore, non è spavento. Come hai potuto?

VANNINA - Come ho potuto? Cosa credi che non abbia fatto di tutto prima? Che non abbia scongiurato papà? Ma lui no! Tra lui e zio non so chi fosse stato più cieco. E Trani? Gli ho anche proposto di uccidere me. Rideva: «Se muori tu, tuo padre s'incizza e basta!». Ridicolo vero? Tu provi orrore, ma io cosa pensi che senta? Ho il ghiaccio, la morte nel cuore. (Rossana è come morta) Ecco... gli altri articoli. Ce n'è per tutti i gusti. Questo lo devi sentire però. È l'ultimo che ha composto: «Noi viviamo in paradiso ma non vogliamo saperlo, è per questo che ci tormentiamo. È per questo che Emanuele ha pagato, per la nostra assoluta incapacità ad essere felici. Vannina non può essere altro di ciò che è, nè io potrei es-

sere diversa. Nessuna delle due è migliore dell'altra. La morte, la vita, il bene e il male sono solo un autocompiacimento della nostra esistenza».

ROSSANA - Queste affermazioni rendono il dolore ancora più opprimente.

VANNINA - (Porge a Rossana i fogli) Li vuoi tenere tu? Ci sarebbe ancora tanto da leggere. (Rossana fa un impercettibile no con la testa) Hai ragione. (Li appoggia sul tavolo) Mi avrà cercata Giuliana prima di morire? Cosa dici Rossana? Forse mi avrà cercata ma non aveva più la forza di alzarsi da qui, forse chiamava tutti noi. Vannina dove sei? Avrà detto. Vannina ti chiedo perdono, abbi pietà di me, lasciati voler bene. Ho detto un mucchio di calunnie sul tuo conto ed anche se le forbici continuano nel loro ricamo, anche se le parole si ricompongono sempre in un atto d'accusa il mio cuore è con te, il mio sangue. Vannina dove sei? Vorrei alzarmi per venirti a cercare, vorrei correre fino all'alba e poi ritrovarti lungo il porto insieme alla mamma. Vorrei andare alla messa di natale, nel cuore della notte, tenedo per mano te ed Emanuele. Accostarmi in letizia all'altare. (Poi non più come se fosse Giuliana) Piovesse, scoppiasse un nubifragio, venissero lavate le nostre distrazioni, le nostre incomprensioni. Le cose non dette. Il disgusto Dio mio Rossana, potessi essere lei.

ROSSANA - Ti sembrerebbe tutto più facile?

VANNINA - No, non le renderei giustizia.

ROSSANA - È giusto.

VANNINA - Anni fa papà portò Emanuele ad uccidere un cavallo, così a sangue freddo.

ROSSANA - Lo so. Serve a diventare uomini dicono.

VANNINA - Ecco, quel cavallo vorrei essere: una grande ed orgogliosa bestia pronta al macello.

ROSSANA - Aveva ragione Carlotta, non sei mai stata così.

VANNINA - Sei delusa anche tu?

Rossana sorride.

VANNINA - Non prenderla come una bestemmia, ma è quasi un bene che Emanuele sia morto.

ROSSANA - Come nostro Signore Gesù, vuoi dire?

VANNINA - Eh?

ROSSANA - In greco antico martire significa testimone, capisci: i martiri sono i testimoni non violenti della nostra vita, gli unici puri, immacolati, i soli che sanno vedere la verità. La stessa verità che cercava Giuliana e per la quale è morta.

VANNINA - (Interrompendola perchè non la stava ascoltando) È strano Rossana: mi sento stanca. Quale magia eh? Ho corso tanto per arrivare ad essere stanca. Come Giuliana, anche lei

alla fine avrà sentito questo sollievo. Non una condanna, una penitenza ma un premio.

ROSSANA - Un premio? Tu pretendi troppo da me. Credo che andrò di là, a vegliarla fino a domani.

VANNINA - Hai già fatto una notte accanto a lei...

ROSSANA - Io non sono stanca, perchè sono già morta. È solo la volontà di pregare che mi tiene ancora in vita. Vuoi venire con me?

VANNINA - No, ho paura a rivederla. Preferisco stare qui, se non ti dispiace.

ROSSANA - No. (Rossana non si muove)

VANNINA - Bene.

ROSSANA - (Con pena infinita) Sei stata davvero tu Vannina? Dimmi una bugia, dimmi che non è vero.

VANNINA - Sono talmente stanca che anche una bugia sarebbe troppo faticosa.

ROSSANA - Io non c'ero arrivata. E come avrei potuto. Le nostre implicazioni morali erano comunque tante, ma, che addirittura...

VANNINA - Fa differenza? Dimmelo, dimmelo tu ti prego, ti ho fatta rimanere apposta.

ROSSANA - T'interessa davvero il parere di una mezza suora?

VANNINA - È quello che m'interessa di più adesso che non c'è più Giuliana. Ti prego.

ROSSANA - Allora, secondo me... non c'è alcuna differenza.

VANNINA - Grazie.

ROSSANA - Figurati. L'avesse fatto anche Trani sarebbe stata comunque la stessa cosa. Siamo una manica di complici, piccoli e meschini.

VANNINA - (Prende in mano un foglio tra gli articoli che aveva appoggiato sul tavolo, sempre scritto con i ritagli di giornale) C'è anche una poesia. Era tanto che non ne componeva più, me lo disse lei stessa. Ormai la so a memoria.

ROSSANA - Me la vuoi dire?

VANNINA - No. (Le porge il foglio) Per favore leggila tu. A voce alta. Prendila ti prego.

ROSSANA - (Prende il foglio e legge)

La pietra ha ottuso la gola.

un pietra grande come un pugno chiuso,

grande come il cuore di un adolescente.

La bocca si è spaccata

e nessuna parola è più potuta uscire,

nemmeno la rabbia,

nemmeno l'odio.

Tutto rimaneva là

sospeso

nella terra di antichi miti prigionieri.

VANNINA - (Continuando a memoria)

Giganti e uomini non c'erano più,

di colpo scomparsi

naufraugi ignari

tra le parole frenate dalla pietra,

da un cuore giovane,

senza più verbi nè sillabe,

per sempre sepolto

al centro dell'inferno rosanero,

nella madre senza più ventre.

(Smette di recitare) Forse era questa la verità che cercava Giuliana? Se le fossi stata vicino.

ROSSANA - Ora andrò di là a pregare. Riprendi questa. (Le ridà la poesia. Vannina fa sì col capo, e riprende la poesia. Rossana esce).

Vannina riprende i fogli in mano, poi quasi senza rendersene conto si va sedere sulla poltrona in cui era morta Giuliana, poltrona sulla quale, tranne naturalmente Giuliana, non si era mai seduto nessuno per tutta la commedia. Su un piccolo tavolino vicino alla poltrona ci sono appoggiate un paio di forbici. Involontariamente le prende e tagliuzzo la poesia.

VANNINA - (Con un filo di voce) Giuliana... dove sei? Dio mio aiutami. Mi mancano le poesie che mi mettevano sotto il cuscino, mi mancano tantissimo, non è vero che le buttavo nel cesso, è stata l'unica cosa bella della mia vita. (Guarda i ritagli della poesia che involontariamente sta facendo a pezzi) La vita... di una madre senza ventre. (Poi abbandona il braccio e lentamente lascia cadere il foglio tagliuzzato per terra).

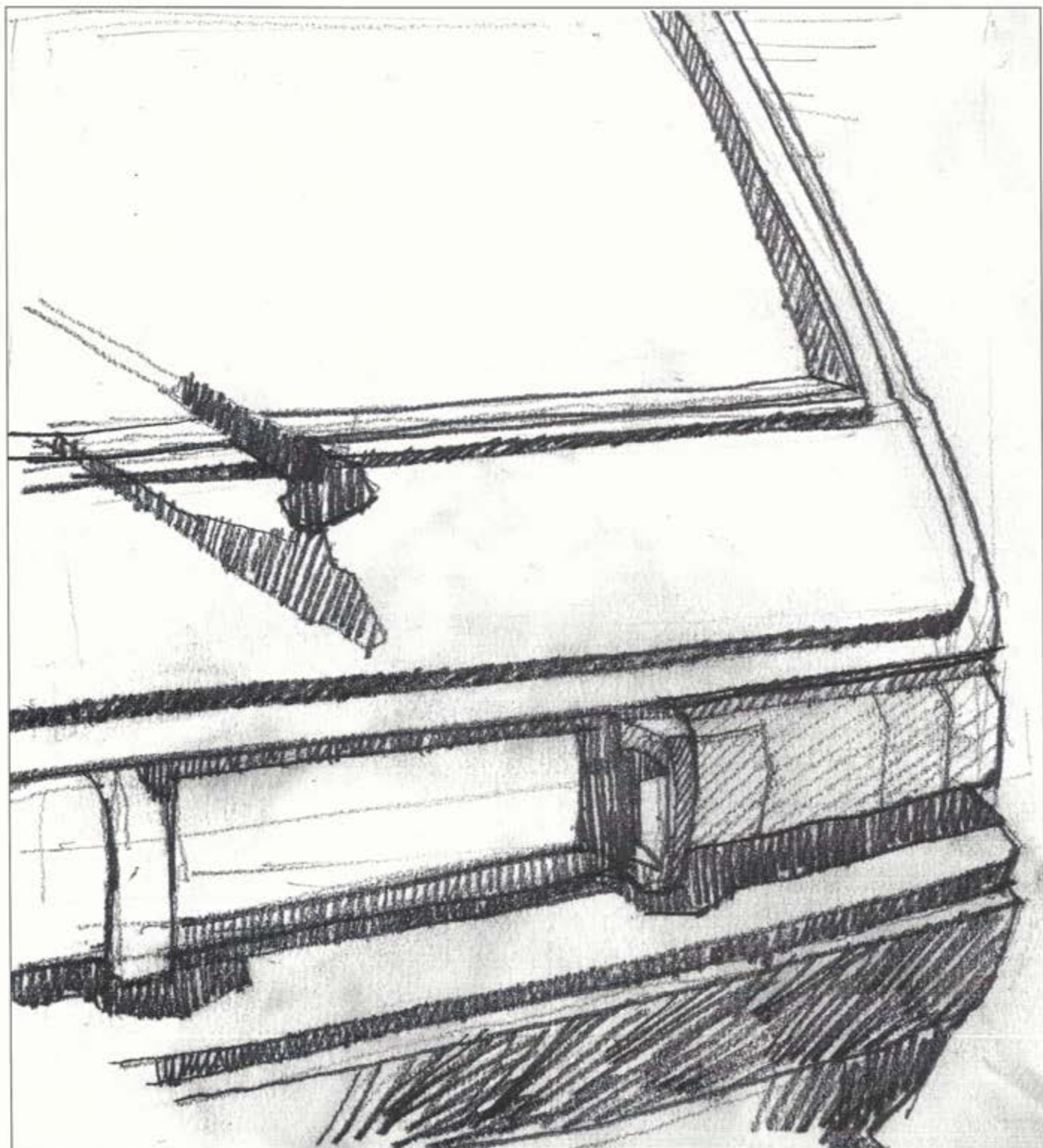


FINE



# LA NOTTE DELLA VIGILIA

di LUCA ARCHIBUGI, vincitrice al Concorso Idi 1994



*I disegni che illustrano il testo di Archibugi sono di Bernardo Siciliano appositamente eseguiti per Hystrio.*



*Il palcoscenico di un teatro. La scena rappresenta un viale alberato con un'auto parcheggiata. È visibilmente abbandonata. Dentro l'abitacolo non si riesce a vedere quasi nulla, tanto è pieno di roba, soprattutto fazzoletti di carta usati e spiegate, ma anche molti oggetti che non si distinguono bene cosa siano. Su un finestrino è attaccato uno straccio di quelli per lavare in terra, tenuto fermo dal vetro chiuso.*  
Entrano Carolina e Filippo.

CAROLINA - Come facciamo?  
FILIPPO - Bisogna andarlo a chiamare.  
CAROLINA - È andato Pierpaolo.  
FILIPPO - Non è possibile andare avanti così.  
CAROLINA - Senti, stavo pensando... Se lo sostituissero?  
FILIPPO - Sarebbe un'ottima cosa.  
CAROLINA - E allora sostituiamolo. C'è un mio amico che può benissimo prendere il suo posto. Ora è libero, non lavora.  
FILIPPO - Sì, comunque, a tre giorni dal debutto... Dobbiamo vedere se Brunello ce la fa.  
CAROLINA - Siamo troppo indietro. È meglio vedere se un'altra persona, fresca, che ha voglia di lavorare, ce la può fare in tre giorni.  
FILIPPO - Mah, comunque, senti, facciamo la memoria.  
CAROLINA - Ti puoi mettere dentro la macchina?  
FILIPPO - Che bisogno c'è, se vuoi provare solo la memoria?  
CAROLINA - È meglio. Mi concentro di più.  
FILIPPO - Ma non c'è nessun bisogno. Su.  
CAROLINA - «Senta?! Scusi? C'è nessuno dentro?»  
FILIPPO - Fai solo la memoria. Non recitare.  
CAROLINA - Hai ragione. (Pausa) «Senta?! Scusi? C'è nessuno dentro? Guardi che adesso non è più possibile. Io ho avuto pazienza, finora. Ma ora mi scade l'assicurazione. Lei se ne deve andare. Ma c'è qualcuno?». (Bussa sull'auto)  
FILIPPO - Non va bene. Non riesci a non recitare!  
CAROLINA - Ma non sto recitando. Non sto facendo niente.  
FILIPPO - Non è vero. Una prova di memoria è una prova di memoria.  
CAROLINA - Senti, fra tre giorni andiamo in scena. Non mi sembra il caso di andare troppo per il sottile.  
FILIPPO - Allora proviamo. Proviamo. Ma non diciamo che è una prova di memoria. Proviamo. Ti fermo. Ti dico quello che non va. È una prova. Questa è una prova? Va bene?  
CAROLINA - (Riluttante) Va bene.  
Entra Brunello, quasi sorretto dall'aiuto regista, Pierpaolo. Non si regge in piedi dal sonno.  
FILIPPO - Finalmente!  
PIERPAOLO - Stava dormendo.  
FILIPPO - Ah. Brunello, ti rendi conto che fra tre giorni andiamo in scena?  
BRUNELLO - Non ho neanche mangiato... Ieri hai visto, no?, come ho provato bene? Eh? Perché prima di venire alle prove m'ero fatto un filetto.  
FILIPPO - Brunello, ieri sei arrivato con quattro ore di ritardo. Abbiamo incominciato alle sette. Te ne ricordi, eh? Se tu hai bisogno di farti un filetto verso le sei del pomeriggio, all'ora della merenda, no?, meglio che lasciamo perdere.  
BRUNELLO - Ma sai, mi sono svegliato alle tre, ho preso un caffè, poi, come sai, no?, dopo il caffè mi viene sonno, e mi sono rimesso a dormire. Ma ora ho fame. Non ho fatto neanche colazione.  
CAROLINA - Sentite, vogliamo incominciare a provare? Eh? Che ne dite?  
FILIPPO - Giusto. Brunello, vai dentro la macchina così incominciamo, eh?  
BRUNELLO - ... Senti, Filippo...  
FILIPPO - Dimmi.  
BRUNELLO - Ho scoperto una cosa... Cioè, vedi, io, non so come spiegarmi. Non riesco a recitare dentro la macchina.  
FILIPPO - Come!?  
CAROLINA - Che cosa!?  
FILIPPO - Senti, Brunello. Tu sai benissimo quanto siamo indietro. L'unica cosa che abbiamo è la scenografia. L'unica cosa certa è che tu debba

## PERSONAGGI

CAROLINA  
FILIPPO  
PIERPAOLO  
BRUNELLO  
IRENE

recitare dentro la macchina. Ti rinfresco, rapidamente, la trama della commedia. C'è un barbone dentro la macchina. Il proprietario, anzi, crede che sia un barbone, perché non l'ha mai visto. Lui e la sua donna cercano di mandare via il barbone, che poi si rivelerà non essere un barbone, perché la macchina non ha più l'assicurazione. Fino a quel momento si erano impietositi, diciamo così; e avevano chiuso un occhio sul fatto che la macchina - che avrebbero dovuto mandare comunque allo sfasciacarrozze - fosse stata occupata. Ora, tu sei l'attore che impersona il barbone. Mi dici come facciamo a mettere in scena questa commedia se non vuoi entrare nella macchina?  
BRUNELLO - Lo diciamo solamente. Diciamo che io sono nella macchina. Qualcuno dice: «Quello è nella macchina». E io invece sto fuori. A teatro si può fare, no? Che cos'è tutto questo realismo... Superfluo. Vecchio. (Pausa) Io non posso stare lì dentro recitando solo con la voce. Poi, dopo un'ora, si vede solo la testa che spunta dal finestrino... È una tortura. Ho avuto anche un'incubo...  
CAROLINA - Come?  
BRUNELLO - Ho avuto un incubo. Ho sognato di essere intrappolato in una biblioteca.  
FILIPPO - In una biblioteca?  
BRUNELLO - Ero seduto per terra in mezzo ai libri. Anche sopra la testa c'erano libri. Più toglievo libri e più ne comparivano altri dietro. Agitatissimo, continuavo a spostare libri. Ma da nessuna parte vedevo la luce, neanche uno spiraglio di luce. Solo libri.  
FILIPPO - Poi ti sei svegliato. Ti sei mangiato il filetto. È tutto è andato a posto, vero?  
BRUNELLO - È vero. Come fai a saperlo?  
FILIPPO - Immagino. Immagino. (Lunga pausa) Io capisco che tu dentro la macchina ti senta intrappolato. Ma se rinunciamo alla macchina il nostro spettacolo diventa un altro spettacolo. Dovremmo riprovare tutti i movimenti senza la macchina. Dobbiamo riscrivere il testo... Lo capisci? Non abbiamo tempo per fare tutto questo.  
CAROLINA - Senti, Filippo, non ce la facciamo a andare in scena. Se si continua così.  
PIERPAOLO - Il discorso è un altro. Io l'ho sempre detto. Il vero spettacolo sono le nostre prove. È inutile girare intorno al problema.  
BRUNELLO - Questa non è una commedia, è un film. È una storia per un film. Non è adatta per il teatro. Se fai un film tu puoi far vedere quello dentro la macchina, ma in teatro lui non c'è mai.  
FILIPPO - Ma è proprio questo il punto. Una presenza che viene solo immaginata, uno che c'è ma non compare mai.  
BRUNELLO - Sì ma tu non puoi chiedere a un attore di esserci senza farsi mai vedere. Non stiamo facendo la radio! Mi sento in trappola. Poi faccio quei sogni...  
In quel momento si apre lentamente il finestrino della macchina. I quattro in scena si girano allibiti verso la macchina.  
CAROLINA - Ma c'è qualcuno dentro la macchina!  
FILIPPO - Sarà uno scherzo!  
BRUNELLO - Piero? Sei tu, Piero? Esci fuori. È Piero.  
FILIPPO - Pierpaolo, apri la macchina e vedi chi c'è dentro.  
Pierpaolo fa per aprire gli sportelli ma sono tutti e quattro bloccati. Mette una mano nel finestrino, ma la persona dentro la macchina lo richiude subito, schiacciandogli il braccio.  
PIERPAOLO - Ah. (Ritrae il braccio)  
CAROLINA - È come nella commedia! Adesso

gli sportelli non si aprono davvero. Ah, ah. Bella, questa! Non si vede niente perché la macchina è invasa dalle cartacce... I vetri sono sporchi, appannati. Non sapremo mai chi c'è dentro. Ah, ah. Anche secondo me è Piero.  
BRUNELLO - «Amore de che...»?  
CAROLINA - Che vuoi dire?  
BRUNELLO - Il soprannome di Piero è «amore de che».  
CAROLINA - Perché?  
BRUNELLO - Quando c'era il seminario di teatro a Pescocostanzo, Piero ci provava con Flavia. Piero molto burino, Flavia faceva la snob. E più lei faceva la snob, più lui ci provava. Le metteva il braccio intorno al collo di fronte a tutti e lei glielo toglieva. Dopo circa due mesi, lei capitola. Piero, che stava in un'altra stanza, prende le sue lenzuola e va a dormire da lei. La mattina dopo si svegliano col cinguettio degli uccelli. Lei, in estasi, esclama: «Amore!». E Piero «Amore? Amore de che!».  
Si riapre il finestrino. Di pochissimo. Viene gettato fuori un foglietto appallottolato.  
FILIPPO - Pierpaolo, vedi un po' che cos'è.  
Pierpaolo raccoglie il foglietto. Legge a voce alta.  
PIERPAOLO - «Non sono Piero. E statevi un po' zitti».  
FILIPPO - Senta, per favore, esca. Ha capito? Esca. O saremo costretti a farla uscire noi.  
PIERPAOLO - Che schifo 'sto foglietto. Puah. (Lo butta per terra)  
Filippo prende l'auto per il tetto e la scuote violentemente.  
BRUNELLO - Senti, Filippo, mentre fai uscire questo tizio dalla macchina, potrei andare a mangiare qualcosa?  
CAROLINA - Brunello, piantala per favore!  
PIERPAOLO - Aiutaci a capire chi c'è dentro la macchina!  
Nel frattempo Filippo fa il giro dell'auto e cerca di aprire gli sportelli e il cofano.  
FILIPPO - Sono tutti bloccati. Chiusi dall'interno.  
BRUNELLO - Ah, ah. Sembra proprio la commedia.  
PIERPAOLO - (Rivolto a Brunello) Già.  
FILIPPO - Pierpaolo, prendi gli attrezzi e cerchiamo di aprire una portiera.  
Pierpaolo esce per prendere la cassetta degli attrezzi.  
CAROLINA - (Si avvicina all'auto) Senta, per favore, esca. Dobbiamo assolutamente provare. Fra tre giorni andiamo in scena. Altrimenti, vede, siamo costretti a forzare uno sportello. Esca, la prego. Non abbiamo tempo.  
Carolina desiste. Subito dopo si riapre il finestrino di pochissimo e viene gettato fuori un altro foglietto appallottolato. Carolina va a raccoglierglielo.  
CAROLINA - (Legge) «Sono stanco. Ho bisogno di dormire. Trovatevi un altro posto per le vostre prove». (Pausa) Non abbiamo nessun altro posto. Perché deve stare proprio lì dentro?  
Pausa. Poi si apre il finestrino e esce un altro biglietto. Carolina lo raccoglie.  
FILIPPO - Fammi vedere. (Carolina gli passa il biglietto. Filippo legge) «Da quello che ho sentito, avete scritto un'intera commedia sul fatto che uno si mette dentro una macchina, e ora mi chiedete perché voglio stare qui dentro? Ho i miei motivi». BRUNELLO - Ha i suoi motivi. Eh.  
FILIPPO - Così ci costringe a parlarla fuori.  
Rientra Pierpaolo con la cassetta degli attrezzi. Lui e Filippo armeggiano intorno allo sportello senza riuscire ad aprirlo.  
CAROLINA - Non ci riuscite?  
FILIPPO - No. Non ci riusciamo.  
Pierpaolo continua a armeggiare.  
PIERPAOLO - Ci sono quasi riuscito. Ma c'è un fermo che non si riesce a togliere. Accidenti. Porca miseria.  
FILIPPO - Pierpaolo, lascia perdere.  
BRUNELLO - (A Filippo) Senti, Filippo... Noi proviamo... Lasciamolo lì dentro.  
FILIPPO - Ma come «lasciamolo lì dentro»?  
BRUNELLO - Il barbone parla solo più avanti. Intanto cominciate voi. Io vado a mangiare. Poi



torno, e lui se ne sarà andato, spero.  
**FILIPPO** - Brunello, non dire cazzate!  
**CAROLINA** - Aspetta, Filippo. Brunello ha ragione. Così non perdiamo tempo.  
**PIERPAOLO** - Lo dico sempre. La vera commedia sono queste prove.  
**FILIPPO** - Basta Pierpaolo con quest'altra stronzata che la vera commedia sono le prove! Fra tre giorni, anche se volessimo andare in scena con una prova, dovremmo pur sempre provare la prova! Capite?!

**BRUNELLO** - Ma questa commedia dell'uomo nella macchina, non è una commedia, è un film. Le difficoltà nascono da questo.  
**FILIPPO** - (Si accascia su uno sgabello) Basta. Fate come vi pare.  
**BRUNELLO** - Facendo un film, puoi girare dei dettagli all'interno della macchina. Cambia tutto.  
**CAROLINA** - Brunello, smettila.  
**BRUNELLO** - Tutto quello che dici tu è «Brunello, smettila». Io sto solo cercando di dare una mano...  
**CAROLINA** - Stai cercando di dare una mano e non fai che ripetere, a tre giorni dal debutto, che questa non è una commedia ma un film. (Pausa) Comunque hai ragione. Facciamo come dici tu. Incominciamo a provare con questo tizio dentro la macchina. Dà Filippo, su. Io comincio. (Si mette nella posizione di inizio) «Senta?! Scusi? C'è nessuno dentro? Guardi che adesso non è più possibile. Io ho avuto pazienza, finora. Ma ora mi scade l'assicurazione. Lei se ne deve andare. Ma c'è qualcuno?». (Bussa sull'auto)  
 Entra Filippo.  
**FILIPPO** - «Flavia, che fai qui?».  
**CAROLINA** - «Sto cercando di mandar via questo tizio dalla tua macchina».  
**FILIPPO** - «L'hai visto? Sei sicura che ci sia qualcuno? Io tutte le volte che sono venuto ho visto solo cartacce».  
**CAROLINA** - «No. Non l'ho visto».  
**FILIPPO** - (Prova ad aprire le portiere) «Ovviamente bloccata. Le cose non si riparano da sole. Figurati se un barbone si mette a ripararti la maniglia della macchina. Non sarebbe un barbone. Si troverebbe un lavoro. Se avesse voglia di riparare una maniglia, avrebbe anche voglia di smettere di fare la vita che fa. Be' però poteva anche essere un barbone diligente e fattivo, preciso, puntuale. Operosissimo. Un barbone dinamico... Ne esistevano, no? Ma a me non sarebbe mai capitato. Nella mia macchina si sarebbe comunque infilato un barbone-tipo, di quelli che non riparano niente. Che lasciano tutto com'è. (Pausa) D'altra parte, come farei a chiederglielo? "Scusi, lei che tipo di barbone è?". I barboni dovrebbero avere un curriculum vitae. Ma che sto dicendo?». (Un passante scorge, fuori scena, Filippo dimenarsi intorno alla macchina) «Buongiorno dottor Mezzasalma! Sì, sì, è la mia macchina!... L'ha riconosciuta, vedo. Che spirito d'osservazione! Pure così sporca, l'ha riconosciuta. Aah. Che cosa sto facendo? No... è che... Vede, c'è un barbone. Dove?... Non si vede, è nella macchina. Lei non vede niente, ma c'è. Dottor Mezzasalma, mi conosce da tanti anni. Suvvia. Le pare che le direi una cosa per un'altra. C'è... Forse non adesso, in questo preciso momento. Sì, sono sicuro che ci sia. Sto infatti cercando di capire se c'è. Lo vede lei stesso del resto, dottor Mezzasalma. Non si riesce a capire esattamente che cosa c'è dentro la macchina. (Pausa) Non, non l'ho mai visto, a dire il vero. Sì, è come dice lei, io suppongo che ci sia. Ma è una supposizione abbastanza fondata, dottor Mezzasalma. Chi altri, se non un barbone, avrebbe potuto riempire la macchina di questi oggetti, ridurla in questo modo? Lei se la ricorda la mia macchina, no? Era ridotta così, era forse ridotta così? (Pausa) Si avvicini, se vuole. Guardi lei stesso. (Pausa) L'ho trovata così dopo che sono tornato dal viaggio a Montecatini Terme. Lei lo sa benissimo, del resto. È stato lei ad autorizzarmi... Lei, dottor Mezzasalma, ha firmato il mio foglio-viaggio... Adesso mi scade l'assicurazione. Non posso più lasciare una persona dentro la macchina. Finché ho potuto. Adesso la macchina non è più assicurata. (Pausa) Sì, dottor Mezzasalma, lo so. Le portiere sono bloccate, così non posso vedere se c'è qualcuno

## SCHEDA D'AUTORE

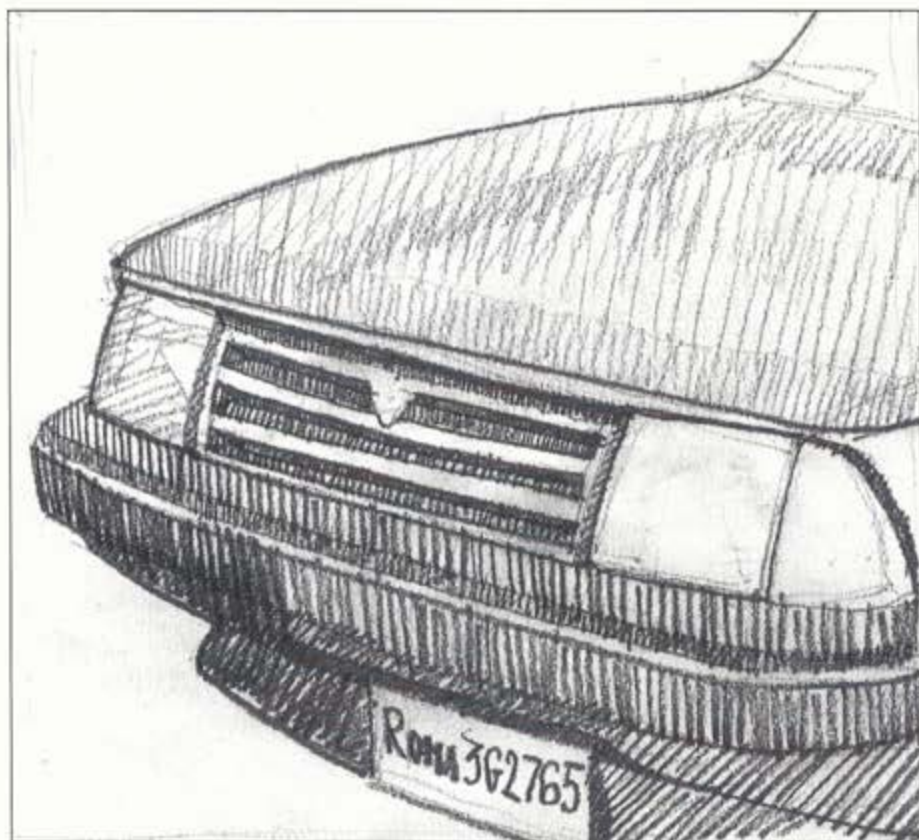


**L**UCA ARCHIBUGI è nato a Roma nel 1957. Ha scritto e rappresentato: *Se le parole avessero un sesso*, all'Out-off di Milano, 1979; *Amor proprio*, Roma, Festival di Villa Medici, 1985 (regia di Rita Tamburi) e Duomo di Monreale, 1992 (regia di L. Archibugi); *Per filo e per segno* (premio Under '35, regia di Mattia Sbragia), Roma, Teatro Tordinona, 1986; *La cena da Stella*, Roma, Teatro Colosseo, 1987; *Mal d'aria*, Roma, Teatro Colosseo e Milano, Teatro di Porta Romana, 1988; *Seconda natura*, Roma, Teatro in Trastevere, 1990; *Immobil dream*, Roma, Piccolo Eliseo, 1993 (poi a Spazio Uno); *L'importuno*, Rassegna «Passo a due», Roma, Teatro Quirino, 1993 (poi a Spazio Uno); *Il sopralco* (segnalato al Concorso Idi 1993), *mise en espace* al Festival di Spoleto 1993 (regia Massimo Manna); *La notte della vigilia* (vincitore del Concorso Idi 1994), *mise en espace* al Teatro Quirino di Roma, maggio 1994. □

dentro. Non voglio rompere il vetro. Dottor Mezzasalma, lei conosce Flavia? Flavia, il dottor Mezzasalma».  
**CAROLINA** - «Che cosa stavi facendo?».  
**FILIPPO** - «Arrivederci. Ci vediamo più tardi in ufficio. Arrivederci. Dica a Ravagli che sistemerò tutto. Non c'è bisogno che avverta quelli dell'Ispektorato. È tutto sotto controllo, va tutto bene. Arrivederci. C'era Mezzasalma...».  
**CAROLINA** - «Di quello me n'ero accorta?». (Si avvicina all'auto) «C'è nessuno?».  
**FILIPPO** - «Forse sta facendo il finto tonto. Ci sono due scarpe, sui sedili davanti. Ma non si riesce a vedere se ci sono infilati i piedi o no».  
**CAROLINA** - «È vero. Con tutto quel mucchio di fazzoletti di carta usati. Che schifo!».  
**FILIPPO** - «Poi ha sporcato i vetri. Può darsi che sia lì dentro, immobile, trattenendo il respiro per non fare rumore».  
**FLAVIA** - «Rompi un vetro. È la tua macchina».  
**FILIPPO** - «Ma i vetri, cadendo, potrebbero ferirlo. Se rompo un deflettore, siamo da capo a dodici, perché le portiere sono tutte bloccate. Ti ricordi che gli ultimi tempi entravo dal finestrino?».  
**CAROLINA** - «Mi ricordo. (Pausa) Possibile che non ci sia un modo per capire se c'è qualcuno dentro?».  
 Pausa. Entra Brunello con un enorme panino.  
**BRUNELLO** - Continuate pure. Non vi preoccupate.  
 Si riapre il finestrino e viene gettato un altro foglietto appallottolato.  
**PIERPAOLO** - (Raccoglie in fretta il foglietto)

Vuole mezzo panino di Brunello.  
**FILIPPO** - (Alla persona nell'auto) La vuole smettere di disturbarci!  
**BRUNELLO** - Io mezzo panino non glielo dò.  
**FILIPPO** - Brunello, possiamo andare avanti?  
**BRUNELLO** - Scusa solo un momento, Filippo, solo un momento. Perché non gli diciamo... (Indica la persona nell'auto) se può rimanere nella macchina per almeno tre giorni?  
**FILIPPO** - Che cosa vuoi dire?  
**BRUNELLO** - Senti, lui sta bene nella macchina, io no. Le battute che devo dire io dal finestrino sono poche. Recita lui al mio posto. Rimane dentro la macchina, capisci? Visto che non se ne vuole andare...  
**FILIPPO** - Mi sembrate matti. Tutti matti.  
**CAROLINA** - (Alla persona nell'auto) Lei sarebbe disposto a rimanere nella macchina fino al debutto?  
**FILIPPO** - Carolina!!!  
 Si riapre il finestrino e viene gettato un altro foglietto. Pierpaolo, lentamente, va a raccogliarlo.  
**PIERPAOLO** - (Legge) «Mah, vedete. Questa commedia non mi piace. Non è il mio genere. Puh. Intanto datemi il mezzo panino. Poi ne possiamo parlare. Io, però, ho in mente un'altra storia».  
**BRUNELLO** - La fa. La fa.  
**PIERPAOLO** - Così tu fai solo il vicecommissario Pavone!  
**CAROLINA** - Certo, così non devi stare dentro la macchina.  
**PIERPAOLO** - Sei contento, Brunello?





BRUNELLO - Eccome.  
 CAROLINA - Dagli mezzo panino.  
 BRUNELLO - Non si può andare a comprarne un altro?  
 CAROLINA - Daglielo!  
 Brunello si avvicina al finestrino porgendo il mezzo panino. Spunta una mano che se ne impossessa.  
 FILIPPO - Ma vi rendete conto di quello che state facendo?  
 CAROLINA - Filippo, è l'unica soluzione.  
 PIERPAOLO - Sono d'accordo. Senti, Filippo, volevo dirti... Visto che il tizio dentro la macchina dovrebbe imparare alcune battute, non è meglio che si esprima con i foglietti? Mi sembra bello, no?  
 CAROLINA - È vero. È molto teatrale! Molto Teatrale.  
 BRUNELLO - Teniamola questa cosa dei foglietti. Giusto.  
 FILIPPO - Non ce la faccio più.  
 PIERPAOLO - Brunello non ce la fa a recitare dentro la macchina... Si risolvono un sacco di cose.  
 Si riapre il finestrino e viene gettato un altro foglietto. Filippo lo raccoglie.  
 FILIPPO - Vuole una coca-cola.  
 PIERPAOLO - Vado a prendergliela. (Esce)  
 BRUNELLO - Vengo anch'io. Prendo un altro panino. (Esce)  
 Pausa.  
 FILIPPO - (A una persona in platea) Irene, siamo arrivati fino qui. Abbiamo montato fino qui. Dalla platea, lentamente, sale sul palcoscenico Irene.  
 IRENE - Non va. Non va. Teatro nel teatro! Per favore. Ancora?  
 FILIPPO - Ma non è solo questo. Poi succede che...  
 IRENE - Sì, ma l'impostazione non va. Io non vi dò neanche una lira per questo spettacolo. Il pubblico non si affeziona ai personaggi, perché non c'è mai una storia vera, sembra che tutto stia lì lì per cominciare ma non comincia mai. Scrivete un'altra cosa, poi vediamo. Ma questo non va proprio.  
 CAROLINA - Sì, ma l'idea è molto originale...  
 IRENE - Per favore, eh? L'idea originale...  
 FILIPPO - (Alla persona nell'auto) Esci pure. La cosa finisce qui.  
 IRENE - Quando me ne hai parlato, a voce, pensa-

vo a tutta un'altra cosa.  
 Lentamente, rientrano in scena Pierpaolo e Brunello, delusi.  
 FILIPPO - Vedi, Irene, la situazione si chiarisce quando entra in scena il vicecommissario Pavone... Se tu avessi la pazienza di aspettare ancora qualche giorno, potresti vedere la seconda parte dello spettacolo montata e allora...  
 CAROLINA - (Alla persona nell'auto) Sandro, vuoi uscire? Ci fermiamo qui.  
 PIERPAOLO - Esci, no? Che stai a fare là dentro?  
 BRUNELLO - Sandro, te l'ho sempre detto che questa commedia non funzionava; per esempio, tutta quella storia... È un film, non è un film... Ma chi se ne frega?  
 IRENE - (A Filippo) Che ruolo ha questo vicecommissario Pavone?  
 FILIPPO - È quello che avverte me della morte del barbone. Telefona il giorno della vigilia di Natale. Io sto andando alla cena coi parenti. E mi dà questa notizia.  
 IRENE - Ma tutto questo non si vede.  
 FILIPPO - Sì, ma lo racconto a Flavia, cioè a Carolina e lei...  
 IRENE - Questo non ha nessuna importanza. Non si vede la telefonata. Il pubblico non la vede.  
 FILIPPO - Sì, ma il vicecommissario Pavone mi convoca. E c'è il lungo interrogatorio a cui lui mi sottopone perché crede che io conosca la persona dentro la macchina, un tale Marcello Puddu, che in realtà non era un barbone, ma un travestito. Lui sospetta che io sia stato complice del Puddu, non solo, che io lo abbia ospitato consapevolmente nella mia macchina, e che fossi anche il suo amante. Il vicecommissario Pavone crede inoltre che anch'io fossi drogato, e complice del Puddu anche nello spaccio di droga. E che poi, ricattato dal Puddu, io lo abbia ucciso, simulando un'overdose.  
 IRENE - E sarei stato così cretino da ucciderlo nella tua macchina?  
 FILIPPO - ...Questo è un punto non ancora chiarito...  
 IRENE - Ah.  
 FILIPPO - Comunque, come vedi, ci sono molti elementi spettacolari...  
 IRENE - Non mi convinci. Non-mi-convinci. (Pausa) Perché non esce il vostro amico dalla macchina? (Con ironia) Si prenda le sue responsabilità. In fondo è lui che ha scritto tutto questo.  
 CAROLINA - Sì non capisco che cosa rimane

dentro a fare. Sandro? Ci hai preso gusto?  
 Nessuna risposta dall'abitacolo.  
 PIERPAOLO - Non è che si sente male?  
 CAROLINA - Sandro?  
 Pierpaolo prova ad aprire le portiere.  
 PIERPAOLO - Stavolta sono veramente bloccate!  
 FILIPPO - Non è possibile!? Sandro?  
 CAROLINA - Non ci fare preoccupare, per favore.  
 Si riapre il finestrino. Viene gettata fuori una palla da tennis che rotola sul palcoscenico.  
 PIERPAOLO - Che significa?  
 FILIPPO - Ma c'era una palla da tennis nella macchina?  
 CAROLINA - Brunello, ce l'hai messa tu? Eh?  
 BRUNELLO - Io proprio no. Sandro, ti dispiacerebbe uscire e spiegarci il significato della palla da tennis?  
 Pausa.  
 FILIPPO - Sandro, qui nessuno ha voglia di scherzare. Come avrai sentito, lo spettacolo non si fa.  
 IRENE - (A Pierpaolo) Potresti aver ragione. Sembra davvero che lo spettacolo siano le prove.  
 PIERPAOLO - Guardi che io l'ho detto perché c'era scritto! Non me ne frega niente delle prove.  
 IRENE - Ma ora può andare bene.  
 PIERPAOLO - Io non credo che le prove siano meglio dello spettacolo.  
 IRENE - Allora vuoi dire che - ci diamo del tu, no? - hai ragione quando reciti.  
 Si riapre il finestrino. Viene gettato un altro foglietto.  
 FILIPPO - Sandro, vuoi smettere. Possibile che debba passare la mia vita a dire a tutti di smetterla? (Legge) «Solo la vita. Per sempre. La vita soltanto. Cacciate via quella Irene. Non sono Sandro». (Tutti si guardano stupiti) Ma Sandro, non è vero! Come facevi a sapere le battute? A tirare i foglietti al momento giusto? Sandro, a Irene la commedia non piace. Non ci produce lo spettacolo. Ma non la prendere così. È suo diritto.  
 Si riapre il finestrino. Viene gettato un altro foglietto.  
 FILIPPO - (Legge) «Ci siamo andati per anni, in quello stesso luogo, e abbiamo sempre trovato noi stessi. Non me ne frega niente che non produce lo spettacolo. Io manco la conosco. Cacciatela via».  
 CAROLINA - Io ho un po' di paura. Che succede?  
 PIERPAOLO - Non è niente.  
 FILIPPO - Irene, è meglio che tu vada via. Credo che Sandro sia sconvolto. Se non è ancora uscito di lì.  
 BRUNELLO - Sandro, posso venire dentro con te? (Pausa) Sandro, aprimi! Vengo lì dentro anch'io.  
 Si riapre il finestrino. Vengono gettate fuori due palle da tennis che rotolano sul palcoscenico.  
 FILIPPO - Sandro, che cazzo significano queste palle da tennis! La prossima volta ne butti fuori tre?  
 CAROLINA - Sembra impazzito.  
 IRENE - Perché mi vuole mandare via? Adesso che mi diverto...  
 FILIPPO - Irene, evidentemente Sandro è rimasto male per quello che hai detto.  
 CAROLINA - Forse non c'entra niente.  
 FILIPPO - Di, Carolina, di che cosa può essere per te? (A Irene) Carolina, la ragazza di Sandro... Lo era. Fino a poco tempo fa... Puoi essere tu la causa?  
 CAROLINA - Non so. Non credo... (Pausa) Solo che mi ha detto, quando è morto Puddu, quello che era entrato nella sua macchina, che era rimasto sconvolto. Poi, non ci siamo più sentiti... Lo sai, no?...  
 FILIPPO - (A Irene) Sai, quel Marcello Puddu, è morto veramente nella macchina di Sandro. Gli ha telefonato il vicecommissario Pavone il giorno della vigilia di Natale. È tutto vero.  
 BRUNELLO - Verissimo. Poi gli è venuto in mente di scrivere questa commedia. Ma secondo me...  
 PIERPAOLO - ... è un film.  
 BRUNELLO - Questo lo dico nella commedia, idiota.  
 IRENE - Ma invece di tanti arzigogoli, perché non scrive la storia di questo che è morto nella sua



macchina. La storia. Pura e semplice. Far vedere il mondo che c'è dietro, la degradazione, l'emarginazione. La storia di un travestito-barbone. Bellissimo. Che bisogno c'è di tutta questa macchinazione? Pippe mentali... Poi, è un momento che la solidarietà va forte. Interessa molto. Vanno molto i casi umani. Io avevo capito che era qualcosa del genere. Uno spettacolo così lo faccio subito.

FILIPPO - Sandro, che ne dici. Vogliamo provare a riscrivere il testo?

BRUNELLO - Secondo me non avete capito niente.

CAROLINA - Che vuoi dire?

BRUNELLO - Lui non vuole riscrivere il testo. Non gliene frega niente. Lui - quello lì dentro - potrebbe non essere Sandro.

FILIPPO - Ma che stai dicendo? Chi vuoi che sia? I foglietti come li spieghi?

BRUNELLO - I foglietti erano in ordine. Uno dopo l'altro. Già sistemati lì. E sopra c'era scritta la battuta precedente al momento in cui dovevano essere dettati.

PIERPAOLO - È vero.

FILIPPO - Va bene, se vogliamo continuare a giocare ai fantasmi, fate pure. Io sono stufo. Chiamate i pompieri e fate aprire la macchina, così vedremo chi è.

IRENE - Mi sembrate matti, tutti quanti. Provate a forzare uno sportello.

Si riapre il finestrino e viene gettato un foglietto. Pierpaolo e Carolina vanno entrambi a raccogliergli, poi lo prende Carolina.

CAROLINA - (Legge) «Ha ragione Brunello. Non c'è nessun testo. La nostra prova si fermerà ancora una volta. Ci sarà qualcuno che ci fermerà, che mi fermerà. Forse non sentiremo alcuna voce. Non ci sarà nessuna voce a fermarci. Ma la sentiremo lo stesso. E ci fermeremo ancora. E ricominceremo a vivere. Finalmente. E poi ci fermeremo ancora. Così sia. Per sempre».

FILIPPO - Sandro, o chiunque tu sia, adesso non ci fermiamo più. Chi è che può fermarci? È finita. Dobbiamo andar via. Non c'è più nessuno. Siamo soli.

CAROLINA - Le prove sono finite.

PIERPAOLO - È rimasto sconvolto dalla morte di quel Marcello Puddu...

BRUNELLO - Ma no. Lui vuol dire che la prova incomincia adesso.

FILIPPO - Ma che proviamo. Non sapete neanche la memoria...

BRUNELLO - Non capite niente. Non c'è copione. Dobbiamo provare noi stessi.

IRENE - Be', io vado.

FILIPPO - Sì, andiamocene. Poi, quando Sandro si riprende, magari modifica il testo.

BRUNELLO - Carolina, vieni qui. Proviamo.

CAROLINA - Ma cosa?

BRUNELLO - Carolina, possiamo fermarci in qualsiasi momento. (Guarda verso la platea) Vedi? C'è un segno scuro in fondo. È quello che ci ferma. Quel segno nero sul nero, che non si distingue.

Filippo e Irene si avvicinano a Brunello e Carolina.

IRENE - (A Filippo) Ma che sta guardando?

FILIPPO - Un segno nero sul nero. Lì.

IRENE - Ma lo vedi anche tu?

FILIPPO - Mi pare di sì. È nero su nero!

Pierpaolo si avvicina.

PIERPAOLO - Un segno nero sul nero. Certo che si vede.

IRENE - Io continuo a non vedere niente.

PIERPAOLO - Carolina, tu lo vedi?

CAROLINA - Sì, sì, chiarissimo.

FILIPPO - Be', chiaro proprio non è. Comunque.

IRENE - (A Filippo) Rimaniamo qui?

FILIPPO - Ancora un pochino. Concentrati. Vedrai che riesci a vederlo anche tu.

IRENE - (Scruta l'orizzonte con perverbia) Mah.

BRUNELLO - Quello nella macchina è un po' che non dà segni di vita. (Si avvicina all'auto) Ehi. Come va? Vedi?, io credo che tu abbia ragione, chiunque tu sia. Sandro o non Sandro. Sai, in fondo, anche a me pare, a volte, quando mi trovo in certe situazioni, di non sapere più chi sono. Vengo qui, alle prove, mi trascino... Senza voglia. Ma

sai, questo nome con cui gli altri mi chiamano, è solo un segno nero sul nero. Anche lui, il mio nome, sai?, io faccio finta di vederlo, come adesso tutti facciamo finta di vedere qualcosa che non c'è. Solo perché non può esserci più nessuno a fermare la nostra prova, allora la prova si fermerà da sola, quando meno te lo aspetti, ma tu non sarai costretto a uscire, potrai, se vuoi, rimanere lì dentro, e darci l'illusione che la nostra recita sia un pozzo senza fondo. Ma vedi, Sandro, mi ostino a chiamarti Sandro senza sapere perché, ormai siamo soli, non c'è nessuno che può venire a dirci: «Fermi!».

IRENE - (Smette di guardare all'orizzonte) Voi siete scemi. Io non vedo niente. E forzate questa portiera, accidenti! O volete lasciarlo qui il vostro amico? (Scuote l'auto dal tetto)

PIERPAOLO - (A Filippo) Che facciamo?

CAROLINA - Tiriamolo fuori di lì.

IRENE - Non avete la cassetta degli attrezzi?

PIERPAOLO - Quella è di scena. Chissà se quella roba va bene per forzare la portiera...

CAROLINA - Be', se non ci proviamo non lo sapremo mai.

IRENE - Chi ci sarà lì dentro?

BRUNELLO - Uno qualsiasi.

Si riapre il finestrino. Esce un altro foglietto appallottolato. Carolina lo raccoglie.

CAROLINA - (Legge) «Guardate che anche voi, fra un po', non saprete più come chiamarvi l'uno con l'altro. Il nome vi si sta lentamente cancellando alle spalle. Vi resterà la memoria di qualche sguardo, un sorriso, qualche battuta senza più un ordine, qualche pezzo sparso».

BRUNELLO - (A Filippo, all'improvviso) «Buongiorno, sono il vicecommissario Pavone. Lei è il proprietario dell'auto targata Roma X12275?».

FILIPPO - «Sì, sono io, perché?».

BRUNELLO - «A lei risulta che la sua auto fosse stata occupata da una persona?».

FILIPPO - «No, cioè sì... Qualche giorno fa, tornando da un viaggio di lavoro, ho scoperto che nella mia macchina era stato fatto una specie di bivacco. Ho pensato si trattasse di un barbone...».

BRUNELLO - «Da quanto tempo la macchina era abbandonata?».

IRENE - «Era parcheggiata lì in attesa di essere demolita».

BRUNELLO - «Lei ha cercato di mandare via il barbone?».

FILIPPO - «No, veramente no. Sa, l'inverno è molto rigido... Tanto io per il momento con la macchina non dovevo farci nulla...».

BRUNELLO - «Lei, diciamo così, avrebbe chiuso un occhio...».

FILIPPO - «Ecco, diciamo così».

BRUNELLO - «Avrebbe "ospitato" questa persona...».

FILIPPO - «In un certo senso...».

BRUNELLO - «Una persona che lei non conosceva...».

FILIPPO - «No, certo».

BRUNELLO - «Lei non conosce un tale Marcello Puddu?».

FILIPPO - «No... È quello nella macchina? Perché, vede, qualche giorno fa siamo passati con Flavia, la mia ragazza, a dire a quel tizio di andarsene, e dopo tanto tempo che non lo trovavamo, una mattina si è affacciato dal finestrino della macchina un travestito. Non era un barbone».

BRUNELLO - «Lo so. È per questo che sono qui. Quel tizio è morto di overdose dentro la sua macchina».

FILIPPO - «No?».

BRUNELLO - «Oggi. Il giorno della vigilia di Natale».

FILIPPO - «Non è possibile!».

BRUNELLO - «Abbiamo già provveduto allo sgombero. L'automobile è sequestrata».

IRENE - (A Carolina) Questo è il pezzo che non ho visto?

CAROLINA - No. Questo è un pezzo nuovo. Non l'ho mai visto neanche io.

IRENE - Ah.

Pierpaolo, nel frattempo, è andato a prendere la cassetta degli attrezzi e sta cercando di aprire una delle portiere dell'auto.

BRUNELLO - «Lei, dunque, non conosceva Puddu?».

FILIPPO - «L'avevo visto solo per pochi secondi. L'avevo visto in faccia».

BRUNELLO - «Sa che abbiamo trovato una discreta quantità di droga dentro la sua macchina?».

FILIPPO - «Davvero?».

BRUNELLO - «Lei, ovviamente, non ne sa niente».

CAROLINA - (A Irene) Prima non era così.

IRENE - Ah.

Pierpaolo si allontana dall'auto per cercare un altro attrezzo. Raggiunge la zona dove sono Carolina e Irene, al centro del proscenio. Filippo e Brunello sono di lato, a tre quarti del palcoscenico. Brunello si allontana. Va verso l'auto. Prende una sbarra di ferro che è lì per terra, insieme agli attrezzi. Infila la sbarra nella portiera dell'auto e fa leva con forza. La portiera cede con un botto secco, metallico. Tutti si girano verso l'auto. Escono fuori dalla portiera aperta molte palle da tennis, che rotolano sul palcoscenico. Un braccio penzola inerte fuori dallo sportello aperto. Brunello tocca il polso. Poi si rivolge agli altri.

BRUNELLO - Non è Sandro. Chissà dov'è Sandro. È Marcello Puddu. È morto.

BUIO

## L'impossibilità di raccontare un fatto

LUCA ARCHIBUGI

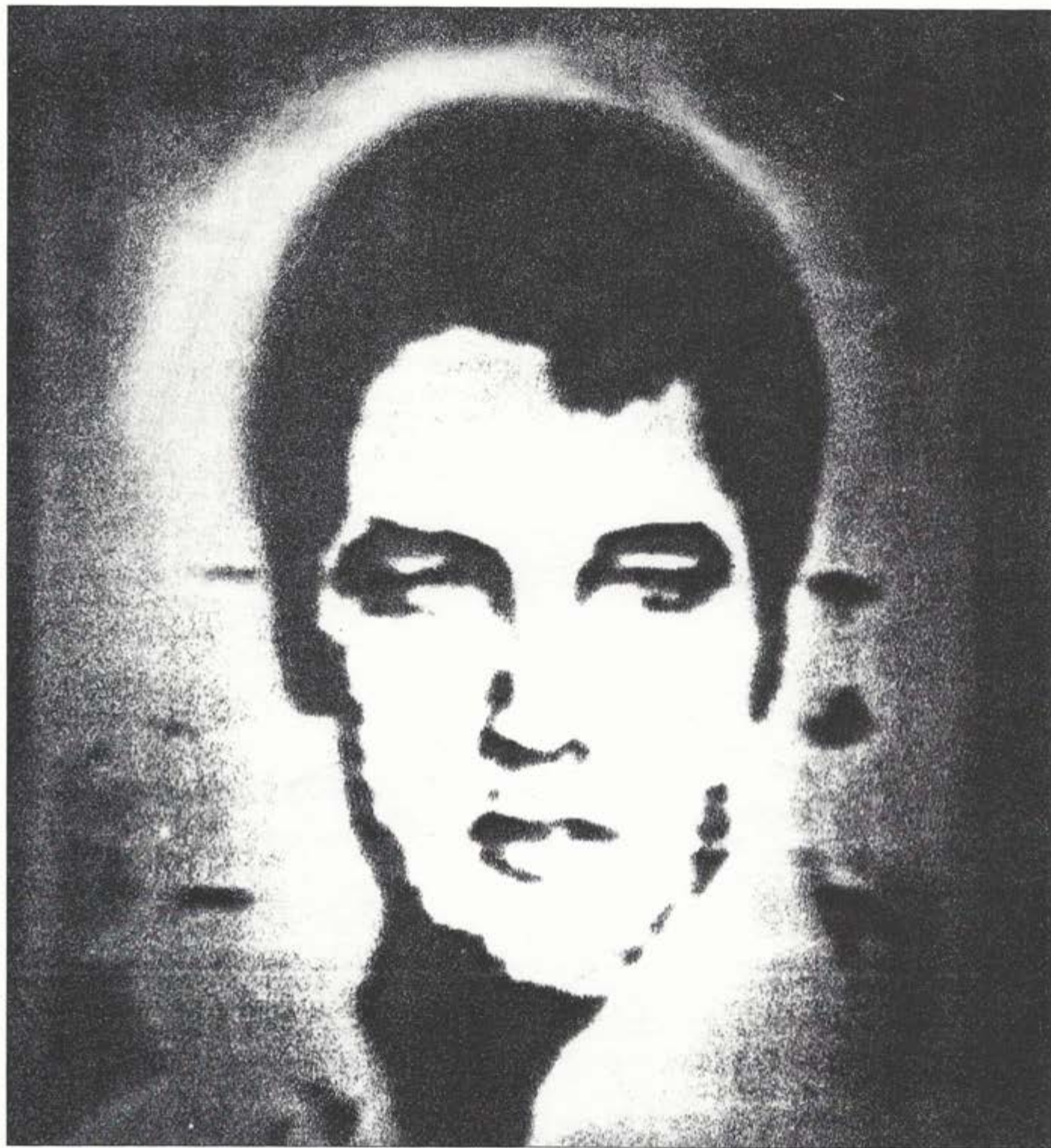
**L**a notte della vigilia è la storia dell'impossibilità di riferire, raccontare un fatto. Ma non perché le interpretazioni sono differenti, o perlomeno non soltanto per questo: un uomo si è accampato dentro un'auto lasciata in sosta per molto tempo; non si sa chi sia; le persone che girano intorno alla macchina sono un gruppo di attori che sta cercando di mettere insieme uno spettacolo; uno di loro non ha nessuna voglia di lavorare e dorme tutto il giorno; la loro commedia è nell'impossibilità di definirsi, cioè si definisce soltanto per assenza di trama, per interruzione. Alla fine un fatto accade, qualcosa di cui non è più lecito dubitare.

La notte della vigilia è l'attesa di un qualsiasi compimento, ossia - semplicemente - la nostra vita: l'impossibilità di farne un fatto compiuto, che è come dire, in questo caso, una trama. E anche l'impossibilità di delineare una persona (o un personaggio) se non per accenni. Uno dei personaggi dirà: «Ma perché non raccontare una storia, una semplice storia!».



# CARO ELVIS, CARA JANIS

di FURIO BORDON, vincitrice al Concorso Idi 1994



*Le elaborazioni grafiche che illustrano il testo di Bordon sono di Paolo Korzmann appositamente eseguite per Hystrio.*



## PRIMO TEMPO

GIULIA - Franco ...  
FRANCO - Sì ...?  
GIULIA - Mi ascolti per un minuto?  
FRANCO - Certo.  
GIULIA - E allora metti via il giornale.  
FRANCO - Ecco fatto. Che c'è?  
GIULIA - Ho deciso di leggerlo.  
FRANCO - Be', bastava chiedermelo ...  
GIULIA - Non sto parlando del giornale. Ho deciso di leggere questo.  
FRANCO - Ma è il tuo diario ...!  
GIULIA - Il tuo diario, sì! Ho deciso di leggerlo.  
FRANCO - Così all'improvviso?  
GIULIA - È da un anno che ci sto pensando.  
FRANCO - Avevamo deciso di non farlo. Ne avevamo parlato, no? Ne avevamo parlato a lungo e avevamo deciso di non farlo mai.  
GIULIA - Oggi non la penso più così. È una stupidaggine non leggerlo! È una stupidaggine averla conosciuta così male, essere stati costretti ad andare in giro a interrogare i suoi amici. «Sa, noi siamo i genitori, ma non sappiamo niente di lei ... con noi parlava sempre così poco ...».  
FRANCO - Non ne aveva di amici. Solo gente che la conosceva appena.  
GIULIA - Peggio ancora!  
FRANCO - Non lo so, Giulia. Non so cosa dirti.  
GIULIA - Voglio sentirla finalmente parlare, capisci? Voglio sapere chi era mia figlia, che cosa pensava, in che cosa credeva. Voglio sapere che cos'è stato ad averla delusa tanto.  
FRANCO - E spero di trovarlo lì dentro? In un diario ...?  
GIULIA - Perché no?  
FRANCO - Anch'io scrivo un diario quand'ero ragazzo e raccontavo un sacco di bugie. Si raccontano sempre bugie quando si scrive.  
GIULIA - No, tu invece hai paura di trovarci proprio la verità.  
FRANCO - Perché dovrei avere paura?  
GIULIA - Perché ce l'ho anch'io. È normale.  
FRANCO - Giulia, senti, tu continui a girare attorno al vero problema!  
GIULIA - Qual è?  
FRANCO - Che a lei non piacerebbe! Che è un'indiscrezione contro qualcuno che non si può difendere. Anche di questo avevamo già parlato, ti ricordi?  
GIULIA - E anche su questo ho cambiato idea.  
FRANCO - Dovresti farla cambiare anche a me, però!  
GIULIA - Si sta allontanando, capisci Franco? Questa mia figlia che non conosco, questa estranea che ho messo al mondo si sta allontanando. E io non ho ricordi sufficienti per fermarla. Ma se noi lasciamo che si allontani, se accettiamo di vivere senza di lei, sarà completamente sola. E io non voglio che resti sola, voglio che almeno noi due, suo padre e sua madre, continuiamo a pensarla e a starle vicini. È solo per questo che voglio leggere il suo diario. Non mi credi?  
FRANCO - Per lei non cambierà niente e a te potrà fare solo del male ...  
GIULIA - Magari me ne facesse! Magari riuscisse a farmi del bene o del male! Sarebbe almeno un modo per darmi qualcosa, sarebbe una specie di rapporto. Sono stanca del suo silenzio!  
FRANCO - Sei proprio convinta, vero?  
GIULIA - Sì, lo sono.  
FRANCO - E allora facciamo a modo tuo. Può darsi che tu abbia ragione.  
GIULIA - Oh bravo Franco, bravo! Ma non con quella faccia però, non con quel muso lungo! Dev'essere una festa, capisci? Una bella festa assieme a nostra figlia. Guarda com'è grazioso questo quaderno, che disegni allegri ha sulla copertina! Prendi, aprilo tu! Aprilo alla prima pagina ...!  
FRANCO - C'è una data. 1957.  
GIULIA - E dopo?  
FRANCO - Solo questo. Dovrei voltare pagina.  
GIULIA - E voltala allora! Che cosa aspetti?  
FRANCO - C'è una fotografia.  
GIULIA - Una sua fotografia?  
FRANCO - No. È un ragazzo con un grande ciuffo pieno di brillantina. Ha una faccia che non mi è nuova.

## PERSONAGGI

GIULIA e FRANCO anziani genitori di Marina  
MARINA

### FILMATI SU SCHERMO

*Testimonianze di Betty Mc Cann / Red West / Un giornalista / Ex guardia del corpo di Elvis / Ex commilitone di Elvis / Ex giovane attrice / Ex pollastra / Sam Phillips / Julie Paul / John Clay / Madre di Janis / Chet Helms / Myra / Dave Getz / Un portiere di albergo / Coroner.*

*Brani dal repertorio musicale di Elvis Presley e Janis Joplin (30" l'uno)*

*Nota: il personaggio di Marina può essere interpretato da due attrici di età diverse (17 anni circa nel primo tempo, 30 anni circa nel secondo) oppure da un'unica attrice di 30 anni circa.*

*In questo secondo caso Marina dovrà essere sempre in scena, assorta presenza fantasmatica che si muoverà liberamente attorno ai suoi genitori senza esserne vista. Li osserverà nei loro gesti, ascolterà le loro parole, intervorrà leggera nelle loro azioni, come un affettuoso e malinconico monacello. Questa scelta, creando necessariamente una continua scena a tre, offre alla regia maggior ricchezza e originalità di soluzioni.*

GIULIA - Fammi vedere! ... Ma come, Franco, non la riconosci? È Elvis Presley! Quel famoso cantante di rock n' roll, non ti ricordi più?  
FRANCO - Sì, certo. Adesso mi ricordo.  
GIULIA - E dopo? Cosa c'è dopo?  
FRANCO - Dovrei voltare pagina ...  
GIULIA - E voltala, accidenti!  
FRANCO - C'è una lettera, mi sembra. Sì, ha proprio l'aria di una lettera ...  
GIULIA - Una lettera che ha ricevuto?  
FRANCO - No, una lettera che ha spedito. Questa deve essere la brutta copia, è piena di cancellature.  
GIULIA - Leggila!  
FRANCO - Devo leggerla io ...?  
GIULIA - Tu o io che differenza fa?  
FRANCO - Be', se non fa differenza, perché non la leggi tu?  
GIULIA - Non farla così lunga, Franco! Comincia tu, e dopo leggerò io!  
FRANCO - Dunque ... qui dice ... dice ... «Caro Elvis ...».

MARINA - Caro Elvis, è da tanto tempo che penso di scriverti, ma avevo sempre paura di essere ridicola, perché chissà quante lettere riceverai da tutto il mondo e più importanti e più belle della mia. Ma poi ho pensato che forse alcune di queste lettere finirai per leggerle, e allora perché non tentare la fortuna? Io mi chiamo Marina, ho quindici anni e frequento la quinta classe ginnasiale di un liceo classico. «Classico» significa - te lo spiego, perché tu probabilmente non lo sai, in quanto suppongo che in America il sistema scolastico sia diverso - «classico» significa che ci insegnano la lingua e la letteratura di tanto tempo fa, del periodo classico, appunto, quello greco e romano, e ti assicuro che è proprio una gran bella rottura. Ma la cosa più difficile della scuola, per quanto mi ri-

guarda, non è lo studio - con quello, anzi, me la cavo, e alle volte quasi mi piace - la cosa più difficile è dover stare ogni giorno, per cinque ore, in mezzo alle altre ragazze. Perché io non sono brava a stare con gli altri e gli faccio venir voglia di prendermi in giro. Ieri, per esempio, sai che scherzo mi hanno combinato in classe? Mi hanno fatto trovare sul banco un pacchetto regalo, con la sua bella carta d'argento e il nastro. E sai che cosa c'era dentro? Delle bustine di una polverina che fa frizzare l'acqua del rubinetto, che fa le bollicine, capisci? Tipo l'acqua minerale insomma, solo che così costa meno e c'è anche a chi piace di più, come per esempio al mio papà. Dove sta lo scherzo, ti domanderai, e qui naturalmente ti devo spiegare un paio di cose. La prima è che in Italia la televisione ha inaugurato da pochi mesi una trasmissione pubblicitaria che si chiama *Carosello*, dove un sacco di attori e cantanti fanno la réclame a questo o a quel prodotto. La seconda è che Delia Scala - non so se tu l'hai mai sentita nominare in America, ma qui da noi è un personaggio molto popolare - Delia Scala dunque fa la réclame di questa polverina per rendere l'acqua frizzante, e il suo slogan è: «Ragazze, non siate acque morte!». Hai capito l'antifona, Elvis? ... Immagino che tu, invece, sarai stato uno di quei ragazzi che i compagni di scuola adorano. Immagino che a te bastava prendere la chitarra e metterti a cantare, per averli tutto intorno. E sono contenta per te, perché, credimi, è molto brutto sentirsi timidi e impacciati ...

### Filmato n. 1 - Testimonianza

BETTY MC CANN - Elvis, a scuola, era un ragazzo ... come potrei definirlo ... insignificante, ecco ... uno di quelli che non si vedono. Oh dio, io magari lo vedevo per forza, perché non solo frequentavamo la stessa scuola, ma abitavamo anche nella stessa casa. E così lui - spinto dalla madre, credo, perché erano molto poche le cose che faceva di sua iniziativa - aveva cominciato a farmi un po' la corte. Roba da ragazzini, capite? Povero, Elvis ...! Lui non era certo un granché come boyfriend, però vi assicuro che anch'io ero fuori da ogni tentazione. Intendiamoci, una bellezza non lo sono mai stata, non mi vergogno certo a dirlo, ma quella volta ero proprio bruttina. Ero piccola, ossuta, e sembravo un teppista. Per un anno abbiamo formato coppia fissa! E sapete in che consisteva il nostro menage? Il sabato pomeriggio ce ne andavamo insieme al Suzzore Number Two, un cinema di quarta visione con i sedili di legno e la pellicola che si rompeva ogni cinque minuti. Là Elvis mi prendeva la mano e ci guardavamo due lungometraggi e un filmetto a episodi per soli quindici centesimi. Dio che incubo era quella storia del tenersi per mano ...! Elvis evidentemente pensava che fosse una specie di dovere coniugale, e così ogni volta, pur non avendone alcuna voglia, mi agguantava la mano con la sua tutta sudata per l'emozione e me la teneva imprigionata per le quattro ore che ce ne stavamo al cinema. Dopo un po' la mano cominciava a sudare anche a me, oppure sentivo il bisogno di muovere il braccio ... Ma chi ce l'aveva il coraggio? Sarebbe sembrato uno sgarbo. Alla fine, credetemi, quando si trattava di alzarsi e uscire, tiravamo un sospiro di sollievo tutti e due ...

MARINA - E poi c'è anche il fatto che non sono né brutta né bella. Potrei dirti una bugia, potrei dirti che sono una ragazza bellissima, tanto come faresti a controllare? Ma che senso avrebbe? Io lo so che non ci incontreremo mai. A me basta scriverti, esserti amica e sapere che leggi le mie lettere. Ti va di essere amico di una ragazza che non è bella? Se ti dà fastidio, dimmelo, ti prego, e io non ti scriverò più. Non so come vadano le cose da voi, ma qui in Italia per le ragazze brutte la vita è difficile. E anche per quelle non belle come me. Hai l'impressione che i ragazzi ti evitino, qualcuno magari ti prende in giro, e allora finisce che perdi ogni sicurezza, che dici e fai solo cose sbagliate, le cose che fanno ridere gli altri o li infastidiscono. Da questo punto di vista crescere è una brutta co-



sa, sai? Quando sei una bambina non ci pensi se gli altri ti considerano bella o no. Ti senti comunque importante, per il solo fatto di stare al mondo. Poi per la prima volta capisci, o ti fanno capire, che esiste una cosa che si chiama bellezza e che tu non la possiedi. E allora non puoi più pensare di essere importante, perché gli altri te la farebbero subito pagare. Devi sentirti colpevole, menomata, e solo in questo caso ti perdonano e ti lasciano vivere. Ed è così che diventi timida e cominci ad avere paura degli altri. Però di te non avrei mai paura. Perché tu sei troppo bello e troppo bravo, e ti puoi anche permettere di essere generoso con le persone brutte. Tu, ne sono sicura, se mi incontrassi a una festa mi inviteresti a ballare, e non te ne importerebbe niente che gli altri dicessero: «Guarda Elvis, che si è rimorchiato la più racchia...!». Mi sorrideresti, saresti gentile con me, almeno fin quando dura il ballo, e mi ringrazieresti con un inchino.

Filmato n. 2 - *Repertorio Elvis: Are you lonesome tonight - 30"*

GIULIA - Ma com'è possibile che abbia scritto frasi del genere? Forse voleva scherzare ...

FRANCO - No, Giulia, non scherzava.

GIULIA - Povera la mia piccola ...

FRANCO - Però tu, adesso, non dargli troppa importanza. Sono frasi che dicono le ragazzine, così, per compiangersi un poco, e magari sono le prime a non crederci ...

GIULIA - Che ne sai tu di cosa dicono o pensano le ragazzine? Se mai stato una ragazzina nella tua vita?

FRANCO - Be', sono stato un ragazzino ...

GIULIA - Appunto, è tutto diverso! Quando mai uno di voi altri maschi ha dovuto preoccuparsi di essere bello o brutto?

FRANCO - E perché no? Io per esempio ero pieno di brufoli e mi vergognavo moltissimo.

GIULIA - Anche quanto ti ho conosciuto io eri pieno di brufoli, e non ti vergognavi per niente! Tant'è che mi ricordo di aver pensato: «Ma guarda che faccia tosta quel tipo: è pieno di brufoli e si crede Rodolfo Valentino!».

FRANCO - Quella volta mi stavano già passando. Ne avevo molti di meno, quella volta.

GIULIA - Ah! Figuriamoci allora cosa dovevi essere prima: l'uomo elefante! Un fenomeno da baraccone!

FRANCO - Avrei voluto vedere te a quindici anni che razza di patata eri!

GIULIA - Sì, ero brutta ... E non era piacevole, sai?

FRANCO - Scusami, Giulia, io non volevo ... E poi sei tu che hai cominciato per prima, che hai tirato fuori Rodolfo Valentino e l'uomo elefante ... Che poi chi era questo uomo elefante?

GIULIA - Un mostro.

FRANCO - Ecco, vedi.

GIULIA - Sì, hai ragione, sono stata io a cominciare. Ma il fatto è, capisci, che per una ragazza è veramente diverso. Bisogna averlo provato, per sapere come ci si sente. Perché a un maschio basta essere simpatico, vivace, e brutto o bello lo accettano tutti. Ma una femmina ... una femmina non ha scampo. Se è simpatica e vivace, «guarda come si agita quella racchia!» dicono subito gli altri, e le fanno passare per sempre la voglia di parlare. Per una femmina essere brutte è una tragedia, non te lo perdona nessuno ...

FRANCO - Be', forse una volta ... Oggi però le cose sono cambiate.

GIULIA - Oggi non so. Nel '57, quando Marina aveva quindicianni, non erano cambiate per niente ... Ma poi, senti, era davvero così brutta Marina? Io non me ne sono mai accorta.

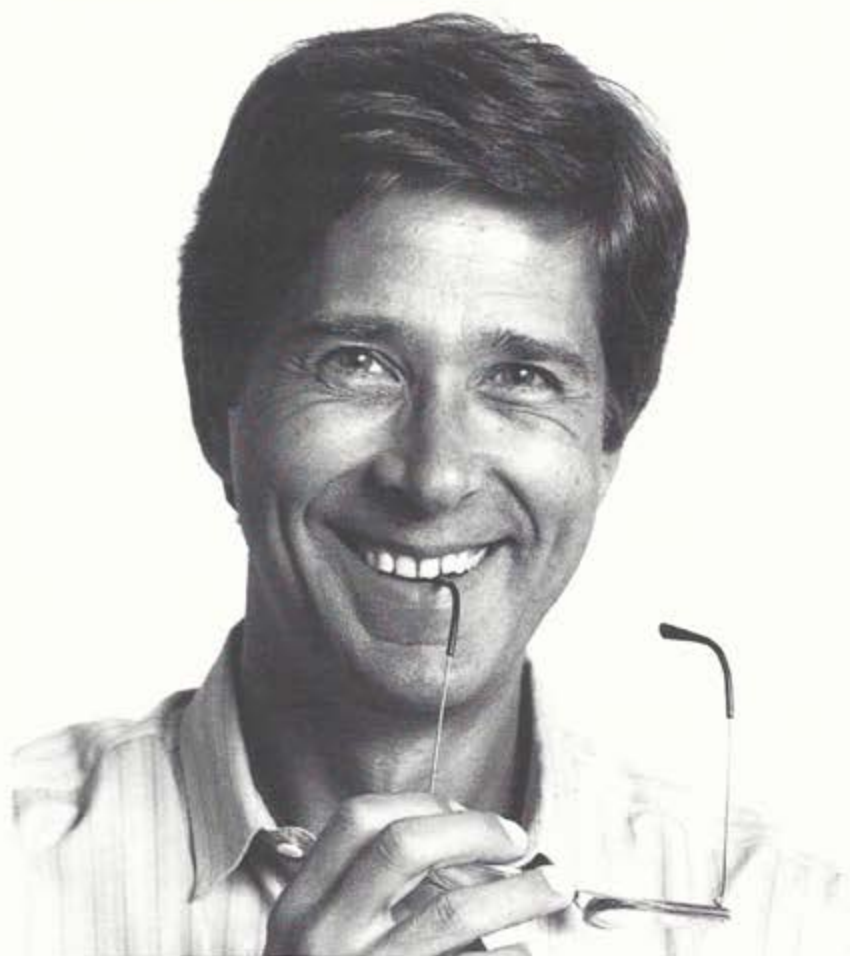
FRANCO - Neanch'io potevo giudicarla. Ero suo padre.

GIULIA - Per un padre è più facile. Un padre in genere riesce a essere più distaccato. Dai Franco, aiutami, sono sicura che qualche volta ci hai pensato.

FRANCO - Che ti devo dire ... a essere sinceri, bella non era ...

GIULIA - No ...?

## SCHEDE D'AUTORE



**F**URIO BORDON è nato e vive a Trieste. Laureato in legge e procuratore legale, ha lasciato la professione forense a venticinque anni, per dedicarsi alla sola attività di scrittore e regista.

Come autore drammatico ha esordito a vent'anni con un originale televisivo realizzato dalla Rai. L'anno seguente il Teatro Stabile di Trieste allestiva la sua prima commedia: *Canto e controcanto*. Da allora ha scritto numerosi altri testi, realizzati sulla scena, in televisione, alla radio, fra i quali si possono ricordare: *Giochi di mano* (Selezione Idi 1983), *Nel ventre della balena* (Selezione Riccione 1987), *I figli del boogie woogie* (Premio Fondi 1987), *Le ultime lune* (segnalata al Concorso Idi 1993, Selezione Flaiano 1993), *Caro Elvis, cara Janis* (Premio Idi 1994).

Come autore di narrativa ha scritto quattro romanzi: *Giochi di mano*, Mondadori 1974, *Il canto dell'orco*, Longanesi 1985, *Il favorito degli dei*, Studio Tesi 1988, *La città scura*, Marsilio 1994 (in uscita).

Come scrittore di cinema ha lavorato con il regista Valerio Zurlini e con i produttori Franco Cristaldi, Carlo Ponti, Goffredo Lombardo.

Dal 1988 al 1992 ha diretto il Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia, per il quale ha curato anche le regie di *Tradimenti* di Harold Pinter, con Paolo Bonacelli e Paola Bacci, *Lo zoo di vetro* di Tennessee Williams, con Piera Degli Esposti, *Oblomov* da Ivan Goncarov, con Glauco Mauri e Tino Schirinzi, *La vita xe fiamma* da Biagio Marin, con Gastone Moschin, *Amici, devo dirvi* da David Maria Turolfo, con Roberto Sturno. □

FRANCO - No.

GIULIA - E perché? Che cosa le mancava?

FRANCO - Non so ... un poco tutto ... Era, come dire, un po' slavata ... Quelle sopracciglia così chiare, quasi bianche, le lentiggini, le labbra sottili, il naso a patata. Insomma, non si può dire che fosse brutta, ma a un maschio penso che non potesse interessare granché ...

GIULIA - Be', meno male che a sentirte non eri in grado di giudicarla: e le labbra sottili ... e le so-

pracciglia troppo chiare ... Le orecchie ti andavano bene? O anche in quelle c'era qualche cosa che ti suscitava ripugnanza?

FRANCO - Adesso basta, Giulia! Adesso sei ingiusta! Sei tu che me lo hai chiesto, e io ti ho detto la verità. A Marina volevo bene quanto te. Lo adoravo quel suo naso a patata e anche le lentiggini! Per me andava benissimo così, non la avrei voluta diversa per niente al mondo.

GIULIA - Neanch'io.



FRANCO - Però questo non mi impediva di desiderare che fosse un poco più carina. Ma per lei, capisci? Perché potesse avere una vita più facile, perché potesse essere più felice ...

MARINA - È una brutta cosa, sai Elvis, non piacere agli altri. Io me ne sono accorta per la prima volta un anno fa, a quattordicenni, quando le ragazze diventano delle «signorine», come si dice. È io da «signorina» mi sono accorta subito che non avrei avuto fortuna. È stato un momento difficile, mi sono fatta anche molti pianti, ma poi mi ci sono abituata. Oggi infatti va meglio: non ci penso più tanto, anche se qualche volta mi capita ancora di restarci male. Persino ai miei genitori, che pure mi vogliono un gran bene, ho l'impressione di non piacere. Sono due brave persone e si meriterebbero una figlia bella, ma io che cosa ci posso fare? Non mi hanno mai detto niente, per carità, ma lo stesso certe volte io capisco che pensano che sono brutta e che si preoccupano. Come quando mia madre mi dice di aggiustarmi i capelli, e me lo dice ... non so ... in un modo diverso da come lo direbbe a una figlia bella. Quasi con una punta di stizza, capisci cosa intendo? Oppure quando mi osservano in silenzio pensando che non me ne accorga, e, appena li guardo in faccia, subito mi fanno quel sorriso ... una specie di sorriso di scusa, come se si vergognassero di quello che stavano pensando. La gente dice che fino ai diciott'anni si continua a cambiare ... Magari potrebbe capitare anche a me ... Però non mi illudo troppo, perché è difficile che un naso a patata diventi come quello di Elizabeth Taylor o che una pelle bianca e lentiginosa diventi ambrata e liscia come seta. Nemmeno prendere un po' di sole potrà mai servirmi, perché mi scotto subito e mi riempio di bolle. Però qui e là un poco potrei migliorare, non credi? Potrei dare nell'insieme un'impressione più gradevole ...! Ho appena finito di leggere un romanzo che si chiama *Cioccolata a colazione*. L'ho letto di nascosto, perché è piuttosto spinto e i miei genitori non sarebbero contenti. La protagonista è una ragazza di sedici anni che si comporta proprio come una donna adulta, tant'è vero che ha una relazione con un quarantenne. Giovanna, la mia compagna di banco, che me l'ha prestato, dice che anche a noi due, dopo i sedicianni, potrebbe capitare una cosa del genere. Perché, dice, le ragazze dopo i sedicianni cambiano tantissimo, da non riconoscerle proprio. Tu ci credi? Pensi sia possibile che una persona, crescendo, cambi non solo carattere, ma anche aspetto fisico? Che da timida diventi spigliata e da brutta quasi bella? Che poi io non pretenderei tanto, non pretenderei di diventare quasi bella, mi basterebbe essere passabile. Tu ci credi, Elvis? Ci credi che possa succedere?

#### Filmato n. 3 - Testimonianza

RED WEST - Il modo in cui Elvis cambiò a sedicianni lasciò tutti a bocca aperta. Perché lui prima era timido e impacciato, il classico ragazzino di campagna che stenta ad ambientarsi nella grande città. Ma un bel giorno - nell'estate del '51, se non sbaglio - decise di cambiare e si trasformò sotto i nostri occhi in una specie di incredibile bullo metropolitano. Cominciò dai capelli: basette lunghe e un ciuffo mai visto che lui teneva insieme con impacchi di fissatore. E poi l'abbigliamento ... Si rivestì da capo a piedi nel negozio dei fratelli Lansky, in Beale Street, un posto dove si servivano i magnaccia negri del quartiere. Insomma, si inventò un travestimento provocatorio che gli avrebbe causato non pochi guai. Perché non doveva pensare che nel 1951 ce ne fossero molti concitati come lui. Anzi, in tutta la scuola Elvis era l'unico! Vi rendete conto di che cosa significava questo? Che c'erano più di mille ragazzi pronti a sfotterlo. Ma lui si teneva stretta quella immagine esagerata e volgare che aveva scelto per liberarsi di un personaggio che detestava: il ragazzo di campagna. L'aveva scelta per cambiare vita, per stimarsi di più, e anche se non gli apparteneva realmente, si sarebbe fatto ammazzare prima di rinunciare. Insomma, si trattava solo di un bluff,

capite? Ma è stato il bluff più coraggioso che abbia mai visto fare da un piveollo.

MARINA - Questa notte ti ho sognato. Spero che non ti dispiaccia. Comunque ti giuro che non è successo niente che possa darti fastidio. Anzi, ti sono rimasta ben lontana con il mio naso a patata. Tu però mi hai vista, sai? Eri in mezzo a un grande palcoscenico e cantavi *Heartbreak hotel*. Io ero giù in platea, in mezzo a tutte le mie compagne e a tanta altra gente. C'erano anche i miei genitori in un palco e continuavano a salutarmi con la mano. Poi, quando tu hai cominciato a ripetere «sono così solo, baby, sono così solo che potrei morire», io mi sono messa a piangere. E allora tu mi hai sorriso, Elvis, e mi hai fatto segno di salire sul palco vicino a te. E tutti intorno si sono messi a spingermi e a dirmi «Vai! Vai, Marina, presto! Non farlo aspettare!». Ma io, arrivata davanti alle scale che portavano sul palcoscenico, ho cominciato a inciampare e a scivolare. Facevo una fatica terribile, mi aiutavo persino con le mani, ma non riuscivo a superare il primo gradino. E allora tutti si sono messi a ridere, tranne i miei genitori, che invece mi sono accorta si stavano vergognando. E anch'io mi vergognavo, ma più mi vergognavo più sentivo le gambe rammollirsi. E intanto le risate alle mie spalle si facevano sempre più forti, e anche tu, a un certo punto, hai cominciato a sforzarti per non ridere. Poi non ce l'hai più fatta e ti sei messo a ridere proprio di gusto. Senza cattiveria, magari, però ti divertivi. Alla fine ti sei stufato di star lì ad aspettare che io riuscissi ad arrampicarmi sulle scale e hai fatto segno a qualcun'altra alle mie spalle. E io ho visto passarmi vicino come un fulmine la mia professoressa di inglese. È salita sul palco, ti ha dato un bacio sulla bocca ed è rotolata con te per terra ... A quel punto mi sono voltata per non vedere più niente e mi sono svegliata piangendo.

#### Filmato n. 4 - Repertorio Elvis: Heartbreak hotel - 30'

MARINA - Caro Elvis, ieri sono andata al cinema a vedere *Senza tregua il rock 'n roll*. Ci sono andata con delle mie compagne di classe e con dei ragazzi più grandi che gli fanno la corte. Naturalmente, quando hanno visto capitare anche me, sono rimasti delusi. Sai come sono i maschi: conoscono una ragazza e subito gli chiedono di tirar fuori un'amica. Naturalmente prima si informano sul suo aspetto, ma non vogliono mai capire che frasi del tipo «è molto spiritosa» o «è tanto simpatica» significano semplicemente che non è bella. Che poi, nel caso mio, la faccenda è ancora più grave, perché non sono spiritosa e non riesco nemmeno, così a prima vista, particolarmente simpatica. Quindi, come ti dicevo, appena gli sono capitata davanti, mi hanno guardata storto. Io a quel punto me ne sarei andata tanto volentieri, ma come facevo? Ho provato a dire alle mie compagne che mi era venuto il mal di testa, ma loro non sono state neanche a sentirmi e mi hanno trascinato dentro quasi di peso. Per fortuna il film non era male, almeno quello ... Naturalmente mancavi tu e questo rendeva tutto meno importante, perché un film sul rock 'n roll senza la sua più grande star è veramente un controsenso. Però circolano strane voci, sai? Dicono che nel film c'era in origine una tua canzone, ma che la polizia ha proibito al cinema di proiettarla. E dicono anche che durante l'ultimo spettacolo, quando in sala ci sono solo persone grandi, alla fine del film fanno vedere questa specie di pezzo aggiunto in cui ci sei tu. Ma secondo me sono tutte balle: infatti il fratello maggiore della mia compagna di banco è andato anche all'ultimo spettacolo e ha detto che il film era tale e quale a come lo aveva visto il pomeriggio prima. Comunque non era male, anche senza di te. A me sono piaciuti soprattutto i *Platters* e i *Bellboys*. Quel Bill Haley, invece, non mi convince mica tanto: a me sembra un vecchio, un vecchio che vuol fare il giovanotto. Mi ricorda il salumaio sotto casa mia, che ha cinquant'anni, ma fa il bellimbusto con tutte le clienti, anche con la mia mamma.

FRANCO - Non lo sapevo che il salumaio ti facesse la corte ...

GIULIA - E chi ha detto che me la faceva?

FRANCO - Come chi? Marina, no? Lo abbiamo appena letto.

GIULIA - Qui sta scritto che il salumaio faceva il bellimbusto, non che mi faceva la corte.

FRANCO - E che differenza c'è?

GIULIA - Ma dico, Franco, sei impazzito? Adesso sei geloso del signor Luigi, che oltre a tutto è morto da dieci anni.

FRANCO - Come morto? Non ne sapevo niente.

GIULIA - Ma sì, poveretto! Un bel giorno - anzi, era di notte - gli è venuto un colpo. Se n'è andato dormendo, nel suo letto, senza accorgersi di niente.

FRANCO - E tu come lo sai?

GIULIA - Perché io, naturalmente, stavo nel letto con lui ...

FRANCO - Questa non fa proprio ridere.

GIULIA - Me lo ha detto sua moglie. Come vuoi che lo abbia saputo, se no ...!

FRANCO - E perché non mi hai raccontato niente?

GIULIA - Ma raccontato che cosa?

FRANCO - Che era morto.

GIULIA - Figuriamoci se non te lo avrò detto! Sei tu che te ne sei dimenticato.

FRANCO - No. Non mi hai detto niente. È assurdo che il signor Luigi sia morto da dieci anni e che l'unico a non saperlo sia io.

GIULIA - A me non sembra così assurdo. In fondo lo conoscevi appena.

FRANCO - Ma ti rendi conto che io da dieci anni mangio salumi e formaggi nella convinzione che me li abbia dati il signor Luigi e lui invece è morto?

GIULIA - E che cosa cambia? Per quanto riguarda i salumi e i formaggi, intendo?

FRANCO - Cambia che è una cosa macabra, ecco cos'è!

MARINA - Poi, durante il film, questi ragazzi più grandi che non facevano che masticare gomma e fumare, si sono messi a ballare tra le file di poltrone. E due o tre delle mie compagne hanno cominciato a strillare. Non ti dico la vergogna, Elvis, avrei voluto sprofondare. Perché se lo avessero fatto spontaneamente, be' si poteva anche capire ... Ma lo hanno fatto per posa, credimi, per sembrare particolarmente in gamba o qualcosa del genere. Ed è per questo che c'era da sentirsi imbarazzati per loro! Perché erano solo dei cretineti che si sforzavano di imitare il comportamento dei ragazzi inglesi o americani. Che poi io mica ci credo che ai tuoi concerti i ragazzi fanno tutto quel putiferio che scrivono i giornali. Secondo me è una manovra per screditare sia te che la tua musica.

#### Filmato n. 5 - Repertorio Elvis: Hound dog montato con riprese pubblico giovanile scatenato - 30'

MARINA - Caro Elvis, ieri mattina, dopo scuola, con le mie compagne parlavamo di te. Parliamo quasi sempre di te. Per dire la verità, parlo soprattutto loro, perché io preferisco starmene zitta e ascoltare. Non mi va di dividermi con le altre. Io con te ho un mio segreto: le lettere che ti scrivo e quelle che forse un giorno tu mi manderai in risposta. Mi sembra di conoscerti meglio di tutte le ragazze della mia età e, a questo punto, se tu, come spero, leggi le mie lettere, anche tu mi conosci meglio di chiunque altro al mondo. È una bella cosa, no? Che bisogno ho di spettegolare di te con le mie compagne? Mi sembrerebbe di tradirti. Comunque loro si raccontavano perché gli piacevano tanto. A parte certi dettagli che sarebbe sconveniente riferirti, e che mi hanno lasciato proprio sbalordita, devo dire che i loro giudizi erano quasi tutti uguali. «Mi piace perché ha un aspetto depravato», «Mi hanno detto che vende droga», «È stato un sacco di volte in prigione», «È un violento, picchia le donne», «È malato, morirà entro sei mesi» ... Che sciocchezze, Elvis, non trovi? Basta guar-





dare una tua qualsiasi fotografia, anche una di quelle in cui fai la faccia cattiva, per accorgersi che tu in realtà sei un ragazzo buono, semplice e sincero. Ma come fanno a non capire che essere un ribelle non significa per forza essere un delinquente? Che oche! E tu, povero Elvis, non ti senti mai stanco di essere sempre così frainteso? Di essere adorato da tutte queste ragazzine sciocche?

#### Filmato n. 6 - Testimonianza

GIORNALISTA - L'ho visto farlo io, con questi occhi. Prima del concerto ha preso un rotolo di carta igienica, ha staccato il cilindro di cartone che sta al centro e se l'è infilato dentro i pantaloni, all'altezza dell'inguine. Be', potete immaginare che impressione se ne ricavava a vederlo da giù, in platea ... Le faceva diventare sceme quelle povere ragazze ... Ma lui se la rideva come un matto: lo trovava uno scherzo molto divertente!

GIULIA - «Basta guardare una tua qualsiasi fotografia, anche una di quelle in cui fai la faccia cattiva, per accorgersi che in realtà sei un ragazzo buono, semplice e sincero» ... Tu sei d'accordo, Franco?

FRANCO - Io no. A me sembra un teppista.

GIULIA - Che strano che se lo immaginasse così ... come un principe azzurro sul cavallo bianco ... Hai visto invece come la pensavano le sue amiche? «Mi piace perché è cattivo» ... «È un violento, vende la droga».

FRANCO - Io preferisco il modo di pensare di Marina: lei almeno non aveva malizia.

GIULIA - Sai di che cosa mi sto accorgendo? Che era più piccola della sua età.

FRANCO - Che cosa c'è di male? Anch'io a quindici anni ero un po' tonto. Dopo però ho recuperato. C'è chi matura più lentamente degli altri, è normale.

GIULIA - Io non ho detto che era tonta!

FRANCO - Nemmeno io.

GIULIA - Ma come ...!

FRANCO - Ho detto che io ero tonto!

GIULIA - Anch'io ero tonto, hai detto. E sai una cosa? Lo sei tutt'ora, se non capisci che solo una ragazza intelligente e sensibile avrebbe potuto pensare e scrivere come Marina.

FRANCO - Certo, solo che non voleva crescere.

GIULIA - E tu come lo sai?

FRANCO - Andiamo, Giulia! Basta leggere il suo diario. Praticamente non dice altro: «Non voglio crescere, voglio restare una bambina!»

GIULIA - E secondo te perché non voleva crescere? Perché pensava di essere brutta? ... Perché aveva paura di essere respinta? ...

FRANCO - Forse anche per questo, certo.

GIULIA - E perché, se no?

FRANCO - Perché era stata troppo felice da bambina, e non voleva che quella felicità terminasse.

GIULIA - Davvero? Credi sia stato davvero così? Oh Franco, magari! Lo volesse Iddio che almeno da piccola fosse stata felice!

FRANCO - Lo è stata, sì. E noi con lei. Ti ricordi che bella famiglia eravamo? Ti ricordi quanto ci divertivamo insieme?

GIULIA - Era lei che ci divertiva, era lei che ci faceva sempre ridere! Ti ricordi com'era buffa? Ti ricordi com'era piccola e tenera?

FRANCO - Quando voleva leggere il giornale, ti ricordi?

GIULIA - Sì girava i fogli addosso e ci finiva sotto come a un lenzuolo ...!

FRANCO - Poi lo stracciava, ne faceva tante strisce e pallottole, e alla fine, quando non ce n'era rimasto più niente, diceva: «letto!»

GIULIA - Mio dio, Franco, ma perché il tempo rovina sempre tutto?

MARINA - Caro Elvis, è mezzanotte e io ti scrivo perché non riesco a dormire. Questo pomeriggio una mia compagna di classe ha fatto una piccola festa per il suo compleanno. Io non ci volevo andare, perché lo sapevo che per me sarebbe finita come al solito: a starmene seduta tutta sola in una poltrona d'angolo bevendo litri di Coca Cola. Ma poi Cinzia - così si chiama questa ragazza - ha telefonato a casa mia, ha parlato con i miei genitori e loro hanno cominciato a darmi il solito tormento: che devo smetterla di isolarmi, che mi renderò antipatica a tutti, che dove si è mai visto che una ragazza della mia età ecc. ecc.. Così mi è toccato andarci. Tutto come previsto, naturalmente. Ero la più brutta della festa, me ne sono stata seduta in poltrona per quattro ore di fila, nessuno ha parlato con me e ho bevuto tre litri di Coca Cola. Che poi sarà anche per questo che adesso non riesco a dormire, perché dicono che la Coca Cola tiene svegli. Non è di questo però che ti volevo parlare, ma del

fatto che mi è successo quando me ne sono andata a casa. Un ragazzo si è offerto di accompagnarmi. Uno che non avevo mai visto, più grande di me di due anni. Abbiamo salutato Cinzia, siamo usciti sul pianerottolo e siamo entrati in ascensore. E in ascensore lui ha cercato di baciarmi. Fin qua niente di male, non ti pare? Io non ho mai baciato un ragazzo, ma se lui ci teneva tanto, potevo anche farlo. Non era certo una bellezza - aveva il mento a scucchia - ma bella non lo sono nemmeno io e non ho il diritto di fare tanto la difficile con gli altri. Mi sarei fatta baciare, ti dico, anche perché mi sentivo un poco strana, forse per tutta quella Coca Cola. Ma è il modo in cui mi si è avvicinato che mi ha offeso: un modo da padrone, arrogante ... capisci cosa voglio dire? Sembrava quasi che non ne avesse nemmeno voglia, che lo facesse per dovere o per farmi un regalo. Così ho girato la testa e ho stretto le labbra. Allora lui si è messo a discutere, ha cominciato ad arrabbiarsi. E io niente, zitta e con le labbra strette. E lui sempre più arrabbiato. Alla fine sai cosa mi ha detto? Che doveva baciarmi per pagare un pegno, che su in casa lo sapevano tutti e che lo stavano aspettando facendosi un sacco di risate. E poi chi mi credevo di essere e una cosa e l'altra. Sono andata a casa sola, naturalmente, perché lui è tornato di sopra senza nemmeno uscire dall'ascensore. Ma non ho pianto, sai? Non ho ancora pianto, e se riesco a tener duro fino a domani, forse mi passa. Però senti, Elvis, sarà sempre così? È questo che significa crescere? Che la gente intorno a te diventa sempre più stupida e cattiva? Perché se è così, a me, ti giuro, proprio non interessa. Non ci si può fermare, Elvis? Non si può restare fuori da questo offensivo mondo di adulti ...?

#### Filmato n. 7 - Testimonianza

EX GUARDIA DEL CORPO - Ho fatto la guardia del corpo a Elvis dai suoi primi successi sino alla fine, nessuno è rimasto al suo fianco più a lungo di me. Gli ho salvato la pelle un sacco di volte, sia quando orde di ragazzine isteriche gli piombavano addosso con l'intenzione di portarsi a casa un pezzetto di Elvis come ricordo, sia quando, negli ultimi anni, inebetito dai barbiturici si addormentava con la faccia nella minestra, e bisognava essere pronti a ripescarlo per i capelli prima che soffocasse ... Per un'intera vita gli sono stato accanto! Eppure, se dovessi dirvi che tipo era, mi sentirei in imbarazzo. Era generoso, era taccagno ... era buono, era cattivo ... era intelligente, era stupido ... Non lo so! Perché lui era tutto questo insieme. Di una sola cosa sono sicuro: era un ragazzino! Un capriccioso e imprevedibile ragazzino di sedicianni! Secondo me Elvis aveva deciso di fermarsi a quell'età, e il suo successo e i soldi gli hanno consentito di farlo. Le sue feste, per esempio! Come ve le immaginate le feste di una superstar del rock? Con fiumi di champagne, ostriche e caviale, e poi magari, per chi la vuole, un pizzico di cocaina: belle donne pronte a spogliarsi e camere da letto superaffollate! Più o meno è così che si immaginano questo tipo di feste, no? E invece, quando si era invitati a casa di Elvis, sapete che cosa si trovava? Un bel buffet pieno di bibite analcoliche, patatine fritte, salati, biscotti, cioccolate e gomme da masticare. E quando, dopo un'oretta, si spegnevano le luci, era solo per proiettare gli ultimi film di cartoni animati ...

MARINA - Caro Elvis, ho saputo che è morta tua madre. In situazioni del genere credo che le parole servano a poco. Vorrei esserti vicina e stringerti la mano. Ma siccome non è possibile, ti scrivo questa breve, inutile lettera. So che non la leggerai nemmeno, perché te ne arriveranno milioni da tutto il mondo, ma questa volta ne sono contenta. Spero che il fatto di sentire che tanta gente partecipa al tuo dolore ti aiuterà a superarlo. Vedi, se succedesse una cosa del genere a me, sarebbe spaventoso e forse ne morirei anch'io. Ma io sono sola. Tu invece sei amato da tutti, sei un artista, e questo ti deve dare la forza per continuare a vivere. So che ce la farai, Elvis, perché sei un uomo adulto e sei tanto forte.



**EX GUARDIA DEL CORPO** - Alla morte di sua madre Elvis si comportò come un bambino. E nonostante ognuno di noi fosse convinto che ormai, conoscendolo come lo conoscevamo, difficilmente avrebbe potuto fare ancora qualcosa che riuscisse a sorprenderci, devo dirvi che le sue reazioni ci lasciarono tutti a bocca aperta. Intendiamoci, non dico che non bisogna addolorarsi o piangere per la morte della propria madre, ma da un uomo di ventitre anni ci si aspetterebbe che lo facesse in modo, diciamo così, adulto. Elvis invece sembrò essere precipitato all'improvviso in una condizione infantile. «Regressione», è così che la chiamano i dottori, no? Bene, lui era regredito di colpo, come Anthony Perkins in quel film di Hitchcock, ve lo ricordate? Girava per casa fargliendo frasi senza senso con una voce che ti metteva i brividi: una voce sottile da bambino. Continuava a carezzare suo padre sulla testa ripetendogli: «Oh paparino ... il mio paparino con i capelli grigi ... il mio povero paparino ... Siamo soli noi due adesso ... la mamma se n'è andata ...». Oppure lo tormentava elencandogli tutti i lavori domestici che Gladys adesso non avrebbe più fatto. «Ora, paparino», diceva Elvis, «lei non darà più da mangiare ai polli ...». «No, figliolo», ripeteva Vernon, «lei non darà più da mangiare ai polli ...». E via di seguito con le iniziali ricamate sulle camicie, le torte di mele e le salsicce con i crauti ... Insomma, a essere là in mezzo, che Dio mi perdoni, non si sapeva più se piangere o ridere ... Per fortuna che Elvis in quel periodo era sotto le armi e così, finita la licenza, se ne dovette tornare al reggimento. Almeno servì a scuoterlo, se no finiva col diventare scemo e col far diventare scemi anche noialtri ...

**MARINA** - Caro Elvis, ho saputo che ti mandano a Francoforte, in Germania. Da un lato sono contenta, perché mi sarai più vicino e le mie lettere ti arriveranno prima. Ma dall'altro temo che a te dispiaccia finire così lontano da casa, soprattutto in questo momento tanto doloroso per la morte di tua madre. Io ti capisco, sai, perché anch'io questa estate sono dovuta starmene lontano dalla mia famiglia. I miei genitori infatti hanno deciso di mandarmi in una specie di collegio in montagna. Dico una specie, perché non devi pensare che fosse una di quelle cose di gran lusso, dove vanno i figli degli attori e così via. Era un posto medio e nell'insieme ci si poteva anche trovare bene. Hanno voluto mandarmi là perché hanno detto che me ne stavo troppo sola, sempre chiusa in casa a leggere, e che dovevo abituarli a vivere in mezzo agli altri ragazzi della mia età. Insomma, non mi vogliono proprio lasciare in pace, caro Elvis: secondo loro devo assolutamente andare a ficcarmi in mezzo a gente che non ne vuole sapere di me e inghiottirmi tutte le umiliazioni che ne conseguono. Io però non me la prendo mica con loro. Lo so che pensano al mio bene, e so anche che, se potessi dirgli la verità, mi capirebbero e mi lascerebbero vivere come mi pare. Però è stata dura in quel collegio, sai? Se io avessi un figlio non lo manderei mai in un posto del genere, fosse anche il migliore del mondo, con cavalli, campi da tennis e tutto il resto. Perché là ci sono delle gerarchie ben precise, peggio, molto peggio che a scuola. Ci sono i capi, e cioè le ragazze più grandi e con il carattere più forte, e ci sono i sudditi, che accettano di ubbidire ai capi e di rispettarli. E in ultimo, ignorate da tutti, ci sono quelle come me, che non sono forti, ma che non vogliono nemmeno elemosinare le grazie di chi lo è. Una volta di più, insomma, sono rimasta sola, sola in mezzo a un centinaio di mie coetanee, pensa. Ma per te non sarà certo così, Elvis. Tu sarai l'idolo dei tuoi commilitoni, tutte le ragazze tedesche ti faranno la corte e vivrai come un re.

Filmato n. 9 - Testimonianza

**EX COMMILITONE** - I primi tempi non faceva che frignare tutte le sere. Diceva che gli mancava sua madre, e questo si può capire, povero cristo,

perché lei gli era morta da poco. Ma poi lui diceva che gli mancava anche suo padre e sua nonna e i suoi amici e la sua casa di Memphis. Insomma, gli mancava tutto! Sembrava un bambino mandato in collegio perché ha fatto il cattivo. Per fortuna che nel giro di un mese sono arrivati tutti quelli che gli mancavano e hanno affittato una casa dove è andato ad abitare anche lui. Tutto come prima, insomma, compreso lo strudel della vecchia nonna ...! Allora finalmente si è rasserenato e si è fatto anche qualche ragazza.

**GIULIA** - A quanto pare, abbiamo sbagliato anche a mandarla in collegio ...  
**FRANCO** - In quel momento era la cosa più giusta. Qualunque altro genitore si sarebbe comportato allo stesso modo. Non potevamo lasciarle passare tutta l'estate chiusa in casa.  
**GIULIA** - Se solo ci avesse parlato ...  
**FRANCO** - Già, ma non lo faceva.  
**GIULIA** - Credi che sia stata colpa nostra? Che ci fosse qualcosa nel nostro atteggiamento che le impediva di confidarsi?  
**FRANCO** - No Giulia, non è stata colpa nostra.  
**GIULIA** - A te ha mai fatto capire che si considerava una ragazza brutta?  
**FRANCO** - No. E poi in genere questo tipo di discorsi le femmine preferiscono farlo con le madri.  
**GIULIA** - Che cosa vuoi dire?  
**FRANCO** - Niente voglio dire. Solo che con me di quegli argomenti non era naturale che parlasse.  
**GIULIA** - Quindi, secondo te, avrebbe dovuto parlarne con me ...  
**FRANCO** - Se ne avesse avuto voglia, penso che lo avrebbe fatto con te, sì.  
**GIULIA** - E se non lo ha fatto, allora forse in qualche cosa ho sbagliato io ...  
**FRANCO** - Non hai sbagliato in niente. Lei non voleva parlarne. Punto e basta.  
**GIULIA** - Avrei dovuto preoccuparmi di più.  
**FRANCO** - Ci preoccupavamo abbastanza. Adesso tu non te ne ricordi.  
**GIULIA** - In fin dei conti, se non era bella, la responsabilità in qualche modo era mia, perché somigliava a me.  
**FRANCO** - Non è vero. Somigliava a me. Sono io che ho il naso a patata.  
**GIULIA** - Ma sono io che ho le lentiggini e la carnagione da rossa.  
**FRANCO** - E chi ha detto che la carnagione da rossa è brutta? A me, per esempio, piace molto. Infatti ti ho sposata. E poi senti, Giulia, smettiamola, con questa balla della bruttezza! Ci sono un sacco di donne brutte che sono diventate persone importanti e che hanno fatto una vita divertente. Pensa a Elsa Maxwell!  
**GIULIA** - Elsa Maxwell! ...  
**FRANCO** - Sì, pensa a lei per esempio.  
**GIULIA** - Si può sapere come ti è venuta in testa Elsa Maxwell? Mi sai dire che cosa c'entra quella specie di megera con nostra figlia?  
**FRANCO** - Be' era solo un esempio, il primo che mi è venuto.  
**GIULIA** - È un esempio cretino, ed è anche offensivo per Marina! Perché non la paragoni alla strega di Biancaneve, o alla moglie di Frankenstein, visto che ci sei?  
**FRANCO** - Giulia, piantala! Sei ingiusta adesso! Io volevo solo dire che non si è infelici solo perché si è brutti, o non lo si è soltanto per questo.  
**GIULIA** - E che ci vuole ancora?  
**FRANCO** - Un carattere fatto in un certo modo.  
**GIULIA** - Quale?  
**FRANCO** - Un carattere malinconico.  
**GIULIA** - Che sciocchezza! Il carattere a lei è diventato malinconico perché si sentiva brutta!  
**FRANCO** - No.  
**GIULIA** - Come no?  
**FRANCO** - Marina è sempre stata malinconica, fin da bambina.  
**GIULIA** - Io non me ne sono mai accorta.  
**FRANCO** - Io invece sì, perché anch'io sono sempre stato malinconico e ne riconosco i segni.  
**GIULIA** - Tu malinconico ...?  
**FRANCO** - Perché, non ci credi? Ti fa ridere?  
**GIULIA** - No, no ... Anzi, penso che hai ragione: non sei mai stato un uomo molto allegro. Quei tuoi lunghi silenzi ... quelle tue, come dire ... as-

senze! Era malinconica, Franco?

**FRANCO** - Sì, malinconica.  
**GIULIA** - Anche le volte che, senza un motivo, ti andavi a chiudere in bagno per un sacco di tempo? E guai a chiederti niente?  
**FRANCO** - Sì, anche quelle volte.  
**GIULIA** - E che ci facevi in bagno? Piangevi?  
**FRANCO** - Pensavo. Qualche volta ho anche pianto. Ma poco però, perché altrimenti tu e Marina ve ne sareste accorte.  
**GIULIA** - E perché eri malinconico?  
**FRANCO** - Non c'era mai un perché. È questo che ti volevo spiegare prima. Ti senti così e basta. E a me capitava anche da piccolo. Esattamente come a Marina.  
**GIULIA** - E allora adesso tu pensi ... - anzi, chissà quante volte lo hai pensato ... - che la colpa è tua, perché Marina ha ereditato da te la malinconia ...  
**FRANCO** - Sì, ogni tanto l'ho pensato. E sono contento di avertelo finalmente detto, così la smetterai di tormentarti su dove hai sbagliato e in che cosa sei colpevole.  
**GIULIA** - Perché io non c'entro, vero?  
**FRANCO** - No, tu no.  
**GIULIA** - Casomai c'entri tu.  
**FRANCO** - Casomai io, sicuro!  
**GIULIA** - Come sei gentile, Franco ... Che caro, vecchio compagno gentile, sei ...  
**FRANCO** - Continuiamo a leggere, adesso, vuoi?  
**GIULIA** - Un'altra lettera ...?  
**FRANCO** - Sì, ma prima c'è un ritaglio di giornale. È una fotografia di Elvis vestito da cow boy. «Il nuovo re di Hollywood!» sta scritto sotto.

Filmato n. 10 - Testimonianza

**EX ATTRICE GIOVANE** - A Hollywood, Elvis diventò presto lo zimbello di tutti. Perché spesso gli attori, vedete, sono terribilmente maligni. Facevano battute sulle sue scarpe di camoscio blu, sul modo guardingo che aveva di girare il collo, per non rovinare l'effetto del famoso colletto sempre alzato, sul mascaro troppo abbondante, sul suo accento strascicato del Sud, sulla sua patetica smania di piacere ad ogni costo. A me invece era riuscito simpatico fin dall'inizio. Lo avevo già conosciuto nel 1956, quando era venuto a Hollywood per la prima volta a girare *Love me tender*. Lui allora era diverso, sapete, dalla banda di giovani attori che ero abituata a frequentare, i vari Sal Mineo, Russ Tamblyn, Dennis Hopper: insomma, tutti quegli snob del gruppo di James Dean, la cosiddetta *new wave* di Hollywood. Loro passavano il tempo a parlare della propria infelicità. E chi era più infelice, chi la notte precedente era andato più vicino al suicidio, be' quello per un giorno o due poteva godere dell'ammirazione di tutti gli altri. Elvis invece era un tipo incredibilmente convenzionale: non beveva, non fumava, non bestemmiava, e quando uscivamo insieme mi portava a prendere la cioccolata calda dal vecchio Peter Brown. Era fantastico! Mi sembrava di essere tornata ai tempi del liceo! Era anche molto religioso. Io non avevo mai conosciuto una persona tanto religiosa. Pensava che il suo talento gli fosse stato concesso dal Signore e di dover essere buono e gentile con il prossimo, perché se no Dio gli avrebbe portato via tutto ...! Ma la seconda volta che lo incontrai, nel 1960, quando si stabilì definitivamente a Hollywood dopo il servizio militare, era completamente cambiato. Sembrava più cupo e vulnerabile, mentre il suo aspetto si era come rammollito. Non so spiegarvi bene, ma aveva un'aria ambigua, quasi effeminata, e ti guardava con occhi pieni di sospetto ...

Filmato n. 11 - Testimonianza

**EX GUARDIA DEL CORPO** - Sì, Elvis non era più quello di una volta. Cominciò a rinchiudersi in se stesso, scegliendo di stare quasi sempre in casa, circondato e protetto da noialtri, gli uomini della sua corte. Ma allo stesso tempo voleva spremere dalla vita gusti più forti: voleva eccitarsi, e poi stordirsi, e poi di nuovo eccitarsi. E i sistemi per



# Quella tragica gioventù del '68

FURIO BORDON

**N**ella storia recente del mondo occidentale gli anni Sessanta possono venire paragonati a un periodo adolescenziale. La società sperimentò allora una inedita, turbolenta giovinezza, e in effetti furono i ragazzi i protagonisti e gli eroi di quel decennio. Eroi drammatici, molto diversi dai rampanti carrieristi degli anni Ottanta, perché le loro vite vennero spesso pesantemente segnate o addirittura spezzate dal rovinoso impatto dell'utopia contro le resistenze di un establishment sornione, cedevole in apparenza e soprattutto disposto ad accogliere e ad amplificare il fenomeno per motivi di tornaconto commerciale, ma sostanzialmente duro e intransigente nella difesa delle vecchie regole del gioco.

I giovani vennero insomma lasciati liberi di «agitarsi» e le loro ingenue tensioni ideali, i loro progetti di «cambiare il mondo», vennero con sapiente cinismo considerati alla stregua di una di quelle febbri infantili dalle quali si esce un po' più deboli e un po' più adulti.

Alcuni però non ne uscirono affatto, perché di quella febbre morirono. È il caso di molti personaggi mitici della controcultura giovanile, quelle star del rock che, incapaci di razionalizzare e finalizzare i loro istinti ribellistici, si avviarono in un parossismo autodistruttivo che le portò a un suicidio «in progress», di cui i concerti sempre più drammatici testimoniavano pubblicamente lo stato di avanzamento.

E poi c'erano i milioni di «devoti», i piccoli, anonimi fan, che identificavano le proprie vite nel cupo dramma autodistruttivo che si svolgeva lassù in alto sul palco, in una specie di imprevedibile ma rigorosa applicazione delle teorie «crudeli» di Antonin Artaud.

I «piccoli» potevano soffrire quanto e più dei «grandi», e spesso, come loro, morivano.

Ecco, *Caro Elvis, Cara Janis* nasce dal desiderio di raccontare anche questo, oltre alla personale vicenda di Marina, e di farlo volutamente a posteriori, dopo molti anni, attraverso la scoperta del doloroso vissuto della propria figlia da parte di due anziani genitori sbalorditi e sgomenti. □

farlo, si sa, sono sempre quelli: innanzitutto il sesso, e poi, per chi apprezza il genere, le droghe ... E insomma, la cosa buffa è che mentre prima era un bravo ragazzo che sul palcoscenico recitava la parte del ribelle tutto sesso e violenza, adesso, mentre sui set di Hollywood recitava la sua nuova parte di bravo figliolo - tanto che lo aveva accettato nel suo show persino Frank Sinatra - nella vita privata stava diventando una specie di debolesciato ...

## Filmato n. 12 - Testimonianza

**EX POLLASTRA** - Sì, io ci sono stata qualche volta a casa di Elvis, ma senza fare niente di male, sia ben chiaro! Lui in genere lo trovavi stravaccato davanti al televisore, con intorno tutti i suoi scagnozzi pronti a ridere alle sue battute e ad accendergli il sigaro. Una volta, mi ricordo, è rimasto con il sigaro spento tra le dita per ben dieci secondi. Avreste dovuto sentirlo: «Quanto devo aspettare che qualcuno di voi muova il suo culo lardoso!» si è messo a gridare. Non era gentile con i suoi uomini, anzi, appena poteva, li umiliava. Non era gentile neanche con le ragazze. Diceva un sacco di battute volgari, ma così, stupidamente, senza nemmeno divertirsi, solo per offendere. Una volta, mentre stava giocando a biliardo, una ragazza è venuta da lui protestando perché nessuno si decideva a spostare delle macchine che avevano bloccato la sua. Voleva andarsene via, era un po' nervosa, non so che le fosse successo. Be', Elvis si è girato di scatto e le ha scaraventato addosso la stecca del biliardo. L'ha colpita sul seno, mi ricordo, e la ragazza è svenuta dal dolore. Alle due, poi, - questo lo avrete già sentito raccontare, no? - quando finivano i film alla televisione, Elvis si prendeva tre o quattro ragazze e se le portava in camera da letto. E a quel punto, dopo che il re aveva

scelto, anche i suoi uomini avevano libertà di caccia. Però, che cosa esattamente succedesse in quella casa dopo le due, io non lo so, perché me ne sono sempre andata via prima ...

## Filmato n. 13 - Testimonianza

**SAM PHILLIPS** - Lo avevo scoperto io, Elvis. Il suo primo disco lo aveva inciso con me, nei miei studi, alla Sun Records. Lo amavo quel ragazzo, davvero, perché era il più grande talento naturale che avessi mai incontrato nella vita. E vederlo andar giù in quel modo, vederlo interpretare film sempre più scadenti, è stata una sofferenza. Quegli sciacalli lo hanno fatto cadere per dieci anni, una lunga caduta mortale, sempre più in basso, sino a fare di lui uno dei personaggi più patetici dello spettacolo americano. Sapete che cosa mi disse John Lennon una volta? «Elvis è stato il più grande, ma è morto il giorno stesso che ha messo piede a Hollywood!». E sapete quanti anni aveva Elvis allora? Venticinque! Aveva venticinque anni ed era già finito, la burlletta di critici spocchiosi che non chiedevano di meglio che poterlo finalmente fare a pezzi!

*Filmato n. 14 - Repertorio Elvis: pezzo a scelta dagli ultimi concerti, con un Elvis grasso e sudato - 30'*

## Filmato n. 15 - Testimonianza

**EX GUARDIA DEL CORPO** - Sì, a venticinque anni la sua vita cambiò di colpo. Non se ne poteva accorgere nessuno, nemmeno lui, perché in apparenza ogni cosa era rimasta uguale: c'erano sempre i soldi - anzi, a Hollywood ne guadagnava più

di prima - c'era sempre la sua magnifica voce, l'amore del pubblico, e c'eravamo sempre noi altri, il suo clan, a servirlo come un re. Ma dentro di lui, al buio e in silenzio, si era spalancata una strada in discesa, al termine della quale, diciassette anni dopo, ci sarebbe stato l'avvelenamento da droghe e barbiturici. E tutto aveva avuto inizio nel 1960, perché tutto, da quell'anno in poi, cominciò a lavorare per la sua morte. L'adolescente spavaldo, il ragazzino candido e capriccioso che aveva conquistato il mondo con un glissato di voce e un colpo d'anca, era improvvisamente scomparso, lasciando il posto a un adulto cupo e nevrotico che si autodistruggeva. E non sarebbe servito a niente, credetemi, andare a cercare cause e motivi, perché in fondo un vero motivo non c'era. E allora, secondo il mio modo di pensare, questo significa che le cose dovevano andare proprio così, che stava scritto da qualche parte, e che Elvis non poteva aiutarlo più nessuno: semplicemente, la sua fortuna era girata, come se la fata buona che gli era stata accanto per tutti quegli anni, avesse deciso, da un giorno all'altro, di lasciarlo per sempre ...

**MARINA** - Caro Elvis, oggi è il mio compleanno, fammi gli auguri. Compio diciott'anni. Mio malgrado, sono una persona grande ormai e devo comportarmi di conseguenza. Così ho preso due decisioni: una è quella di regalare tutte le mie bambole, l'altra è quella di non scriverti più. Per quale motivo, potresti chiedermi tu, se te ne importasse qualcosa, e io ti spiegherei che non lo faccio perché in tutti questi anni non mi hai risposto neanche una volta: il che dimostra che non hai mai letto le mie lettere e che non sai nemmeno che io esisto. Non lo faccio nemmeno perché tu, dopo il servizio militare, sei tanto cambiato: ti sei messo lo smoking e sei andato a cantare con Frank Sinatra, e adesso, a quanto si dice, pensi solo a fare i soldi a Hollywood e hai dato un bel calcio a quella tua immagine di ribelle per la quale i giovani di tutto il mondo ti hanno amato. Nemmeno per questo dunque lo faccio - anche se, non ti offendere, è stata una gran bella porcheria - ma lo faccio per me, perché devo assolutamente provare a camminare da sola, prima di dire che non ne sono capace, e tu eri la mia stampella. Mi hai aiutato molto, Elvis, e io di questo ti sarò eternamente grata. L'ho sempre saputo, sai, fin da quando ho cominciato a scriverti tre anni fa, che non eri reale. Però, sotto sotto, la speranza di trovare un giorno una tua lettera nella cassetta della posta c'era. O meglio ancora, c'era la speranza che le mie parole arrivassero fino a te. Oggi non c'è più neanche questa piccolissima speranza infantile, e quindi ciò che prima era un sogno è diventato una stupidaggine. E le stupidaggini, caro Elvis, quando sei diventata grande non te le perdona più nessuno, ma soprattutto non te le perdono tu. E allora un bacio, dolce compagno della mia adolescenza, e un pensiero d'amore per l'ultima volta ...

*Filmato n. 16 - Repertorio giovanile Elvis: Don't leave me now oppure I need you so oppure I'm countin' on you - 30' indi dissolvenza e buio*

FINE DEL PRIMO TEMPO

## SECONDO TEMPO

**GIULIA** - Allora finisce così ...  
**FRANCO** - No. C'è una pagina bianca e poi continua.

**GIULIA** - Continua? Con che anno?

**FRANCO** - 1968.

**GIULIA** - E tutti gli anni in mezzo? Tra il '60 e il '68?

**FRANCO** - Niente. Solo questa pagina bianca. Ecco, Giulia, guarda da te.

**GIULIA** - È strano ... Quanti anni aveva Marina nel '68? Venticinque ...?

**FRANCO** - Venticinque. Aveva già terminato l'università.

**GIULIA** - Se n'era anche già andata da casa. Lavorava a Milano, in quell'azienda, ti ricordi ...



FRANCO - In quale? Ne ha cambiate tre o quattro.

GIULIA - In una di quelle tre o quattro. Non lo so più il nome.

FRANCO - C'è di nuovo una fotografia ... Stavolta è una ragazza. La conosci?

GIULIA - Fammi vedere ... No, non so chi sia.

FRANCO - È vestita come una pazza. Hai visto i capelli? Sembrano un cespuglio. Non è una gran bellezza, vero?

GIULIA - Ha la faccia simpatica.

FRANCO - Pensi che fosse un'amica di Marina?

GIULIA - Perché è brutta? Per questo?

FRANCO - Giulia, non ricominciare, adesso! Non è vero che è brutta. Non è una bellezza, ma non è neanche brutta. E poi è simpatica, lo hai detto anche tu. Le assomiglia, non ti sembra? Un po' assomiglia a Marina.

GIULIA - In che cosa?

FRANCO - Così, nell'insieme ... Ha la stessa aria di bambina cresciuta che aveva lei.

GIULIA - Sì, forse ... un poco ...

FRANCO - Che facciamo, Giulia? Non vuoi più leggere?

GIULIA - Non lo so. Diventerà tutto più pesante, adesso, più difficile da sopportare ... Lo capisci questo, vero?

FRANCO - Se vuoi, smettiamo qui.

GIULIA - Tu cosa pensi?

FRANCO - Lo sai, io non volevo neanche cominciare. Mi sembrava una specie di indiscrezione. Ma poi tu hai insistito, hai detto che volevi sentirla parlare, hai detto che la sentivi allontanarsi e che non avevi ricordi sufficienti per fermarla. È così che hai detto, no?

GIULIA - Sì, è così.

FRANCO - E io ho pensato che avevi ragione, che era un motivo giusto, affettuoso ... Però adesso, vedi, adesso che abbiamo cominciato, non possiamo smettere solo perché abbiamo paura che il seguito ci faccia soffrire. Non possiamo lasciarla sola proprio adesso, perché sarebbe la solita porcheria: quella di scappare dalle persone quando stanno troppo male, perché il loro dolore ti mette tristezza o ti spaventa. Io mi sono comportato così tante volte nella vita ... Ma con Marina non voglio farlo.

GIULIA - Sì, è giusto. Leggo io, adesso, va bene?

FRANCO - Se te la senti ...

GIULIA - Allora, sotto la fotografia della ragazza misteriosa c'è un ritaglio di giornale. Dice: «Circa un anno fa, abitavo in due stanzette a San Francisco. Mi accontentavo e credevo che andasse bene così. Ma io invece non andavo bene per niente, non avevo neanche un briciolo di talento. Poi un giorno vedo giù in strada una ragazza che batte. Era mezzogiorno. Mi riaffaccio il pomeriggio e la vedo che batte. Mi riaffaccio la sera e lei è sempre lì a battere. Allora mi son detta: Janis, tu te la prendi troppo comoda. Chi ti credi di essere perché tutto ti sia dovuto? Vuoi il talento? Vuoi l'amore? E allora datti da fare! Prova, accidenti! E mettilci più impegno!».

MARINA - Cara Janis, io d'impegno ne ho sempre messo tanto, ma non mi è servito a niente. E non per riuscire ad avere del talento, perché a quello non ho mai pensato, ma per riuscire ad avere un po' di amore. Non c'è niente di male a confessarlo, ti pare? Tutti abbiamo bisogno di amore, non è una vergogna né una debolezza. Che poi io mi sarei accontentata di un po' di affetto, o, se neanche questo era possibile, di riuscire a vivere serenamente in mezzo agli altri. E invece niente, a quanto sembra chiedevo troppo, e tutto l'impegno che potevo metterci serviva solo a infastidire le persone da cui volevo essere accettata, a farmi apparire ai loro occhi come una rompiscatole, una zanzara sempre in cerca di un po' di tenerezza da succhiare. E nessuno ha mai pensato, naturalmente, al rischio mortale che le povere zanzare come me accettano di correre, e a quanto spesso la loro ricerca si conclude con un colpo che le spiaccia contro un muro. È una storia lunga, purtroppo, una storia che si ripete da quando ho smesso di essere una bambina, e con ciò ho smesso anche di essere felice. Sai a chi l'ho raccontata? L'unica persona con cui ho avuto il coraggio di farlo? El-

vis Presley! Ti fa ridere? Sì, hai ragione, è da ridere. Gli ho scritto un sacco di lettere, dai quindici ai diciott'anni. Poi ho deciso che dovevo crescere, e che soprattutto dovevo, come dici tu, mettermi più impegno. Il risultato eccolo qui: che oggi, come dieci anni fa, sto di nuovo scrivendo delle lettere a qualcuno che non le leggerà mai. C'è una differenza però, ed è che a te non le spedirò nemmeno. Diciamo, per quanto umoristica possa sembrare questa affermazione, che mi sono fatta furba ... Dunque le scrivo e basta! Ti ricordi di quel vecchio film con James Stewart? Quello in cui lui aveva per amico un grosso coniglio immaginario? Bene, tu per me sei come quel coniglio. È una sciocchezza, naturalmente, ma in questo momento non potrei farne a meno. E comunque è sempre una sciocchezza meno grave di quando spedivo le mie belle lettere di carta velina rossa e blu a Elvis nella speranza che lui mi rispondesse. Come vedi per me crescere è significato semplicemente passare da un comportamento molto sciocco a uno moderatamente sciocco. È poco, ma è comunque un progresso. Ma perché proprio io? Potresti domandarmi tu, se fossi reale. Perché ti voglio bene e ti ammira, Janis, perché sento che mi assomigli. Perché, non te la prendere, anche tu sei una specie di brutto anatroccolo, ma hai il coraggio di comportarti come se fossi la donna più bella del mondo. Perché poi sbatti la faccia e stai male, e piangi e ti ubriachi, e canti con quella voce terrificante piena di dolore.

Filmato n. 17 - *Repertorio Janis: Summertime oppure Misery'n oppure A woman left lonely - 30'*

FRANCO - Che cosa stai leggendo, Giulia?

GIULIA - È un libro sulla vita di Janis Joplin.

FRANCO - Ti serve a qualcosa?

GIULIA - Sì, direi di sì. Si assomigliavano molto, sai?

FRANCO - Chi?

GIULIA - Janis e Marina

FRANCO - Infatti. Te l'ho detto subito anch'io quando ho visto quella fotografia nel diario di Marina.

GIULIA - Ma nel libro ce ne sono altre, guarda! Guarda questa e dimmi se non sembra proprio Marina!

FRANCO - È vero.

GIULIA - Quello stesso sorriso indeciso, come di una bambina che ha appena smesso di piangere ... E guarda qui, invece: qui, dove sta seduta sul divano, e ha quest'aria ... non so, quest'aria ...

FRANCO - Delusa. Ha un'aria stanca e delusa.

GIULIA - Quante volte l'abbiamo vista sul viso di Marina questa espressione, ti ricordi?

FRANCO - Ha una bottiglia di qualche cosa in mano ...

GIULIA - È whisky: *Southern Comfort*.

FRANCO - Come diavolo fai a leggere anche l'etichetta?

GIULIA - No, questo sta scritto nel libro. Era la sua marca preferita.

FRANCO - Perché, beveva molto?

GIULIA - Sì, molto. Da quando aveva sedicianni.

FRANCO - E come mai?

GIULIA - Era bruta e infelice e tutti la prendevano in giro. Sì, anche in questo somigliava a Marina ...

Filmato n. 18 - *Testimonianza*

JULIE PAUL - A quel tempo era sorto qui da noi un problema di integrazione razziale e Janis si era dichiarata apertamente a favore dei negri. Voglio dire, non c'è niente di male in questo, anzi, denota una certa sensibilità per le sventure altrui, ma non era certo il caso di andare a sbandierarlo in giro. Che ci volete fare, a Port Arthur, Texas, la gente la pensa in un certo modo ... bisogna tenerne conto. Ma lei sembrava lo facesse apposta a infastidire gli altri ... Così nella nostra scuola hanno cominciato a chiamarla «l'amica dei negri» e a sbotterla per la sua bruttezza. Ma più la sbottevano, più lei si imbruttiva: vestiva in modo strano, tra-

sandato, non si truccava mai e adoperava un linguaggio da scaricatore di porto. Gli studenti allora cominciarono a odiarla: quando passava nei corridoi era seguita da ululati di scherno, le gridavano dietro «maiala» e una volta le hanno persino lanciato dei preservativi. Lei, sapete, rideva in faccia a tutti, ma quando poi si ritrovava sola con me, scoppiava a piangere come una bambina. Fu una liberazione quando arrivò finalmente il tempo dell'università e lei partì per Austin, lasciandosi alle spalle la vecchia Port Arthur con tutte le sue miserie ...

MARINA - Sai, Janis, i giorni della speranza li ho conosciuti anch'io: finito il liceo. Ho chiuso, pensavo, con questo zoo di periferia, dove mi hanno ingabbiato per tanti anni nel ruolo di animale buffo e patetico. Ho chiuso con questo piccolo mondo di giovani che vogliono solo riprodurre i difetti dei padri e la loro mancanza di pietà. Basta con le etichette, con Marina la racchia, con la derisione di ogni giorno sulle stesse facce noiose e già vecchie. Basta con la finta comprensione dei professori, con la bontà dei Garroni che non va oltre a una pacca sulla spalla. Via, via da questo teatrino assfiante dove sei condannata a portare in eterno la maschera che ti è stata assegnata la prima volta! La buffona, la studiosa, la scema, la ricca, la povera, la ragazza seria, la ragazza leggera, la bella, la brutta. Il mondo adesso sarà più grande e ci sarà posto anche per me. Camminerò in mezzo a gente che finalmente non mi conosce, e forse qualche, parlando di me, dirà «quella ragazza bionda» oppure «quella tipa con le lentiggini» o magari anche «quella col naso a patata», ma nessuno dirà più «la povera Marina». Be' - lo sai, Janis? - non è andata affatto così ...

Filmato n. 19 - *Testimonianza*

JOHN CLAY - Quando Janis arrivò all'Università di Austin, trovò da noi un ambiente del tutto simile a quello di Port Arthur. Dovevate vederli quei manichini che si fregiavano del titolo di studenti: sembravano la réclame del conformismo. E gli stivaletti così e i calzettoni colà, e i capelli lunghi tanto sul collo e tanto sulla fronte. Janis non poteva andarci d'accordo, e infatti, dopo il primo mese, piantò gli alloggi degli studenti e se ne venne ad abitare al «Ghetto». Il nome è tutto un programma, vero? Si trattava di uno squallido centro residenziale a meno di un miglio dalla città universitaria. Anch'io abitavo là. Era una colonia «beat» e, nel corpo sano dell'Università di Austin, occupava la stessa posizione isolata di un foruncolo sul sedere. Janis ci piombò in mezzo come una bomba. Fu lei a introdurre l'erba nel Ghetto. Prima non se ne parlava nemmeno. Girava sempre strafatta, beveva come un musicista jazz, era in generale una ragazza selvaggia e rissosa. E quando l'erba e l'alcool non le bastavano, si imbottiva di Seconal. Ne ingoiava a carrettate e poi usciva pazza. Girava per le strade di notte, cercando di farsi investire, oppure prendeva i muri a testate. È questo, sapete, che ancora oggi ricordano di Janis gli ex-inquilini del ghetto. La vecchia Janis, sicuro! - vi diranno - quella che strillava come un corvo e sghignazzava come una scema! Intendiamoci, erano tutti bravi ragazzi e indovinavano anche la sua infelicità, solo non c'era nessuno che riuscisse a capire quanto era profonda ...

Filmato n. 20 - *Repertorio Janis: Ball and chain - 30'*

Filmato n. 21 - *Testimonianza*

JOHN CLAY - Poi c'è stata quella storia del concorso. Una storia antipatica, a dire il vero. Perché a Austin, ogni anno, gli studenti eleggevano la donna più brutta e l'uomo più brutto dell'università. Era una specie di scherzo, capite, un po' crudele, ma insomma, solo uno scherzo. Però quell'anno sono andati oltre, perché come «uomo più brutto» hanno eletto Janis. E Janis ... be', dire





che ci era rimasta male è poco. La ragazza dura come il ferro, la vagabonda ubriaca e menefreghista è crollata di colpo. Era disperata, sapete, completamente annichilita. Non ho mai visto in vita mia una persona più umiliata di lei. Non faceva che piangere e non voleva più uscire dalla sua stanza. Ed era diventata veramente brutta, povera crista, con quegli occhi gonfi e quell'acne che da un momento all'altro aveva ricominciato a infiammarle la faccia ...

**MARINA** - Non era cambiato niente, Janis. All'università i ragazzi avevano quasi tutti la barba, parlavano con voci più fonde e spesso fumavano la pipa, ricordando con benevola sufficienza il loro passato di «liceali», ma la derisione era rimasta la stessa. Meno stupida, forse, meno petulante, in compenso più crudele e volgare. Marina, «la povera Marina», continuava a non avere alcun diritto. E se qualche maschio si degnava di avvicinarla, lei doveva starci subito, ringraziare il cielo per la grazia ricevuta e non piantare grane. Se rifiutava di farlo, diventava quella «racchia presuntuosa», se poi una volta sola lo faceva, diventava quella «racchia in fregola». Gli altri, Janis, continuavano a essere un territorio proibito per me, e di amore, naturalmente, neanche parlarne ... chi mi credevo di essere?

#### Filmato n. 22 - Testimonianza

**MADRE DI JANIS** - In quei giorni ricevetti da mia figlia una lettera piena d'angoscia. Sono brutta, diceva, e va bene, sono diversa dagli altri, e va bene! Ma che diritto, vorrei sapere, che diritto ha la gente di essere tanto disumana? C'è forse un'investitura divina in certe persone di cui io non mi sono mai accorta? Quale autorità al mondo permette agli studenti di Austin di trattarmi in questo modo? Concludeva la sua lettera dicendo che a quel punto era obbligata ad andarsene. Io telefonai alla preside femminile il giorno stesso, ma Janis era già partita. Dopo alcune ricerche venimmo a sapere che se n'era andata a San Francisco, dove cantava nei locali di North Beach, il quartiere dei beatniks.

**MARINA** - Adesso ti voglio raccontare una piccola storia, Janis: un episodio di tanti anni fa, quando frequentavo ancora il liceo. Ero andata in gita con la scuola a Venezia, e fin dal mattino avevo capito che sarebbe stata una giornata disastrosa, una di quelle giornate in cui le sbagli tutte e sia i tuoi compagni che i professori finiscono col

guardarti storto. Mi sembrava di essere più brutta, più noiosa e ingombrante del solito. E quando volevo tentare una battuta di spirito, mi sentivo uscire con orrore una voce stridula e falsa: allora le cose che dicevo non erano più delle spiritosaggini buone a ingraziarmi gli altri, ma diventavano mio malgrado delle cretinate o addirittura delle malignità, che riuscivano solo a irritarli o a offenderli. Sembrava un incubo, Janis, te lo giuro. Ero morta di caldo, avvilita, e mi trascinavo in giro per tutte quelle maledette stradine affollate lottando con una sensazione di vergogna che si faceva sempre più forte. E intanto dentro di me una voce mi diceva: «Stai zitta, Marina, non voler parlare a tutti i costi! Non va poi tanto male, in fondo. Ti stanno solo un po' alla larga, ridono senza di te, ma non ridono ancora di te ...». E invece io parlavo, parlavo come una scema, e più parlavo, più sentivo allargarsi intorno a me il vuoto e il fastidio. Mi sentivo come una specie di clown alla rovescia, un clown antipatico, mi sembrava di camminare male, di occupare troppo spazio, mi sembrava che le scarpe mi fossero troppo grandi, che la gonna mi pendesse, che per il caldo la faccia mi fosse diventata paonazza in un modo terrificante. Sentivo le gocce di sudore scendermi lungo le ascelle e immaginavo di avere due enormi macchie sulla camicetta. Poi finalmente ci siamo seduti in una trattoria. Tutti hanno cominciato a scherzare fra di loro e a me sembrava di non esserci, di stare in mezzo a una commedia in cui non recitavo. E allora mi sono messa a bere. Ho bevuto il vino del mio bicchiere, quello degli altri, ho bevuto vino bianco, vino rosso e birra. E mi sentivo sempre più allegra e leggera, e soprattutto mi accorgevo che gli altri avevano smesso di ignorarmi. Adesso mi guardavano, ma senza fastidio, e se ridevano di me non c'era cattiveria: li divertivo insomma, e loro mi erano riconoscenti e mi offrivano dell'altro vino. Ero diventata un clown simpatico. Ero salva! La notte poi, tornata a casa mia, non ho fatto che vomitare. Ma come prezzo per la salvezza non mi è sembrato troppo alto. Ecco, volevo raccontarti questo piccolo episodio. Penso che tu capirai cosa voglio dire e capirai anche perché lo dedico alla tua bottiglia di *Southern Comfort*.

#### Filmato n. 23 - Testimonianza

**CHET HELMS** - Quel primo anno a San Francisco, vedete, verso la fine diventò molto pesante per Janis. Una notte venne aggredita da una banda di spacciatori di droga e pestata selvaggiamente. Un'altra volta ebbe un brutto incidente di moto. E

poi c'erano i suoi rapporti con gli uomini, che si facevano sempre più disastrosi. Janis non riusciva mai ad avere un rapporto che durasse più di un paio di giorni. I suoi compagni la piantavano in asso subito, e lei, capite, faceva finta di riderci sopra, andava in giro a dire ieri notte mi sono fatta quello, stanotte mi faccio quest'altro, ma in realtà ogni volta soffriva un vero trauma d'abbandono. E il rimedio, in questi casi, stava sempre in una dose o in una bottiglia di whisky. Una volta, mi ricordo, dopo un mese che non la vedevo in giro, sono andato a cercarla a casa sua. L'ho trovata distesa sul pavimento, completamente ubriaca. Aveva bevuto per tre settimane di fila, senza quasi toccare cibo. «Che c'è, Janis?» le ho domandato. «Che diavolo ti sta succedendo?». E lei sapete che ha fatto? Ha alzato le spalle e mi ha risposto: «Sono sola». E io ho capito che aveva ragione, che mi aveva dato la risposta esatta. Perché Janis, se veniva abbandonata dagli altri, si lasciava morire.

#### Filmato n. 24 - Repertorio Janis: Little girl blue - 30'

**GIULIA** - Sai, Franco, questa notte ho riguardato le lettere che Marina ci mandava quando era all'università ...

**FRANCO** - E non ci hai trovato niente ... Me le ricordo bene quelle lettere.

**GIULIA** - Già, niente. Nemmeno una parola che potesse far sospettare che stava così male come dice nel suo diario.

**FRANCO** - Da quando il mondo è mondo ai genitori si sono sempre scritte un sacco di bugie.

**GIULIA** - Ma se lei si fosse confidata, che cosa avremmo potuto dirle? Ci hai mai pensato in questi giorni?

**FRANCO** - Che le volevamo bene.

**GIULIA** - E pensi che le sarebbe servito?

**FRANCO** - No, perché tanto lo sapeva già.

**GIULIA** - E allora?

**FRANCO** - Non ce l'ho una risposta, Giulia, mi dispiace.

**GIULIA** - Ma come! Secondo te, due genitori non possono fare niente? Non servono a niente?

**FRANCO** - Be', sono una tana. Sono l'angolo del ring dove vai a sederti dopo che ti hanno gonfiato la faccia di pugni.

**GIULIA** - Non le capisco queste metafore sportive, Franco, scusami! Non riesco a immaginarla Marina che saltella sul ring.

**FRANCO** - E con gli occhi gonfi riesci a immaginarla?

**GIULIA** - Sì, così l'ho vista tante volte, dopo che aveva pianto.

**FRANCO** - E tu che cosa le dicevi?

**GIULIA** - Niente. Non voleva parlare con me.

**FRANCO** - E che facevi, allora?

**GIULIA** - Le portavo una tazza di cioccolata calda nella sua stanza e me ne andavo.

**FRANCO** - Ecco, capisci ...? È solo questo che intendevo.

**MARINA** - Poi, nel '65, ho avuto anch'io il mio uomo. Non che fossi vergine, intendiamoci, i rapporti sessuali li avevo già sperimentati. Avevo cominciato un po' tardi, magari, ma avevo cominciato. E sai una cosa, Janis? Il sesso mi piaceva molto. Come dicono i maschi? Donna da letto? Be', io lo ero. Ma in un certo modo me ne vergognavo. Mi sembrava di non meritarmi quella fortuna, di usarla ad altre donne più belle che avrebbero saputo farne un uso migliore. Gli uomini si meravigliavano, sai? E me lo facevano anche capire, con un'aria, come dire, divertita ... In pratica il messaggio sottinteso era: «Ma come, così racchia e così calda? Chi l'avrebbe mai detto!» Si erano passati subito la voce - sono molto camerateschi gli uomini tra di loro, non è vero? - e così io avevo sempre i miei corteggiatori. Per quanto tale termine sia piuttosto improprio. Erano solo dei curiosi che volevano sperimentare il fenomeno: quella bruttona che a letto, pensa un po', è una vera scatenata ...! Sì, ero diventata popolare, ma di quel tipo di popolarità che spetta alle macchiette. Ma a me non importava. Facevo l'amore quando ne avevo voglia, e cercavo di non pensare troppo



al fatto che i miei compagni di letto in genere scomparivano fin dal giorno dopo, perché con me era stata una specie di barzelletta, e le barzellette, si sa, una volta che le conosci non ti divertono più. Poi è arrivato lui: più vecchio di me di dieci anni, architetto senza lavoro, molto impegnato politicamente, molto intellettuale. E forse è proprio per questo che si è messo con me, per dimostrare quanto era anticonformista. La bellezza, secondo lui, era un concetto borghese, e così, venendo a letto con me con una certa regolarità e trattandomi pubblicamente come la sua compagna, lui faceva la sua piccola rivoluzione privata. Giovane alla sua coscienza sociale, insomma. Naturalmente il patto era stato che il nostro doveva essere un rapporto molto libero, molto maturo, e io avevo detto come no, certo, ci mancherebbe, ma, se devo essere sincera, di tutta questa libertà non sapevo che farmene. Lui aveva delle altre donne – tutte brutte come me naturalmente, per coerenza rivoluzionaria – ma io non riuscivo a essergli infedele, perché degli altri non mi importava niente. Me ne vergognavo un poco, sai, e cercavo di non farglielo capire, e lui per questo credo mi fosse riconoscente. Tutto sommato non gli dispiaceva che io gli fossi fedele, ma gli andava ancora meglio che fingessi il contrario, così non aveva rimorsi né sensi di colpa. E insomma, in un modo o nell'altro formavamo una coppia. Tanto che a un certo punto abbiamo deciso che sarebbe stato più economico abitare insieme. Allora io ho cominciato a cercare casa – capisci Janis, che meraviglia? Toccavo il cielo con un dito, pensa che ne avevo parlato anche ai miei genitori, i quali, poverini, erano stati tutti contenti di vedere finalmente sistemata quella loro brutta figlia.

#### Filmato n. 25 - Testimonianza

**MADRE DI JANIS** - Da quando era tornata a Port Arthur in compagnia del suo nuovo ragazzo, Janis si era trasformata: aveva quasi riacquisito l'incredibile dolcezza di quando era bambina, sembrava finalmente felice, serena, e suo padre e io non credevamo ai nostri occhi. Il suo ragazzo era gentile, educato, un vero signore, e si comportava come l'uomo più innamorato del mondo. Così, in attesa che fossero pronte le carte per il matrimonio, io cucivo uno splendido abito da sposa per Janis e lei ricamava la stella del Texas sulla trapunta a due piazze. Poi un giorno lui ha detto che gli serviva una settimana per sistemare alcuni affari a New York, ha regalato a Janis una scatola di cioccolatini ed è partito lasciando un recapito inesistente...

**GIULIA** - Io me la ricordo sempre, sai, la voce di Marina quel giorno, quando le ho chiesto al telefono come andava con la casa... «Ho smesso di cercarla», mi ha risposto. «Come mai?» faccio io, «ci sono delle difficoltà?». «Nessuna difficoltà», fa lei, «è solo che non mi serve più». «Ma che cosa è successo?», dico io, «avete litigato?». «Litigato? No. Ci siamo lasciati». «Ma perché?». «Perché lui ha deciso di stare con un'altra». «Un'altra? E chi è?». «Una», fa lei, «una bellina». E si è messa a ridere. E quella risata, Franco, quella risata, ti giuro, non riesco a dimenticarla.

#### Filmato n. 26 - Repertorio Janis: Cry baby - 30'

#### Filmato n. 27 - Testimonianza

**JOHN CLAY** - Quando incontrai Janis, tre mesi dopo il suo ritorno a San Francisco, non credevo ai miei occhi. La vita in comune con i ragazzi del suo nuovo gruppo, i *Big Brother*, l'aveva trasformata: non era rimasta nemmeno l'ombra della scialba ragazzotta texana che avevo conosciuto l'anno prima: al suo posto adesso troneggiava una perfetta hippie, con indosso una specie di copri-letto a frange e le solite collane di perline, ossa di pollo e altre schifezze voodoo. A ogni movimento spandeva intorno a sé un profumo fortissimo di patchouli. E di movimenti ne faceva anche troppi.

Riconobbi i sintomi della metedrina e le domandai se ne prendesse. «Quando capita, tesoro, quando capita!» rispose lei agitando nell'aria i suoi bracciali tintinnanti. «Janis», le dissi, «se ricominci a drogarti, perdi l'ultimo treno della tua vita. Lo capisci questo, vero?». «Be', mi fa lei, «poco male. Prenderò l'aereo».

#### Filmato n. 28 - Testimonianza

**CHET HELMS** - Nel 1967 Janis perfezionò il suo messaggio al pubblico. Era un messaggio di bassa lega: «Io sono una ragazza facile» diceva, «un'allegria ubriaccona sudista, e se busserete alla mia porta per offrirmi una bottiglia di whisky e infilarmi nel mio letto, uomini o donne che siate, vi accoglierò con piacere...». E rispondendo a questo messaggio, in ogni angolo del paese eserciti di capelloni e uno sterminato numero di lesbiche giuravano di aver passato con lei una notte di follia... Non che questo fosse del tutto falso, intendiamoci, perché Janis a momenti di depressione alternava un'attività sessuale frenetica. La causa era sempre il suo timore di essere brutta: aveva un bisogno ossessivo di rassicurazioni, di provare a se stessa che era desiderata, e così era capace di cambiare uomo ogni notte, anche andandolo a pescare a caso in un bar, oppure di scatenare delle orge. Però ogni volta, vedete, alla fine restava sempre lei, con la sua solitudine...

**MARINA** - Janis, perché gli uomini con me non durano mai più di una notte? Perché sono brutta? Non basta, non è solo questo. E perché sentono la puzza della mia infelicità. È un odore che non sopportano e che li fa scappare come cani spaventati. Della mia vita non vogliono sapere niente, vogliono solo passare per il mio letto, e dopo, al caso, se hanno bevuto un po' e si sono intristiti – ai maschi capita, no? – raccontarmi qualcosa della propria. E io allora sento parlare di mogli egoiste, di figli incoscienti, di perfidi colleghi di lavoro. In questo, sai, sono diventata come una professionista. È con loro infatti che agli uomini capita di fidarsi, non è vero? Donne che vengono tenute rigorosamente al di fuori della propria vita, e con le quali esiste solo quel rapido contatto sessuale, una specie di laida zona franca in cui ogni vizio è lecito, persino la sincerità e il piagnisteo. Come vedi, non ho fatto molta strada in questi anni: ero «Marina la racchia» e sono diventata «Marina la puttana». E come le puttane, pur non potendo dividere la vita di nessuno, le sfioro tutte, e come loro ho acquistato una vasta, fredda conoscenza delle debolezze maschili. Ma è una conoscenza che non dà gioia né potere: è solo una sporca lucidità che si mangia giorno dopo giorno tutti i tuoi sogni.

**FRANCO** - Perché mi guardi in quel modo?

**GIULIA** - Scusami, Franco... io... Te lo posso dire?

**FRANCO** - Certo che puoi.

**GIULIA** - Mi stavo chiedendo che cosa devi pensare a leggere queste cose... Mi stavo chiedendo se riescono a ferirti più di quanto feriscono me. Perché tu... ecco vedi, tu in fondo sei una persona che va in chiesa ogni domenica... sei sempre stato molto religioso, questo voglio dire... Mentre io, da quel punto di vista...

**FRANCO** - Secondo te, se uno va in chiesa la domenica, deve essere per forza un imbecille?

**GIULIA** - Non intendo questo. Ma, insomma, io pensavo che a te le parole di Marina... che per te fosse peggio, ecco, perché in qualche modo c'entra il peccato come lo intendete voi cattolici...  
**FRANCO** - Peccato è fare del male agli altri. E Marina non ha mai fatto male a nessuno, ha solo sofferto. Era una ragazza buona e infelice, e Dio non può che averla amata per questo.

**GIULIA** - Tutto bene, allora. Andrà in paradiso...  
**FRANCO** - Sì, andrà in paradiso e sarà finalmente amata, sarà felice e serena. Non mi importa che ti faccia ridere, Giulia...

**GIULIA** - Non mi fa ridere. Darei qualsiasi cosa perché tu avessi ragione. È solo che non riesco a crederci.

**FRANCO** - Lo so. E io darei qualsiasi cosa per

fartelo credere, perché è a te, Giulia, e non a me, che le parole di Marina fanno più male...

#### Filmato n. 29 - Testimonianza

**MYRA** - Nei due anni seguenti Janis rese sempre più dura la sua maschera da puttana della Quarantaduesima: ormai l'incitamento della folla, il sesso, l'alcool e il linguaggio pesante erano diventati la sola sostanza dei suoi spettacoli. Anche il pubblico, durante i concerti, si avvicinava al palco offrendole bottiglie di *Southern Comfort*, in una specie di rito sacrificale. E lei naturalmente le accettava e più di una volta attaccava a scolarle proprio là, in scena. «Sai, Myra» mi disse una volta, «penso che la gente si goda di più la mia musica, se ha l'impressione che io mi stia ammazzando...».

#### Filmato n. 30 - Testimonianza

**DAVE GETZ** - Lo sapevamo tutti che si drogava, certo, e se qualcuno oggi dice il contrario è un bastardo. Lo sapevamo e non facevamo niente. Perché la verità è che noi volevamo proprio quello! Volevamo vederla farsi, e poi salire sul palco violenta e oltraggiosa, e là volevamo sentirla urlare e strillare e singhiozzare... E se alla fine tutto questo doveva costarle la vita... be', chi se ne frega? Tanto prima o poi si muore tutti, no? E lei, povera dolce pazza, accettava il nostro gioco. Non solo, ma lo rilanciava in un grande bluff temerario: «Datemi retta, ragazzi» diceva, «meglio dieci anni di sbalzo fatale, che rincoglionirsi sino agli ottanta davanti al televisore...!».

#### Filmato n. 31 - Repertorio Janis: Piece of my heart - 30'

**MARINA** - Sai una cosa, Janis? Una cosa che forse tu avrai già indovinato? Bevo anch'io. Ti ricordi della mia lettera in cui ti raccontavo di quella gita con la scuola? Quando ero ancora una ragazzina e mi sono accorta che, da ubriaca, gli altri improvvisamente mi guardavano con una specie di simpatia? Certo, solo una specie, ma non si può pretendere troppo, ti pare? E ricordi che poi ti ho raccontato che la notte ero stata male e avevo vomitato, ma che mi era sembrato comunque un prezzo accettabile in cambio dell'attenzione degli altri? Be', quella è stata un'esperienza che dopo ha continuato a dare i suoi frutti, se così si possono chiamare, e infatti io ogni tanto, quando ero certa che i miei genitori non se ne sarebbero accorti, bevevo. Quando poi sono andata a vivere da sola, ho cominciato a farlo ogni giorno, e ogni giorno bevevo un pochetto di più. Non dovevo esagerare, naturalmente, perché le donne un poco brille ai maschi mettono allegria – dicono che facciamo meglio all'amore con quella piccola febbre alcoolica – ma quando sono ubriache ispirano solo ribrezzo. Così la cara vecchia sbornia era un lusso riservato alla mia solitudine, e quindi un lusso che mi potevo concedere quasi ogni sera. Scopri tante cose, quando bevi, non è vero? Molte, a dire il vero, non le distingui più per niente, e questo indubbiamente è il vantaggio maggiore, ma molte le scopri. Il piccolo mondo degli ubriacconi, per esempio, i piccoli bar dove tutti ti conoscono e ti accolgono con un caldo sorriso di complicità. È una comunità molto espansiva quella dei bevitori e ci sono anche tante donne. Inospettabili casalinghe che fin dal mattino cominciano con il loro bicchiere durante il giro per la spesa, e poi in casa continuano con la bottiglia nascosta dietro l'acquario. E quando capiti anche tu al loro fianco lungo un banco di mesquita, ti guardano senza giudicarti, ti guardano con occhi appannati e duri in cui puoi leggere questo messaggio: «Va bene così, figliola, non ti preoccupare!».

#### Filmato n. 32 - Testimonianza

**JULIE PAUL** - Io avevo letto che Janis era alle



Hawaii per una serie di concerti, chi poteva immaginare che avrebbe piantato tutto per venire alla mia festa di compleanno ...? E invece proprio questo ha fatto: ha annullato ogni impegno, è saltata su un aereo e si è presentata a casa mia con una gran collana di fiori. «Buon compleanno, Julie!» mi ha detto, e me l'ha infilata al collo. Però ... sì, vedere Janis mi fece anche male ... Perché mi sembrò stanca, invecchiata, mi sembrò ... come dire ... delusa! Parlava e scherzava con tutti, sapevo, e anzi fu lei a fare di quella piccola festa un avvenimento memorabile, ma nella sua allegria c'era una nota scura e in certi momenti mi metteva una gran tristezza. E infatti più tardi, quando restammo sole lei e io, mi disse che non riusciva più a cantare e che aveva paura che il pubblico se ne accorgesse, si lamentò della sua solitudine, della stanchezza, dell'insonnia che la perseguitava ogni notte ...

MARINA - Non riesco più a dormire, Janis. Un paio d'ore per notte, e basta. Devo avere i nervi a pezzi. È per via dell'alcool, non è vero? Naturalmente potrei prendere delle pillole, lo fa mezzo mondo, ma in questo caso sarei costretta a non bere la sera, perché se no il sonnifero si meschia con l'alcool e mi fa star male. È un bel pasticcio, ma si tratta di scegliere il danno minore. E io ho scelto di bere e di dormire due ore per notte. Perché poi, senti, se anche dormo, se anche mi sveglio lucida e riposata, mi sai dire che me ne faccio di tutta tutta quell'energia? A che mi serve? Non voglio essere lucida, non voglio capire bene le cose, preferisco la mia nebbia, Janis, preferisco le mie notti di sbornia e i miei giorni appannati di stanchezza. Certe volte, sai, sento una voce che mi dice: «Non puoi andare avanti così, Marina!». È quel famoso grillo parlante con il cilindro lucido e il frac, ti ricordi? E io mi metto a ridere e gli rispondo: «Fesso di un grillo, chi ti ha detto che voglio andare avanti? Tornatene dentro il film, fesso di un grillo, vai a rompere le palle a Pinocchio e lascia in pace me!».

#### Filmato n. 33 - Testimonianza

MYRA - Una sera la raggiunsi nel suo camerino dopo lo spettacolo e la trovai raggomitolata in un angolo che piangeva perché non c'era nessuno che dormisse con lei quella notte. Era molto ubriaca: le sue solite piume le erano cadute dai capelli ed erano sparse sul pavimento intorno a lei, lasciandola disadorna e sparuta come un passero neonato. «Dio mio, Janis» le dissi, «come sembri piccola!». E allora lei mi fece una smorfia, si alzò in piedi e attraversò la stanza barcollando fino allo specchio. Aveva raccolto le sue piume e cominciò a infilarsele tra i capelli. «Bella» mi disse con voce rauca, «succede così perché non ho su le mie piume. Tutto qui, bella! Adesso me le rimetterò su e tornerò di nuovo grande!». Poi prese la chitarra e disse: «Ho scritto una canzone. Te la faccio sentire». E si mise a canticchiare «se vuoi diventare una star, devi dormire da sola ...». Ma una tosse terribile la costrinse subito a interrompersi: erano degli spasimi violenti che la scuotevano tutta. Il suo viso sembrava d'un tratto schiacciato: era diventato cianotico e gonfio. Poi si chiazò di uno strano rosa pallido e Janis corse a vomitare nel lavandino. Io mi spaventai, perché capii all'improvviso di avere davanti una persona terribilmente malata. E dopo quella sera, sapete, parlai al telefono con Janis in diverse occasioni, ma fu in quel camerino di teatro che la vidi per l'ultima volta.

MARINA - Oggi sono stata male, Janis. Molto male, sai? Ho pensato di morire. Poi tutto il male è passato di colpo, e io mi sono ritrovata come se qualcuno mi avesse bastonato sul petto, ma ancora viva. Ti ricordi le malattie di quando eravamo bambine, Janis? La dolcezza delle convalescenze, quando ci sembrava di rinascere, quando poco per volta sentivamo ritornare la forza e la felicità? Com'era bello, vero? L'ho pensato oggi, sai? L'ho pensato quando mi sono accorta che invece a me di essere resuscitata non importava proprio niente. In quel momento ho capito anche che sta-

vo bestemmiando, ma non mi è importato niente lo stesso ...

#### Filmato n. 34 - Testimonianza

JOHN CLAY - Appena tornata a New York, Janis mi dette appuntamento davanti all'ufficio del suo agente. Non ci incontravamo da un paio di mesi, e quando la vidi uscire dal palazzo mi fece l'impressione di una comparsa di operetta. I bracciali le giravano a raffica intorno ai polsi, le piume sbucavano prepotenti dai capelli, i sandali dorati scintillavano spavaldi a ogni passo, e i colori dell'abito ti facevano rimpiangere un paio di occhiali scuri. Come tocco finale, poi, le due solite, larghe macchie di rossetto sulle guance. Ma sullo stesso marciapiedi c'era un clown, che raccoglieva denaro per non so più che cosa e che era attorniato da un gruppo di bambini che gli facevano festa. Aveva la faccia truccata con un enorme naso bianco e una cornice rossa intorno alla bocca. Appena Janis lo vide, gli si piazzò di fronte e cominciò a guardarlo sghignazzando. E anche il clown, capite, a vedere Janis si mise a sghignazzare. I bambini applaudivano ridendo, e Janis e il clown, allora, si presero per mano e cominciarono a saltellare in tondo sul marciapiedi. Ecco, è questo l'ultimo ricordo che ho di Janis.

MARINA - Questo pomeriggio, quando sono tornata nel mio appartamento e ho attraversato il cortile per raggiungere il portone, mi sono accorta che i bambini della casa avevano smesso di giocare e mi stavano sorridendo. Allora anch'io gli ho sorriso, ma poi ho capito che non riuscivo a camminare dritta e che loro in realtà stavano ridendo di me. Questa è una novità, Janis. Non mi era ancora capitato di farmi ridere dietro per strada. Che vergogna, non ti sembra? Posso continuare così, secondo te?

#### Filmato n. 35 - Testimonianza

MYRA - La sera di sabato tre ottobre ero a New York, a un concerto di Gordon Lightfoot. Quando tornai a casa era molto tardi. Avevo pensato a Janis per tutta la sera e così decisi di chiamarla a Los Angeles, dove lei stava registrando *Pearl*, il suo ultimo album. Il centralinista dell'albergo mi disse che Miss Joplin non rispondeva. Pensai che fosse andata a fare baldoria da qualche parte e lasciai perdere. Erano le due e mezza in California e Janis era morta esattamente da cinquanta minuti.

MARINA - È tutto il giorno che squilla il telefono. Penso che si tratti di mia madre. Vorrei tanto rispondere, sai Janis? Vorrei tanto sentire la sua voce. Ma come faccio? Si accorgerebbe che sono ubriaca. E poi rischerei di perdere quel po' di coraggio che sono riuscita a mettere insieme.

#### Filmato n. 36 - Testimonianza

PORTIERE - Dal registro del centralino del nostro albergo si conoscono le telefonate che Miss Joplin ha fatto quel pomeriggio. Ha chiamato più volte San Francisco, ma senza trovare nessuno. Poi ha chiamato un numero in città.

#### Filmato n. 37 - Testimonianza

JOHN CLAY - Lo spacciatore è venuto in albergo da Janis nel tardo pomeriggio, portando dell'eroina purissima. Proveniva da una partita appena arrivata in zona e nessuno poteva sapere che fosse roba così forte. Si è trattato di un caso, un caso che molti hanno considerato fortunato, tranne naturalmente le ventitre persone che durante quel week end a Los Angeles sono andate in overdose.

#### Filmato n. 38 - Testimonianza

JULIE PAUL - Dicono che si è fatta la sua ultima

iniezione verso sera, poi ha chiamato un taxi e si è fatta portare in sala di registrazione. Doveva incidere l'ultima canzone dell'album: *Buried alive in the blues*. Infatti è quello l'unico pezzo del disco in cui Janis non canta: c'è solo la base strumentale. Chissà quanti di voi se ne saranno chiesti il motivo. È questo il motivo: non ha fatto in tempo, perché è morta prima.

#### Filmato n. 39 - Testimonianza

CHET HELMS - Quando arrivò in studio era allegrissima. Scherzò con tutti e ascoltò la base dell'ultimo pezzo dell'album. Le piaceva molto e stabilimmo di incidere la parte cantata il giorno dopo, di domenica. L'idea di farlo di domenica la mise di buon umore: «Ci porterà fortuna!» disse.

#### Filmato n. 40 - Testimonianza

DAVE GETZ - Alla fine della seduta Janis e io decidemmo di berci un'ultimo bicchiere prima di andare a dormire. Ci fermammo da Barney. Janis mi parlò di alcuni progetti per il nostro gruppo. Poi qualcuno mise una sua canzone al juke-box e lei si alzò per uscire. «Sono stufo di sentirmi cantare», disse.

#### Filmato n. 41 - Testimonianza

PORTIERE - Mancava un quarto alle due, quando Miss Joplin rientrò nel nostro albergo. Si fermò nell'atrio per qualche minuto, mi chiese di cambiarle una banconota da cinquanta dollari e comprò un pacchetto di sigarette. Poi salì in stanza sua. Era sola, su questo non ho alcun dubbio. Sì, credo proprio di essere stato io l'ultima persona ad averla vista viva.

#### Filmato n. 42 - Testimonianza

CORONER - Miss Joplin chiuse la porta della sua stanza, avanzò di uno o due passi e presumibilmente cadde con la faccia in avanti. Secondo le risultanze dell'ispezione legale da me effettuata, il naso, infatti, appariva fratturato. Quanto al resto, non c'era segno di violenza o di ferite. Nel suo sangue ho trovato tracce di alcool e una quantità di eroina eccezionalmente elevata. La morte di Miss Joplin va dunque attribuita a overdose e deve essere considerata di natura accidentale.

#### Filmato n. 43 - Testimonianza

MADRE DI JANIS - Era il 4 ottobre del 1970 e mia figlia aveva ventisette anni. Secondo quanto aveva disposto nel testamento, il suo corpo fu cremato e le ceneri vennero sparse al vento lungo la costa di Marin County, in California.

FRANCO - E dopo ...?

GIULIA - Niente. È finito.

FRANCO - Mi puoi rileggere l'ultima frase?

GIULIA - «E poi rischieri di perdere quel po' di coraggio che sono riuscita a mettere insieme» ...

FRANCO - E non c'è altro? Non ha scritto nient'altro ...?

GIULIA - Solo una data.

FRANCO - Una data ...?

GIULIA - Sì, Franco, è quella ... è la data del suo

ultimo giorno: 4 ottobre 1970.

Filmato n. 44 - *Repertorio Janis: Bye bye baby oppure Little girl blue - 30" indi lentissima dissolvenza*

**BUIO e FINE**



# UN CAPRICCIO

di GHIGO DE CHIARA, ex-aequo al Premio Vallecorsi 1994



*I disegni che illustrano il testo di De Chiara sono tratti dal catalogo «Bruno Caruso, cinquanta disegni», Galleria Ca' d'oro, Roma, 1977.*



L'azione si snoda in tre episodi: successivamente negli anni 1943, 1963, 1993. Per le pause è da prevedere una durata che consenta alle due protagoniste di cambiarsi d'abito e di invecchiare o di ringiovanire. Montaggi di canzoni dell'epoca - anche perché il pubblico abbia cognizione delle diverse date - potranno occupare gli intervalli. Occorre inoltre che le due attrici (all'inizio l'una matura e assai giovane l'altra) abbiano fra loro qualche vaga somiglianza da rendere plausibile, in taluni reciproci scambi dei ruoli - e ovviamente con l'aiuto del trucco - una comune aria di famiglia.

## I EPISODIO: 1943

Una stanza al buio: rischiarata a tratti da rapidi bagliori dall'esterno cui si accompagnano schianti di tuono. Ma lo smitragliare della contraerea ci avverte che non di temporale si tratta ma di un bombardamento. Poi silenzio e un suono prolungato di sirena. L'allarme è cessato. Facendosi lume con una candela entrano Letizia - una «vera dama» prossima alla cinquantina - e sua figlia Angela, di venti anni. Spenta la candela ed accesa la luce elettrica, scopriamo il luogo. È un piccolo salotto di casa patrizia, finemente arredato come personale boudoir per una signora di rango. Siamo in un antico palazzo nobiliare del Mezzogiorno d'Italia. Con l'eleganza dell'ambiente contrastano quelle orribili strisce di carta gommatata che, in tempo di guerra, venivano incollate ai vetri delle finestre. Su un cavalletto da pittore il ritratto, poco più che abbozzato, di Angela. Le due donne si liberano di un panierino di cibi, di un thermos e di un paio di plaid ben ripiegati: è il loro fabbisogno per le ore d'allarme da trascorrere nel rifugio.

LETIZIA - Tuo padre ha ragione, dobbiamo sfollare. La possiamo passare giù in cantina, la vita?  
ANGELA - La guerra è fatta così, per tutti.  
LETIZIA - Ma chi può deve mettersi al riparo.  
ANGELA - Le bombe cadono dovunque, mamma. Meglio lasciar fare al Signore.  
LETIZIA - Il Signore Iddio ci consiglia di andarcene lontano, in campagna aperta.  
ANGELA - Per vivere come saltafossi.  
LETIZIA - Perché, ce ne mancano di masserie dove collocarci?  
ANGELA - Già, nelle masserie!  
LETIZIA - Sempre case nostre sono. Per starci da padroni: rispettati e riveriti.  
ANGELA - Io alle riverenze non ci tengo.  
LETIZIA - E io non ci tengo a fare una fine da sorci, sotto questo tetto che da un giorno all'altro ci crollerà addosso. L'acqua per il the deve essere pronta, Angela.  
Angela esce. Letizia si mette addosso uno spolverino e va a sedersi al cavalletto. Pulisce i pennelli, prepara i colori. Poi si alza, guarda a distanza l'abbozzo: scuote la testa, insoddisfatta. Sistema una lampada perché venga luce migliore. Angela rientra col vassoio del the.  
LETIZIA - (Indica la tela) I capelli te li ho fatti troppo chiari.  
ANGELA - Posso scurire i miei, così facciamo prima. Ci stai lavorando da un mese a questo quadro.  
LETIZIA - Lo chiami lavorare? E corri giù in cantina e risali e torna da basso.  
ANGELA - Lo fanno tutti.  
LETIZIA - Ma non tutti gli hanno fabbricato accanto un campo d'aviazione che le bombe, quello, se le va chiamando: per lui e per noi. Rimettiti in posa, abbi pazienza.  
ANGELA - Che seccatura, mamma!  
LETIZIA - Prima finiamo e prima ti passerà la seccatura. Da tre secoli ci siamo tutti quanti nei ritratti di famiglia appesi giù nel salone e vuoi mancare proprio tu?  
ANGELA - Non mi piace di starmene appesa accanto a tutti quei morti.  
LETIZIA - Un giorno piacerà anche a te.  
Durante questo dialogo il the è stato preparato. Angela è in posa accanto al tavolo con la sua taz-

## PERSONAGGI

LETIZIA  
ANGELA, sua figlia  
MARTA, figlia di Angela

za davanti. Letizia, bevuto qualche sorso, ha ripreso a dipingere.  
LETIZIA - Sta ferma che mi fai impazzire i colori.  
ANGELA - Io mi stanco subito, lo sai.  
LETIZIA - Se ce ne stessimo quiete in campagna mi basterebbero due giornate per finirlo.  
ANGELA - Ricominci con la campagna, adesso? Mi vuoi guastare il sangue?  
LETIZIA - Diritta con le spalle, Angela. E su il mento. (Una lunga pausa) Tuo padre sembra deciso per la masseria di Torremozzato.  
ANGELA - Sarà una di quelle catapecchie puzzolenti dove lui tiene i suoi villani.  
LETIZIA - Che ne sai? L'hai mai vista?  
ANGELA - Me la immagino.  
LETIZIA - Quando torna tuo padre sapremo se è ridotta a catapecchia oppure no. Ma ti vuoi stare ferma? (Altra pausa) Poveruomo, si fa tre ore di automobile e su queste strade e con questi pericoli, per andare a dare ordini che facciano pulizia e passino la calce sui muri... e tu gli disprezzi la

## IL VALLECORSI '94

La Commissione giudicatrice della 43ª edizione del Premio «Vallecorsi» per il teatro composta da Umberto Benedetto (presidente), Mauro Bolognini, Eva Franchi, Nando Gazzolo, Gastone Geron, Valeria Moriconi, Carlo Maria Pensa, Luigi Squarzina e Moreno Fabbrì (segretario), si è riunita domenica 10 luglio a Pistoia, nei locali della Direzione della società Breda Costruzioni Ferroviarie, ed ha preso in esame le dodici opere rimaste in gara dopo la precedente selezione. A seguito di un articolato e sereno confronto di pareri, fra i membri della Commissione giudicatrice, si è passati alla votazione delle opere rimaste in concorso pervenendo al seguente risultato:  
1° Premio ex aequo ai testi *Un capriccio* e *Labbra serrate*;  
2° Premio a *Strane voci dell'aldilà*;  
3° Premio a *È la peste, Dott. Orenzo*.  
Segnalati: *Solitudini*, *Un biglietto di teatro*, *un solo penny*, *Ti sembra il momento di parlare d'amore?*  
Si è dunque passati all'apertura delle buste contenenti i nominativi degli autori delle opere premiate in anonimo, con il seguente risultato:  
1° premio per Ghigo De Chiara e Renato Giordano, entrambi di Roma; 2° premio per Guido Guerrasio di Milano; 3° premio per Vico Faggi di Genova. Sono risultati segnalati Enzo Giacobbe di Cagliari, Maria Pia Daniele di Roma e Paolo Fallai di Firenze.  
La cerimonia di premiazione avrà luogo a Pistoia in autunno.

masseria. Vedrai che non ci mancheranno le comodità.  
ANGELA - Io preferisco starmene qui. Scomodamente.  
LETIZIA - A pigliarti le bombe.  
ANGELA - A pigliarmi le bombe, signora.  
LETIZIA - Toccherà a tuo padre decidere.  
ANGELA - Sicuro, perché io non conto niente.  
LETIZIA - Tu lo fai per capriccio, Angela.  
ANGELA - Non è capriccio, lo sapete tutti e due.  
LETIZIA - Va bene, come vuoi. Ma non ricominciamo col solito discorso. Parliamo d'altro.  
ANGELA - E di che cosa?  
LETIZIA - Di niente. È meglio se non parliamo di niente. E non ti agitare se non parliamo di niente.  
ANGELA - Uffa, non mi puoi copiare da una fotografia?  
LETIZIA - La pittura non è copiare. Casomai copia quello che un cristiano si tiene dentro.  
ANGELA - Tu lo sai quello che mi tengo dentro?  
LETIZIA - Io non voglio saperlo ma lui lo sa.  
ANGELA - Lui, chi?  
LETIZIA - Il pennello. (Lunga pausa) Il naso. Tu hai un naso difficile. Come debbo dire?  
ANGELA - Capriccioso.  
LETIZIA - Adesso sei tu che ricominci il discorso del capriccio.  
ANGELA - È proibito?  
LETIZIA - No. Però se ti vuoi mettere di punta con me, allora portiamola fino in fondo la questione.  
ANGELA - Meglio di no.  
LETIZIA - Tieni la fronte più sollevata, ché ti ci vanno le ombre.  
Qualche istante di silenzio. Letizia finisce il suo the e poi riprende a dipingere. Si capisce che vorrebbe sputare un rosario, si trattiene indecisa, ma poi non ce la fa.  
LETIZIA - In ogni caso, sempre capriccio rimane.  
ANGELA - (Esplode) Volete farmi impazzire, tu e mio padre? Siete stati mai innamorati, voi due?  
LETIZIA - Altra cosa è amore, altra è capriccio.  
ANGELA - (Si tappa le orecchie, urla) Basta, non la voglio più sentire questa parola!  
LETIZIA - Niente isterismi davanti a tua madre. Voglio rispetto, capito?  
L'alterco viene interrotto dal suono intermittente della sirena d'allarme.  
LETIZIA - Ancora? Madonna santa... (Accende la candela, spegne la luce elettrica, raccoglie panierino, thermos e plaid) Su, dammi una mano. Dico se questa è vita. Andiamo, presto.  
ANGELA - (È rimasta seduta al tavolo con le braccia conserte, in atteggiamento di dispetto) Non vengo.  
LETIZIA - Come sarebbe?  
LETIZIA - Aspetto la mia bomba che mi deve cadere qui sulla testa. Guarda: proprio in questo punto.  
LETIZIA - Angela! Non fare la bambina. Alzati e vieni via. Te lo ordino!  
Suono prolungato della sirena di cessato allarme.  
LETIZIA - Allarme falso. Anche quelli falsi per farci dannare meglio. E tu vuoi che seguitiamo a campare di questa maniera? (Rimette a posto ciò che aveva preparato, spegne la candela, riaccende la luce: è seguita a commentare) Volete fare la guerra? E fatela. Ma proprio sopra casa mia? Non ve ne potete andare a litigare da qualche altra parte? (Si lascia cadere esausta su una poltrona) Vuoi qualche goccia di laudano? Ti farà sentire più calma.  
ANGELA - Io non mi debbo calmare di niente.  
LETIZIA - Io sì, invece. (Esce)  
Un lento sorriso sul volto di Angela che si alza, va al pianoforte, ne solleva il coperchio della tastiera. Poi, con un dito, suona il motivo di una famosa canzone marziale di quegli anni. È a mezza voce la canticchia, felice.  
ANGELA - «È gira gira l'elica/romba il motor/questa è la bella vita/la bella vita/dell'aviatore...»  
LETIZIA - (Rientra con la boccetta del laudano e un bicchier d'acqua) Per quanto la dobbiamo sentire ancora questa canzonetta?



ANGELA - È un capriccio. Non mi posso neanche scapricciare?

LETIZIA - Basta che ti scegli un'altra musica. *(Versa qualche goccia di laudano nel bicchiere e beve)*

ANGELA - A me piace questa.

LETIZIA - A me no. E neanche a tuo padre.

ANGELA - Allora voi vi cantate le canzoni vostre e io le mie.

*Letizia torna al suo cavalletto, Angela va a mettersi in posa.*

ANGELA - Va bene così? *(E si fissa in una buffa smorfia con gli occhi sbarrati e la lingua tutta fuori)*

LETIZIA - Beata te che hai voglia di pagliacciate. Te ne puoi anche andare di là, ché intanto ti ripasso i capelli. Un po' più ricci debbono essere.

ANGELA - *(Resta al tavolino, giocherella un po' col flacone del laudano: poi attacca con voce serena)* Senti, mamma, mentre mi stai facendo la permanente, forse ne possiamo parlare.

LETIZIA - Di che cosa?

ANGELA - Del mio capriccio.

LETIZIA - Come ti pare. Se proprio dobbiamo perdere tempo...

ANGELA - E perdiamolo.

LETIZIA - Perdiamolo. Da dove vuoi incominciare?

ANGELA - Dalla premessa, va bene? Dunque, succede che io amo Alberto e Alberto ama me.

LETIZIA - E fin qui nessuna novità.

ANGELA - Ma si tratta di capire che amore è il nostro.

LETIZIA - Mettiamo, un amore infinito. Questo lo abbiamo già appurato. Prosegui.

ANGELA - Non mi riesce di parlare se mi rispondi così. Sembra un verbale di questura.

LETIZIA - Angela, è inutile che giriamo sempre la stessa minestra. Io e tuo padre abbiamo detto no, no e no.

ANGELA - E se io dicessi sì, sì e sì?

LETIZIA - A diventare maggiorenne ti manca poco più di un anno e tra un anno il nostro consenso non ti servirà più. E farai quello che ti piacerà: ma fuori da questa casa e senza la benedizione dei genitori. E senza la roba della famiglia. Ti conviene?

ANGELA - Io, un anno non lo posso aspettare.

LETIZIA - *(È allarmata)* Non puoi o non vuoi?

ANGELA - Scegli tu.

LETIZIA - *(Depone i pennelli e si avvicina alla figlia)* Angela, guardami bene negli occhi. Perché non puoi aspettare? Per caso, tu e quello là...

ANGELA - No, «quello là» mi ha rispettata sempre.

LETIZIA - Giuramelo.

ANGELA - Sulla sua vita.

LETIZIA - Oh, grazie al cielo!

ANGELA - ...anche se io l'ho pregato di non rispettarmi.

LETIZIA - Angela!

ANGELA - Non ti scandalizzare, mamma. Oppure dobbiamo usare finzione tra noi?

*Poco convinta, Letizia va a sedersi sul divano, pare incerta sull'atteggiamento da prendere: poi col gesto invita la ragazza a venirle accanto.*

LETIZIA - Qua, vieni qua. *(Come Angela le è accanto, le prende le mani, le parla in tono di insolita dolcezza)* Figlia mia, l'amore è il dono più grande della vita ma Alberto è sottotenente.

ANGELA - *(Ride)* Mamma, sembra una frase da «inglese in dieci lezioni»: la zia è in giardino ma l'inchiostro è finito.

LETIZIA - E allora, se proprio la vuoi sentire tutta intera, la frase è questa: Alberto è sottotenente. Di complemento. Pilota d'aviazione. Pure questo ti fa ridere?

ANGELA - Va avanti.

LETIZIA - Sottotenente vuol dire nullatenente anche perché beni di casa non ne tiene. E suo padre faceva il portiere d'albergo. O mi sbaglio?

ANGELA - Non ti sbagli. E poi?

LETIZIA - Di complemento significa che non ha né luce da vedere né terra da camminare e che quando lo congederanno si dovrà grattare la pancia. E poi pilota d'aviazione vuol dire che, di questi tempi, da un giorno all'altro tu mi resti vedova.

ANGELA - Peggio per me.

LETIZIA - Io a mia figlia dovrei augurare il peggio?

ANGELA - Dovresti solo augurarle felicità.

LETIZIA - La felicità di una capanna e un cuore? Tu? Abituata come sei?

ANGELA - Mi disabituo.

LETIZIA - A dirlo si fa presto. Ma la servitù, l'automobile, i viaggi, le villeggiature? E ci vogliamo mettere anche il guardaroba?

ANGELA - E ci vogliamo mettere anche lo stemma di pietra sul portone?

LETIZIA - Sicuro che ce lo mettiamo. I matrimoni vanno fatti tra gente che manda lo stesso odore.

ANGELA - Perché? Alberto puzza?

LETIZIA - Tutti i poveri puzzano.

ANGELA - Se lui è povero, sarò ricca io: abbastanza per profumarlo.

LETIZIA - Ho capito, lo dovrai mantenere.

ANGELA - Sarebbe una gioia.

LETIZIA - Te ne mancassero di partiti buoni, fossi gobba, capirei pure. Piuttosto che restare la zitelina di casa... Ma una come te che deve soltanto scegliere...

ANGELA - E io ho scelto.

LETIZIA - Maledetto il giorno quando qui ci misero il campo d'aviazione che ti fece incontrare quel signorino.

ANGELA - Mamma, tu dovrei benedirlo quel giorno.

LETIZIA - Benedirlo?

ANGELA - Certo. Era un nostro terreno di famiglia, no? Messo a pascolo, che non rendeva niente.

LETIZIA - Qualche cosa rendeva.

ANGELA - Sempre meno di quanto ce lo siamo fatti pagare dal governo.

LETIZIA - Dobbiamo parlare di rendite o del tuo avvenire?

ANGELA - A sentire te sono nella stessa partita.

LETIZIA - Sì. Se riesci a usare un po' di cervello, sono nella stessa partita. Lo so che alla tua età è difficile capirlo. Però col tempo e con l'esperienza ci si arriva.

ANGELA - Tu quando ci sei arrivata?

LETIZIA - Credi che non sia stata giovane anche io? E graziosa almeno quanto te? Io pure, allora, corrovo dietro ai capricci.

ANGELA - Non ti so immaginare.

LETIZIA - Oh, se avessi voglia di raccontarti...

ANGELA - Dai, racconta.

LETIZIA - Lasciamo perdere, è meglio.

ANGELA - Proprio adesso che mi hai fatto diventare curiosa? Com'era? Dove l'hai conosciuto?

*Letizia dà una scrollata di spalle, va al cavalletto, giocherella di malavoglia coi pennelli ma pensando ad altro. Poi si leva di scatto e va alle spalle di Angela che adesso sta guardando fuori dalla finestra. La scuote per un braccio.*

LETIZIA - Forse ho fatto un matrimonio d'amore, io? E allora perché dovrei farlo tu?

ANGELA - *(Ridendo)* Che ne so? Per cambiare le abitudini di famiglia.

LETIZIA - Scherza, sì. Sai come successe? Un giorno mia madre mi disse: «Letizia, stasera verrà a cena il tuo futuro sposo». E io nemmeno gli domandai chi era.

ANGELA - Non lo conoscevi?

LETIZIA - Di vista. Ma non gli avevo parlato mai. Però le terre di suo padre confinavano con le nostre.

ANGELA - Una buona ragione per sposarsi!

LETIZIA - A quell'epoca lo era.

ANGELA - A quell'epoca, già.

LETIZIA - Poi, un po' alla volta, a tuo padre mi sono abituata.

ANGELA - Beh, se confinava... Peccato che Alberto non ci confini addosso.

LETIZIA - Ma con chi deve confinare uno come lui!

ANGELA - Confina con me. E tanto mi basta.

LETIZIA - E io non esisto? E tuo padre che cos'è, aria? Quando ero ragazza io, una come te l'avrebbero monacata.

ANGELA - Senza vocazione? Ma già, la vocazione può arrivare dopo, come l'amore. È così?

LETIZIA - Parole inutili. Rimettiti in posa.

ANGELA - Mi è passata la voglia.

LETIZIA - Ti debbo dipingere a memoria?

ANGELA - Ad memoriam.

LETIZIA - Spiegati meglio.

ANGELA - Non farci caso: parole inutili.

*Letizia si rimette al lavoro ma dopo poche pennellate ecco il solito suono intermittente della sirena. Letizia si affanna a mettere insieme il consueto bagaglio.*

ANGELA - Aspetta, mamma. Può essere ancora un segnale inutile.

LETIZIA - No, no, dammi una mano. Stavolta ho il presentimento che arrivano.

ANGELA - Presentimento!

LETIZIA - Zitta. Questo è un rumore di apparecchi. Lo senti anche tu?

ANGELA - *(Scatta in piedi terrorizzata)* Sono i nostri! I nostri che stanno per alzarsi.

LETIZIA - Se si alzano vuol dire che c'è pericolo. Scendiamo da basso, presto. *(Porge ad Angela il panierino)* Tieni. Debbo portare tutto io?

ANGELA - Chissà se Alberto è di turno...

*Le due donne escono con la solita candela accesa. Per qualche attimo solo rumore di aerei in allontanamento e bagliori di fotoelettriche che interrompono a tratti il buio della stanza. Poi il suono lungo del cessato allarme. Dopo qualche momento, madre e figlia rientrano.*

LETIZIA - Al manicomio finiremo. Ma perché la fate suonare questa sirena se non siete sicuri? Su e giù, giù e su: ho le gambe che mi sembrano di legno.

ANGELA - *(Ha scostato appena appena la tenda della finestra e sta guardando verso il cielo)* C'è chi sta peggio in questo momento.

LETIZIA - *(Si avvicina alla figlia, guarda anche lei verso il cielo: poi passa una impacciata carezza sul capo di Angela)* Poveri ragazzi, così giovani.

ANGELA - Se non fossero giovani non li manderebbero lassù.

LETIZIA - Angela, Angela... *(Ma non sa che dire, non è donna capace di confortare: sicché torna al suo accento duro)* Va in cucina e di che preparino per la cena. Tuo padre non tarderà molto.

*Angela va, sembra trattenerne il pianto. Letizia la segue con lo sguardo, tira un lungo sospiro. Poi torna ai suoi colori, allinea meccanicamente i tubetti, soprapensiero. Angela rientra e torna ad accostarsi alla finestra. Sua madre tenta un tono salottiero, per distrarla.*

LETIZIA - Come si chiama quel suo collega?

ANGELA - Quale?

LETIZIA - Quello alto, biondo, che vanno sempre insieme.

ANGELA - Fornaciari. Il sottotenente Fornaciari.

LETIZIA - Sì, lui. È un gran bel giovane. *(Pausa)* Oppure no?

ANGELA - Brutto non è.

LETIZIA - Dicono che i suoi, su nel Nord, sono gente distinta.

ANGELA - Davvero?

LETIZIA - Hanno una fabbrica di tessuti. Una grande fabbrica, pare. Lavorano molto, adesso: per l'esercito.

ANGELA - Ne avete prese di informazioni.

LETIZIA - Quali informazioni? Succede magari che al mercato le serve chiacchierano, vengano a sapere. Sono pettegole, non si fanno mai gli affari loro e così, di bocca in bocca...

ANGELA - Mamma, i fatti di Fornaciari non mi riguardano.

LETIZIA - Io dicevo per dire. *(Pausa)* Un bravo ragazzo, ufficiale... *(Pausa)* pilota anche lui. Eh, di questi tempi le signorine perdono la testa per gli aviatori: è comprensibile.

ANGELA - Però io l'ho persa per uno che non è né di famiglia distinta né padrone di fabbriche. Volevi arrivare a questo?

LETIZIA - Oh insomma! Non si può parlare di niente con te.

ANGELA - Di tutto, ma non della stessa cosa, sempre. Mi vuoi lasciare in pace o no?

LETIZIA - Non usare questo tono con me.

ANGELA - Sei tu che mi cimenti.

LETIZIA - Sono tua madre, posso dirti quello che mi pare ed essere rispettata. Capito? E se proprio vogliamo arrivare al dunque, la cosa è finita.



ANGELA - Quale cosa?  
 LETIZIA - Il vostro amoretto.  
 ANGELA - (*Urla*) Non chiamarlo amoretto!  
 LETIZIA - Tuo padre gli ha scritto una lettera.  
 ANGELA - Ad Alberto?  
 LETIZIA - Sì.  
 ANGELA - Per dirgli che?  
 LETIZIA - Che non vi dovete più rivedere.  
 ANGELA - E secondo te, secondo mio padre, questo basta per separarci?  
 LETIZIA - Gli ha scritto che tu sei d'accordo.  
 ANGELA - Non ci credo.  
 LETIZIA - Sì, che tu sei d'accordo, che non vuoi più saperne di lui, che gli chiedi scusa ma non trovi il coraggio di dirglielo in faccia e che stiamo partendo tutti per la campagna.  
 ANGELA - Papà ha fatto questo?  
 LETIZIA - Per il tuo bene, sì.  
 ANGELA - Il mio bene? Per il mio bene?  
*Angela sembra vacillare, si appoggia al tavolo per non cadere. Vede sul tavolo la bottiglietta del laudano, la stappa e la beve tutta d'un fiato.*  
 LETIZIA - Pazza, pazza. Oh Dio mio, aiuto!  
*Rumore di un'automobile che si ferma sulla ghiaia sotto casa, con due familiari colpi di clacson. Letizia spalanca la finestra e grida.*  
 LETIZIA - Vittorio, presto, corri su. La bambina, la bambina!

## BUIO

### II EPISODIO: 1963

*Stesso luogo, vent'anni dopo. Letizia è adesso una signora sulla settantina. L'altra è sua nipote Marta, figlia di Angela: assomiglia alla madre (il cui ritratto a mezzo busto pende dalla parete di fondo) pure se mostra un'aria più dura, mascolina, accentuata da un paio di occhiali da lettura dalla montatura scura e pesante.*

*Ad apertura di sipario, Letizia siede in poltrona accanto al cavalletto del quale si intuisce la sagoma pure se è coperto da un lenzuolo nero: sta ascoltando Marta che, di spalle, esegue un brano di Chopin al pianoforte. La ragazza ha un cappello di feltro e indossa un impermeabile. In terra una valigia e una borsa da viaggio: ancora chiuse.*

*L'esecuzione termina.*

LETIZIA - Ti hanno insegnato bene in collegio. Avevo paura che i soldi della retta ce li rubassero: per questo ho voluto sentirti subito, prima ancora che ti spogliassi. Brava. Magari diventerai una concertista famosa.

MARTA - (*Togliendosi occhiali, cappello e impermeabile*) Mi basta prendere il diploma e poi dare lezioni ai bambini del paese.

LETIZIA - Vuoi tornare qui in paese dopo il diploma?

MARTA - Almeno un po' di tempo.

LETIZIA - E poi?

MARTA - Che ne posso sapere, nonna? L'importante è che io incominci a mantenermi. (*Ha messo la valigia sul divano e incomincia a disfarla*)

LETIZIA - Fai bene, Marta, perché la terra rende sempre di meno. Sei una ragazza saggia.

MARTA - Sulla terra non ci conto.

LETIZIA - I contadini sono diventati arroganti e ladri. Non hanno vergogna di spoliare una poveretta della mia età. E debbo contare solo su me stessa, da sola. Servitù non me ne posso permettere. Però, quando mi sono cucinata una zuppa di verdura, non ho bisogno di altro. Ma tenere in ordine la casa, anche se ho chiuso i saloni, mi fa sempre più fatica.

MARTA - Dopo il diploma ti darò una mano io.

LETIZIA - Le ragazze debbono pensare ad altro.

MARTA - A che cosa?

LETIZIA - Intanto a procurarsi un marito. (*Prosegue a voce più alta per farsi sentire dalla nipote che è andata a sistemare nella sua stanza qualche capo di vestiario tolto dalla valigia*) Però non te lo devi cercare qui, Marta. Oramai in paese di buoni partiti non ce ne sono più. I massari, quelli sì, si sono arricchiti tutti. Ma ti puoi mai sposare un massaro, tu?

## SCHEDE D'AUTORE



**G**HIGO DE CHIARA è nato a Tripoli dove ha vissuto fino al compimento delle scuole elementari; poi il ginnasio a Napoli, il liceo e l'università a Roma.

Forse non avrebbe mai pensato al mestiere del teatro se, dopo la battaglia di El Alamein, non fosse finito per quattro lunghi anni in un campo di prigionia in Egitto, dove un gruppo di detenuti aveva fondato una filodrammatica. Definitivamente contagiato dal vizio della scena ha speso poi la sua esistenza esercitando la critica teatrale e, come autore, scrivendo lavori in proprio o ricavando copioni dalla grande narrativa di Verga, Serao, Brancati, Sciascia eccetera. Particolarmente cara gli è la trasposizione teatrale di *La frontiera* dello scrittore fiumano Franco Vegliani, che fu suo compagno di prigionia durante la guerra.

Molti spettacoli di spensierata destinazione estiva ha ricavato fin troppo liberamente da Plauto e da Terenzio, arrivati al palcoscenico con le regie di Ronconi, Scaparro, Blasi, Gregoretti.

Romano di adozione e di inclinazione – e stimolato dall'amico e complice Fiorenzo Fiorentini – ha coltivato la Musa romanesca con una lunga serie di irriverenti rappresentazioni ambientate bellianamente ai tempi del Papa Re.

Tra i suoi testi originali *Antonello capobrigante* (regia di De Bosio), *La manfrina* (regia di Enriquez), *Il mostro* (regia di Di Martino), *Eleonora, ultima notte a Pittsburg* (regia e interpretazione di Adriana Innocenti). E anche una ribalda incursione nel cabaret con *Cronache dell'Italietta* in collaborazione con Maurizio Costanzo. È assai affezionato alla commedia *Itaca, Itaca!* (regia di Nino Mangano) andata in scena nel '73, sorta di processo ad un Ulisse navigante maldestro come l'autore del testo: il quale vagheggia il mare e si tiene a riva.

Tra i suoi libri *Ettore Petrolini* (Cappelli, 1960) e *C'è Sueccellenza in platea* (Lucarini, 1981), tra le sue sceneggiature cinematografiche *La marcia su Roma* di Dino Risi, tra i suoi originali televisivi *Il gioco degli eroi* con Vittorio Gassman. Ha terminato di scrivere *Il caso del Vecchio Tenente e altri ragguagli tripolini*, romanzo ambientato nella città africana della sua infanzia negli anni della riconquista della Libia. Si vanta di non aver mai avuto nemici se non a partire dal 1988, anno in cui accettò incautamente la presidenza dell'Istituto del Dramma italiano. □

MARTA - (*Rientrando*) Va bene, nonna, non me lo sposo. Sta serena.

LETIZIA - Vorrei vedere solo questo: andare a suonare Chopin in casa di villani. Dopo tanti sacrifici.

MARTA - Sacrifici non ne ho fatti troppi.

LETIZIA - Stavo parlando dei sacrifici miei e della buonanimità di tuo nonno Vittorio. Il collegio costa danaro, Marta. Tanto danaro.

MARTA - Lo so e ti dico grazie. E grazie anche alla buonanimità di nonno Vittorio. Però potevate mandarmi a una scuola meno costosa.

LETIZIA - Già, per farci sparire da tutto il paese.

se.

MARTA - Vuoi dire che debbo ringraziare il paese.

LETIZIA - Non capisco.

MARTA - Niente, non ci fare caso. (*Esce con altri indumenti tolti dalla valigia*)

LETIZIA - (*Rimasta sola, rimugina a mezza voce*) Il paese. Questa vuole ringraziare il paese. Che c'entra il paese? Glieli paga il paese gli studi? (*A Marta che rientra*) Marta, tu al paese non gli devi niente.

MARTA - (*Si inginocchia accanto a Letizia, le prende una mano e gliela accarezza*) Non pensa-



re troppo ai soldi, nonna: mettono pensieri tristi. E poi mi dispiace vederti campare così, che sembra che ti devi misurare i bocconi in bocca.

LETIZIA - Oramai che posso fare? Si vede che era il mio oroscopo.

MARTA - Perché non riprendi a vivere come una volta? Con la cameriera, la cuoca.

LETIZIA - Mi stai prendendo in giro? Come le pago?

MARTA - Vendi qualche vigna, qualche agrumeto.

LETIZIA - Marta! Tuo nonno mi fece fare giuramento. Insieme coi paternostri, sai quali furono le sue ultime parole? «Letizia, la proprietà non si tocca, la proprietà è sacra come l'ostia sull'altare».

MARTA - Disse questo fra un paternostro e l'altro?

LETIZIA - Una morte da vero cristiano. E questo me lo devi giurare anche tu per quando il Signore mi vorrà chiamare.

MARTA - Niente discorsi neri, eh?, in buona salute come stai.

LETIZIA - Male non sto, a parte il cuore che è sempre ballerino. Ma la morte non ti domanda come ti senti. Arriva quando vuole arrivare: o vecchi o giovani, per lei fa lo stesso. Tua madre aveva vent'anni appena compiuti.

MARTA - (Si avvicina al quadro) Dici che un poco le assomiglio?

LETIZIA - Quando eri bambina sì, ma poi sempre di meno. Lei era più delicata, troppo delicata. Non poteva farcela a partorire. Tu eri troppo grossa per lei. Pesavi quattro chili.

MARTA - Non era colpa mia.

LETIZIA - Certo che non era colpa tua, ma pesavi quattro chili. Quattro chili e trecentocinquanta grammi. Troppi. E poi stavi messa male, di traverso.

MARTA - Potevate salvare lei.

LETIZIA - Vedi, Marta, io e te non ne abbiamo parlato mai ma adesso... ecco, adesso sei una signorina. Le cose di famiglia hai l'età per saperle.

MARTA - (Divertita) Mi stai per raccontare i misteri della mia nascita? Come nei romanzi d'una volta?

LETIZIA - Misteri non ce ne sono. Ma il professore, quando la visitò che lei aveva le doglie, storse la bocca. Poi ci prese a parte e lo disse subito che non ce l'avrebbe fatta. A meno di rinunciare al bambino. Io che dovevo fare? Preferire che fosse Angela a morire? Si può chiedere questo a una madre?

MARTA - E allora?

LETIZIA - Tuo nonno. Tuo nonno voleva un erede: che portasse il seme della famiglia nelle generazioni delle generazioni, diceva.

MARTA - E invece è venuta fuori una femmina.

LETIZIA - Così decise il Signore, pazienza. Però non ti abbiamo fatto mancare mai niente, questo lo devi riconoscere.

MARTA - Sì. La retta del collegio è arrivata sempre puntuale.

LETIZIA - E la tua stanzetta, quando ritorni qui per le vacanze, la trovi sempre pronta o no?

MARTA - (Un po' alterata) Sì, nonna, la stanzetta è sempre pronta. Sei contenta? (Esce portando via la valigia oramai svuotata)

LETIZIA - (Rimasta sola, riflette a mezza voce) Io, contenta? Contenta deve essere lei, se sente gratitudine. Ma io lo so quello che va pensando... (A Marta che rientra) Marta, può essere che tu ti domandi una cosa: perché i nonni non mi hanno tenuta con loro? Perché non mi hanno fatto sentire una famiglia intorno? È così?

MARTA - Non ha importanza, oramai.

LETIZIA - Ce l'ha, ce l'ha. Ma una bambina, in una casa di due persone anziane... Adesso che sei grande lo puoi capire.

MARTA - È andata bene com'è andata.

LETIZIA - Bada che tu, per me, potevi anche restare. Avrei cercato di farti da madre, credimi.

MARTA - Va bene, nonna, ti credo.

LETIZIA - Però tuo nonno, con quel carattere testardo che quando si metteva una cosa nel capo... MARTA - Voleva un maschio, già. Ma quella volta la testardaggine non poté bastare.

LETIZIA - «Un maschio da tirare su come dico

io» diceva. E già lo diceva quando Angela, poverina, era ancora al terzo mese. Insomma si era fatto i suoi progetti.

MARTA - E io glieli ho guastati, gli ho fatto offesa. È così?

LETIZIA - Tuo nonno ti voleva bene, seppure a modo suo. Però di vederti crescere in casa non se la sentiva. Gli avresti ricordato troppe cose brutte: di Angela e di suo marito.

MARTA - Pure un maschio gliel'ebbe ricordato, no?

LETIZIA - Al maschio avrebbe perdonato anche i genitori, glieli avrebbe fatti dimenticare. «Porterò il nome mio e non il nome di quello là» gridava. E correva da un avvocato all'altro per studiare come adottare il bambino e trasmettergli roba e casato. Si esaltava. «Gli insegnerò io come ingrandire la proprietà, come trattare con i massari. Letizia, quel ragazzo ha sangue mio nelle vene!».

MARTA - Perché io che sangue ho?

LETIZIA - Tu lo regalerai ad estranei: «gente di altra discendenza» diceva tuo nonno Vittorio. Non dormiva la notte, dopo la tua nascita, al pensiero che il nome della famiglia si sarebbe perduto.

MARTA - È meglio se sono finita dalle monache.

LETIZIA - Meglio o peggio... Mi è venuto freddo. Scaldami un po' di the, per favore.

Marta va. Letizia si mette uno scialle di lana sulle spalle. Guarda un po' il quadro di Angela e poi va a raddrizzarlo anche se non è affatto sbilenco. Dev'essere un gesto abitudinario, quasi una carezza. Marta rientra col vassoio del the.

MARTA - A mia madre glielo dette il perdono?

LETIZIA - Non lo so. Non ne abbiamo mai parlato io e tuo nonno. Mai.

MARTA - Il quadro, però, ti permise di attaccarlo.

LETIZIA - Quella volta l'ebbi vinta io, ma ce ne volle. Alla fine mi disse: «Letizia, appendilo pure ma non nel salone, accanto agli altri della famiglia. Per me è un ritratto d'ignota». Io piansi e lui si arrabbiò. «Che piangi? Anche Antonello da Messina faceva ritratti di ignoti. Vuoi essere meglio di Antonello, tu?».

Ride ma commuovendosi. Con Marta va a sedersi al tavolino per prendere il the. Passa un lungo silenzio.

MARTA - Perché non torni a dipingere?

LETIZIA - Quel quadro è stato l'ultimo e l'ultimo deve restare.

MARTA - Fu lei a volersi far dipingere vestita da sposa?

LETIZIA - L'abito bianco glielo pittai dopo lo spozializio. Me lo chiese lei che era già incinta. Quando cominciai a farle il ritratto, di matrimonio non si parlava ancora.

MARTA - Non se ne parlava o non se ne doveva parlare?

LETIZIA - Non se ne doveva parlare.

MARTA - Neanche mia madre ne parlava?

LETIZIA - Soltanto con me. Per tuo nonno quel discorso era già chiuso prima di cominciare. Lui voleva che il mondo girasse a modo suo, te l'ho detto.

MARTA - Ma anche tu eri contraria.

LETIZIA - Non possiamo cambiare argomento?

MARTA - L'hai detto tu che sono abbastanza grande per conoscerli tutti, i fatti di famiglia.

LETIZIA - Le cose principali le sai già.

MARTA - Le so a mezze parole, qualche accenno buttato là durante le vacanze di questi ultimi anni: a proposito d'un matrimonio che non vi piaceva. Ma se veniamo al dunque, silenzio.

LETIZIA - Va bene, ero contraria anche io. Sei soddisfatta?

MARTA - No. È troppo poco.

LETIZIA - E allora diciamo che mentre tuo nonno si opponeva perché gli andava il sangue alla testa, io ero contraria per ragionamento.

MARTA - Che ragionamento facevi?

LETIZIA - Pensavo quello che deve pensare una madre per il bene della figlia. Lui non andava bene per marito di Angela.

MARTA - Perché?

LETIZIA - Avevo torto, visto quello che successe dopo?

MARTA - Ma tu non potevi saperlo, prima.

LETIZIA - Tuo padre la portava scritta in faccia la sua sorte.

MARTA - Che vuoi dire?

LETIZIA - Era pilota d'aeroplano, no? Uno che andava in giro per il cielo a farsi sparare addosso.

MARTA - Capisco. Tu avresti preferito riparlare una volta finita la guerra.

LETIZIA - Più o meno è così.

MARTA - Più...o meno?

LETIZIA - Mi confondi le idee, Marta. Mi fai perdere il filo.

MARTA - Cerca di spiegarti meglio, nonna. Mia madre allora era minorenni: è esatto?

LETIZIA - Sì.

MARTA - Dunque sarebbe bastato negarle il consenso e prendere tempo. Se era un capriccio, le sarebbe passato.

LETIZIA - Anche io lo chiamavo capriccio, ma Angela questa parola non la voleva nemmeno sentire. E si metteva a gridare, diventava una furia.

MARTA - E uno come mio nonno Vittorio acconsentì solo perché la figlia gridava?

LETIZIA - C'era la guerra. C'erano le bombe.

MARTA - Non mi hai risposto.

LETIZIA - Fummo costretti, va bene?

MARTA - Era già incinta?

LETIZIA - No, non era incinta. Era soltanto innamorata pazza. Si sarebbe uccisa se non poteva sposarsi subito.

MARTA - Lo disse lei che si sarebbe uccisa?

LETIZIA - No, ma ci provò. Qui, sotto ai miei occhi, con la boccetta del laudano. Giù, tutta d'un fiato. All'ospedale arrivammo appena in tempo per la lavanda. Insomma, a dare il consenso fummo tirati. C'è altro che vuoi sapere?

MARTA - No.

LETIZIA - Meno male, perché mi dà affanno ricordare. Aiutami, sii gentile.

Marta aiuta la nonna a raggiungere la poltrona. Letizia sembra assai provata, respira con fatica. La nipote le controlla le pulsazioni.

MARTA - Stai male, nonna?

LETIZIA - Passa, poi passa, lo so. Magari un bicchier d'acqua. Ho parlato troppo a lungo, non ci sono più abituata. (Marta va e torna con l'acqua)

Grazie. Non pensare a me, adesso. Fa quello che devi fare.

MARTA - Niente ho da fare. Resto qui con te.

Marta siede al tavolo, prende un mazzo di carte e le distende per un solitario. Ma presto Letizia la interrompe.

LETIZIA - Suonami qualcosa di allegro, Marta. Tua madre suonava soltanto roba allegra. Beh, suonava...! Diciamo che sapeva appena mettere le mani sulla tastiera. Andava a orecchio.

Da una pila di spartiti ammassati sul pianoforte, Marta prende il primo che le capita. Gli soffia sopra per toglierne la polvere.

MARTA - Va bene un valzerino?

LETIZIA - Come vuoi tu.

Marta si mette gli occhiali, sistema lo spartito sul leggio e attacca a suonare la canzonetta degli aviatori. Quando al ritornello riconosce la melodia, Letizia ferma l'esecuzione.

LETIZIA - No, questa no! (Allo stupore di Marta, spiega) È musica di disgrazia.

MARTA - Porta male?

LETIZIA - A noi ne ha portato.

MARTA - (Incuriosita, consulta lo spartito della canzone dalla parte delle parole) Parla di aviatori.

LETIZIA - Già.

MARTA - Mi dispiace, non lo sapevo. Vuoi che suoni un'altra cosa?

LETIZIA - Basta così, grazie.

Marta ricopre la tastiera e torna al suo solitario: dopo un po' si gira verso la nonna.

MARTA - Sai, nonna, avevo quasi dimenticato che mio padre era aviatore. Nella fotografia che mi facesti portare in collegio, lui era vestito con un maglione a scacchi e un berrettuccio di lana.

LETIZIA - Te la detti di nascosto da tuo nonno quella fotografia: le altre le bruciò tutte. Anche quelle del matrimonio, dove era in divisa.

MARTA - Perché hai voluto che tenessi con me il suo ritratto?

LETIZIA - Non lo so. Forse pensai che, con le co-





se che possono succedere, una figlia debba almeno sapere che faccia aveva suo padre.

*Marta sembra concentrarsi sul suo solitario ma dopo qualche secondo si rivolge ancora alla nonna.*

MARTA - Che faccia aveva?

LETIZIA - Chi?

MARTA - Mio padre.

LETIZIA - (Taglia corto, seccata) Aveva la faccia della fotografia. Tale e quale.

MARTA - Dunque era bello.

LETIZIA - Per me, era più bello Fornaciari.

MARTA - Fornaciari?

LETIZIA - Un suo collega. Ma essere belli a che serve? Solo a far girare la testa alle ragazze sciocchine. E a quell'epoca le ragazze se li mangiavano con gli occhi i giovanotti in uniforme. Vampate del tempo di guerra, capricci come gli amori di villeggiatura.

MARTA - Ma qualcuna si sarà pure innamorata davvero.

LETIZIA - Innamorata dei bottoni d'oro, della sciabola che luccicava. Un uomo lo devi pesare per quello che è, non per come lo hanno travestito. Per affezionarti a lui devi conoscere vita, morte, miracoli e parentela.

MARTA - (Ironica) E come sta a quattrini.

LETIZIA - Anche questo entra nel peso: la posizione in società.

MARTA - Se fosse scampato, mio padre avrebbe potuto farsela una posizione.

LETIZIA - Non era il tipo. Si capisce subito se uno ha testa per mettere su famiglia.

MARTA - E mia madre, a vent'anni, avrebbe dovuto fare tutti questi calcoli?

LETIZIA - Cerchiamo noi, di farla calcolare. Niente, parole sprecate. Ma lasciamo stare, sono faccende vecchie e malinconiche.

*Marta torna ad occuparsi del suo solitario, Letizia pare assopirsi. Poi, mentre rimescola il mazzo delle carte, Marta ha un'idea: da una tasca del borsone da viaggio rimasto accanto al pianoforte tira fuori un portaritratto di cuoio e, a libretto, lo mette davanti a sé, sul tavolo. Evidentemente in quella cornice c'è la foto di suo padre. E la contempla. Letizia apre gli occhi stancamente e se ne accorge.*

LETIZIA - Sì, era bello: e questa fu la nostra danza.

MARTA - (Ha un moto di sorpresa, si credeva inosservata) Non dormivi?

LETIZIA - Io vedo pure quando dormo. Perché ti stai a studiare tuo padre?

MARTA - Forse mi ci hanno portata i discorsi di prima.

LETIZIA - Erano discorsi inutili.

MARTA - Il suo ritratto lo tenevo sempre sul mio comodino, in collegio: da quando ci entravi alla prima elementare. Poi un giorno, tre o quattro anni fa, la direttrice mi fece chiamare e disse che dovevo riporlo nell'armadietto. Per le altre, mi spiegò: per le altre della camerata che venivano a curiosare e facevano chiasso. Era vero, perché si sedevano sul mio letto, si litigavano la fotografia, qualcuna la baciava. Insomma mio padre portava scompiglio.

LETIZIA - Sì, ne portava. Ne portò anche in questa casa. Tu eri gelosa?

MARTA - Di chi?

LETIZIA - Delle tue compagne.

MARTA - Vedi, nonna. Finché ero bambina, per me quello era il ritratto di uno grande. Di un uomo. Sapevo che era mio padre e basta. Mi avevano insegnato che ogni sera, prima di addormentarmi, dovevo pregare per lui che stava in paradiso. Ma poi, con gli anni, io mi avvicinavo alla sua

età. Crescevo e lui sempre di più mi pareva ragazzo perché ragazza diventavo anche io. Poteva farmi ancora da padre?

LETIZIA - E ti prese la gelosia.

MARTA - Non lo so se era gelosia.

LETIZIA - Era gelosia. Che altro poteva essere? Fammelo vedere.

*Marta le passa il ritratto, Letizia lo contempla a lungo scuotendo la testa.*

MARTA - Quando la notizia arrivò chi la seppe per primo? Fu nonno Vittorio, è vero?

LETIZIA - Che mi debbo ricordare adesso? Moriva tanta gente, allora.

MARTA - Ma lui, pure se non vi piaceva, oramai era il marito di vostra figlia. Non mi puoi dire «moriva tanta gente».

LETIZIA - Va bene, Marta: fu tuo nonno a saperlo per primo.

MARTA - E come trovò il coraggio di dirlo a mia madre? Oppure glielo dicesti tu?

LETIZIA - Non so, non lo so. Dopo tanti anni che importanza può avere?

MARTA - Nonna, per me è importante. Sono fatti accaduti in questa casa dove mio padre e mia madre furono innamorati e felici.

LETIZIA - Oh, per così poco tempo...

MARTA - Poco o molto, da quella loro felicità sono nata io. Non l'ho fatta abbastanza la parte di orfanella? Debbo fare anche quella di trovatella? I miei genitori non si chiamavano N.N., hanno vissuto, hanno fatto l'amore tra queste pareti: e qui anch'io un giorno verrò a stare. Forse per tutta la vita, forse con un marito e coi miei figli. E ci dovrò abitare da estranea, come in un albergo?

LETIZIA - Estranea, perché? Sarà casa tua.

MARTA - Nonna, una vera casa non è fatta di mattoni ma di tutte le cose che ci sono successe dentro. Quello che queste stanze hanno visto e sentito chi me lo racconterà quando tu non ci sarai più?

LETIZIA - Basta, Marta: mi fai agitare un'altra volta.

MARTA - Ascoltami con calma, nonna. Ti prego. Sai, le mie compagne del collegio, anche quelle senza più parenti, hanno memoria della famiglia: per piangerti sopra o anche per ridere quando qualche ricordo è di cose ridicole. Ma io ai miei figli che avrò da dire? Che suor Domenica era grassa e golosa? Che suor Candida balbettava? E che non posso raccontargli altro perché sono una figlia di nessuno ma con tanto di stemma sul portone? E se mi chiederanno di mia madre, dovranno accontentarsi di quel tuo quadro? E se vorranno sapere di mio padre? «Figli miei, vostro nonno Alberto volava con l'aeroplano e un giorno lo buttarono giù. E non mi seccate con altre domande perché, pace all'anima sua, io l'ho visto solo in fotografia: qua, vestito da ragazzino!». (E mette la foto nella mano di Letizia)

LETIZIA - (Guarda il ritratto e poi, con voce dolcemente rassegnata, parla sorridendo) Che vuoi sapere, Marta?

MARTA - Tutto. Tutto quello che non mi hai ancora detto. E dal principio.

LETIZIA - È meglio incominciare dalla fine, Marta. Ci sbrigheremo prima. (Chiude gli occhi, si adagia meglio sulla poltrona) Tuo padre, Marta... forse tuo padre è ancora vivo.

BUIO

III EPISODIO: 1993

*Sono trascorsi altri trent'anni. Marta, adesso sulla cinquantina, è una donna che la vita ha evidentemente segnata. Impersonata dalla stessa attrice che era Letizia, conserva poca traccia della Marta giovinetta del secondo episodio.*

*Ad apertura di sipario la scena è quasi al buio, appena scialbata da quel poco di chiarore meridiano che filtra dalle imposte chiuse.*

*Marta entra con passo deciso e va a spalancare la finestra, con rabbia. Come si ritrova inondata di sole, si abbandona a un lungo respiro liberatorio. Poi con gesto energico getta la borseina sulla poltrona e si toglie, quasi si strappa, il velo nero*



che tiene sul capo.

Adesso che la stanza è in piena luce scopriamo il solito salottino ma degradato dal disordine e dalla trascuratezza. Il cavalletto da pittura non c'è più. Del ritratto di Angela rimane alla parete soltanto la cornice vuota: ma Angela c'è. In persona, soavemente seduta sul divano nella stessa posa e con lo stesso abito nuziale del quadro: bella e giovane come nel dipinto. Il suo atteggiamento spira dolcezza, serenità. Non pare neanche accorgersi di Marta che, scomparsa per un momento in una stanza attigua, rientra reggendo di malavoglia due grossi portaceri mortuari che va a sistemare - ma piuttosto li scaraventa - in qualche sgabuzzino oltre le quinte.

ANGELA - C'era gente al cimitero?

MARTA - C'ero io. E un prete che aveva fretta.

ANGELA - Dei suoi amici, nessuno?

MARTA - Perché, ha avuto amici?

ANGELA - Tanti che nemmeno te lo immagini, Marta.

MARTA - Infatti non me lo so immaginare.

ANGELA - All'uscita della chiesa, dopo il matrimonio, io e Alberto passammo di corsa, ridendo, sotto le loro sciabole incrociate. Che ragazzacci. Tutti forti, allegri, scuri di sole. In alta uniforme, sai. Quella loro divisa azzurra con le spalle larghe. «Canta con noi, Angela, canta con noi» mi gridavano alla fine del pranzo.

Sulla musica d'un pianoforte suonato con un solo dito, Angela balla il valzerino dell'aviatore tenendosi abbracciato un cuscino. Piroettando, canta.

ANGELA - «E gira gira l'elica - romba il motor - questa è la bella vita - la bella vita - dell'aviatore...» (Felice, si lascia ricadere sul divano)

MARTA - (Che si sta preparando un caffè su un fornello) Mamma! È passato mezzo secolo e le eliche non girano più e le ragazze se ne fregano delle belle uniformi dei maschietti. Preferiscono quello che c'è sotto, se qualcosa c'è.

ANGELA - (Si tappa le orecchie fingendosi allegramente scandalizzata) Dio mio che linguaggio, Marta! Se avessi potuto educarti io...

MARTA - ...sarei più stronza di come sono.

ANGELA - Comunque non ti esprimeresti così. I tuoi nonni avrebbero dovuto sistemarti in un collegio migliore.

MARTA - Se è per questo, non ti rammaricare: in refettorio niente gomiti sulla tavola e mai parlare a bocca piena. Non bastava?

ANGELA - (Ride) Ma sì, per tuo nonno Vittorio bastava.

Una pausa mentre Marta si versa il caffè nella tazzina.

ANGELA - Che buon profumo! Gli ultimi caffè che ricordo sapevano di ceci tostati.

MARTA - Già, c'era la guerra. Ma c'era anche la «bella vita dell'aviatore». È così?

ANGELA - Lui tornava dai suoi voli e mi trovava sul cancello che lo aspettavo. Neanche il tempo di darci un bacio, sai. Mi sollevava sulle braccia e via, su in camera da letto. Ogni volta così.

MARTA - Niente bugie, mamma. La camera da letto l'avete usata una sola notte.

ANGELA - Per forza. La notte stessa che ci sposammo sospesero tutte le licenze, pure quelle matrimoniali. Era appena l'alba quando lo vennero a chiamare. Come avrei voluto trattenerlo...

MARTA - «Aspetta, Romeo, non è l'allodola ma l'usignolo». O viceversa?

ANGELA - E lui saltò giù dalle lenzuola e corse al campo d'aviazione.

MARTA - (Sarcastica come se ripettesse una vecchia fiaba risaputa) ...e il tuo «gira gira l'elica» lo tirarono giù poche ore dopo. Secco lo dovevano fare, altro che prigioniero.

ANGELA - Marta, stai parlando di tuo padre!

MARTA - Sì! Padre nostro che eri nei cieli col tuo bell'aeroplanino...

Marta si assenta per qualche momento portando la tazza e caffettiera: quando torna trova Angela ricomposta nella posa dell'inizio.

ANGELA - Alla funzione non c'era nemmeno il sottotenente Fornaciari?

MARTA - È generale, mamma. In pensione e rimbambito. E pure puttaniere, dicono. Alla sua età.

## Piccole storie di donne italiane

CARLO MARIA PENZA

Piccole storie di donne sullo sfondo di un cinquantennio di Storia italiana. Una madre, Letizia, legata a gretti pensieri, una figlia innamorata di un ragazzo che diventerà - e non lo vedremo mai - il vero protagonista della lunga vicenda, fino alla tragedia. 1943, quel ragazzo, Alberto, è sottotenente dell'Aeronautica. Decolla forse ogni giorno, per azioni di guerra, da una pista non lontana. Anche all'alba della sua prima notte di nozze; e Angela, che per sposarlo, vincendo l'opposizione dei genitori, aveva tentato il suicidio, non lo rivedrà più.

Dunque non era un capriccio. Era amore vero, profondo, meraviglioso. Ed ecco - 1963 - il frutto di quell'amore. Si chiama Marta, non conobbe il padre. Né mai vide la madre, morta nel metterla alla luce...

Ma raccontare la commedia di Ghigo De Chiara è immiserirla: proprio perché - sembra un paradosso - il segreto della sua scrittura sta nel cogliere e esaltare i valori della quotidianità per farne una favola che spalanca le pagine delle esperienze nostre e altrui, donde affiorano le lacrime e i rifiuti, le brevi gioie e le perdute speranze del tempo.

Momenti di vita: scendere nei rifugi quando lo imponevano gli allarmi aerei; scoprire di non avere ricordi perché si è cresciuti senza una vera famiglia; e - 1993 - affrontare, fatale, l'edipica realtà di un amore proibito.

Non è un «capriccio» d'autore avere creato tre soli personaggi destinandoli a due sole interpreti. Ma un testimoniare il nostro essere, le nostre verità che riceviamo da chi ci ha preceduto e che consegneremo a chi ci seguirà. La madre di Marta è rimasta là, nel grande ritratto dipinto da nonna Letizia; e non è magia, non «capriccio» metafisico, ritrovarla viva, innamorata come quella notte in cui ricevette il seme di Marta, figlia e rivale, donna finita. Finita per sempre nell'ombra nera del delitto.

Per l'emozione che mi hanno dato, queste piccole donne le ho amate e odiate, leggendole. Aspetto di vederle e sentirle incarnate sulla scena. *Un capriccio* deve arrivarci presto. □

ANGELA - Però doveva almeno telefonare per le condoglianze. Un ragazzo così compito. Quando tuo padre mi scriveva dalla prigionia, lui aggiungeva sempre i suoi saluti. Stavano nella stessa squadriglia e finirono nella stessa baracca, là nel Texas. Inseparabili.

MARTA - Commovente.

ANGELA - Fu dalla sua famiglia che seppi che Alberto era prigioniero. Sì, arrivò prima la lettera ai Fornaciari. Pensa, dopo sei mesi che eravamo senza notizie. E io avevo un pancione così e dentro c'eri tu che tiravi certi calci.

MARTA - Avrò avuto i miei motivi.

ANGELA - Sei più scontroso del solito, oggi. Eppure eri una bimbetta così dolce.

MARTA - Che ne sai, tu?

ANGELA - Lascia che me lo immagini.

MARTA - Smettiamola di immaginare: quando io vedevo la prima luce, tu vedevi l'ultima. Non ci siamo mai incontrate noi due. Perciò piantala con le fantasie. D'accordo? Amen.

Marta esce di scena, Angela va alla finestra spalancata e guarda su verso il cielo. Marta torna con uno spazzolone ma per prima cosa spruzza in giro del deodorante da una bomboletta.

MARTA - Ancora questo disgustoso odore di candele e di fiori marci.

ANGELA - Dovresti farti aiutare nelle faccende di casa. Non dico la servitù che avevamo allora ma almeno la cuoca e una cameriera.

MARTA - E il giardiniere, no?

ANGELA - È vero, le erbacce si sono arrampicate dappertutto. Carmelo, si chiamava Carmelo il nostro giardiniere. Era bruno e coi capelli ricci. Zappettava e cantava, potava le rose e cantava, innestava i mandarini...

MARTA - ...e cantava.

ANGELA - Lo sai che da ragazzina ero un po' innamorata di lui? Quando mi guardava io diventavo rossa e scappavo nella mia stanza.

MARTA - Speravi che ti seguisse?

ANGELA - Come ti viene in mente? Avevo sì e no dieci anni e lui, Carmelo, mi chiamava signorina e si levava il cappello.

MARTA - E non apriva mai il mantellaccio, così? (Fa il gesto osceno dell'esibizionista da parco pubblico)

ANGELA - Il mantello non lo portava.

MARTA - Peccato: ti sei persa un'esperienza. Lunga pausa mentre Marta passa per terra lo spazzolone.

ANGELA - L'hai fatto seppellire accanto a me?

MARTA - No. In un loculo qualunque. Il meno costoso.

ANGELA - Che stravaganza. C'era tanto spazio nella nostra tomba di famiglia.

MARTA - Sono anni che la tomba ce la siamo venduta, io e tuo marito. Anzi, l'idea fu sua.

ANGELA - Alberto è stato sempre un originale. Sì, un mattacchione. (Ride)

MARTA - Il mattacchione aveva le mani bucate e gli piaceva campare alla grande.

ANGELA - Sì, ma dare via la tomba di famiglia ammetterai che fa un po' senso.

MARTA - Se ti può consolare, l'abbiamo venduta per ultima. Dopo le vigne, le masserie e tutto.

Alla fine, quando pure questo palazzo grondava ipoteche, ci dovvamo mantenere con le mie lezioni di piano. Soddisfatta, signora madre? (E se ne va con gli attrezzi da pulizia)

ANGELA - (Rimasta sola, riflette a mezza voce) Avranno venduto anche i morti che c'erano dentro?

Marta rientra, va a sedere accanto alla finestra e si accende una sigaretta.

ANGELA - Che hai fatto incidere sulla sua lapide?

MARTA - Nome e cognome. Anno di nascita, anno di morte.

ANGELA - E poi?

MARTA - Dovevo aggiungere «padre affettuosissimo»?



ANGELA - Padre affettuoso suona bene.  
 MARTA - Suona ridicolo, per uno che non si occupò mai di sua figlia.  
 ANGELA - Come avrebbe potuto? Lontano, prigioniero.  
 MARTA - Guarda che la guerra finì che io avevo meno di due anni. E se fosse tornato allora...  
 ANGELA - Tornare in questa casa? Dove io non c'ero più?  
 MARTA - Ma c'ero io, accidenti! Io, sua figlia.  
 ANGELA - Appunto, Marta. Cerca di capirlo: il professore pensò a salvare te.  
 MARTA - Dunque avrei dovuto anche chiedergli

scusa? Signor padre, l'assassina della sua moglie adorata le domanda perdono. È mostruoso.  
 ANGELA - È mostruoso che tu non capisca che amore immenso, straordinario fu il nostro. Come poteva rassegnarsi, lui? Rimase sconvolto: per forza, dopo aver tanto penato, noi due, per arrivare a sposarci... Tuo nonno e tua nonna, lo sai, dettero il consenso solo dopo che io mandai giù quella roba.  
 MARTA - Brava, non manca niente, nemmeno la scena del finto suicidio.  
 ANGELA - (Grida) Io volevo morire per davvero!

MARTA - Bellissimo film, tutto da piangere. (Scoperchia la tastiera del pianoforte e, restando in piedi, suona con violenza un enfatico finale da film lacrimoso: e sulla musica declama da imbonitore) Passione e sacrificio... due cuori infranti ma l'amore trionfa... Prossimamente su questo schermo! (Se ne va disgustata) Che orrore.  
 Rimasta sola, Angela prende da uno scaffale la vecchia foto di Alberto e se la contempla. Marta ritorna, siede al tavolo e sistema le carte da gioco per un solitario.  
 ANGELA - Avresti dovuto seppellirlo in divisa.  
 MARTA - In divisa da sottotenente? A settantaquatt'anni?  
 ANGELA - Se avesse ripreso servizio, sarebbe diventato generale anche lui, come Fornaciari.  
 MARTA - Già, ma invece se ne restò in America dopo la prigionia: nascosto. Dio sa come ci riuscì, poi. Bei cervelloni all'Fbi.  
 ANGELA - Figuriamoci! Un ragazzo intelligente come Alberto e con tutte le opportunità che ci sono laggiù per farsi strada...  
 MARTA - Mamma, bracciante clandestino in una fattoria!  
 ANGELA - In America è diverso: puoi cominciare bracciante e finire re del petrolio.  
 MARTA - Lui restò sempre bracciante: a raccogliere il granoturco e a smerdare le vacche in una pianura sperduta.  
 ANGELA - E che altro poteva fare, disperato com'era? Sempre pensando a me e a questa casa oramai vuota. Con te, poi, che eri finita dalle monache.  
 MARTA - Dalle monache non ci sarei finita se lui fosse tornato a farmi da padre.  
 ANGELA - A tua nonna lo scrisse che un giorno o l'altro sarebbe tornato per portarti in America.  
 MARTA - Bugie. Durante quasi vent'anni, tre o quattro cartoline di bugie, soltanto bugie. E poi, da un certo momento, neanche più quelle. Scomparsa nel nulla. Mi aveva cancellata anche dalle sue bugie.  
 ANGELA - Povero Alberto...  
 MARTA - E povera «io», no?  
 ANGELA - Marta, tu eri un'estranea per lui.  
 MARTA - Ma non ero venuta fuori da quella vostra meravigliosa unica notte d'amore? Oppure avevate incominciato già da prima?  
 ANGELA - Ti proibisco di pensare questo! Ero vergine, io, quando andai all'altare: innocente come questa veste che porto.  
 MARTA - Peggio per te, mamma.  
 Con una manata scaraventa lontano le carte del solitario. Poi con mani tremanti si accende una sigaretta. Sembra placarsi. Una lunga pausa.  
 ANGELA - Lo hai rinchiuso in una bara da quattro soldi, il mio Alberto.  
 MARTA - Anche troppo, in miseria come ci eravamo ridotti.  
 ANGELA - Dopo il ritorno avrebbe dovuto amministrare saggiamente la proprietà.  
 MARTA - Non era tornato per amministrare! Aveva in tasca un biglietto d'andata e ritorno.  
 ANGELA - (Compiaciuta) Però rimase.  
 MARTA - (Amara) Rimase, già.  
 ANGELA - Preso in trappola perché qui tutto gli parlava di me... (Tocca i mobili, li accarezza) Accanto al pianoforte ci siamo dati il primo bacio, sai.  
 MARTA - Debbo suonare un chiaro di luna?  
 ANGELA - Da fidanzati, su questo divanetto tuo nonno ci sorprese che ci abbracciavamo. Una scenata... «Lei, tenente, non è un gentiluomo. E tu, Angela, non sei più mia figlia!»  
 MARTA - Chissà in che posizione v'eravate messi.  
 ANGELA - Quando ci toccavamo non capivamo più niente. Il mattino dopo Alberto mandò un gran fascio di gladioli: ma non a me, a mia madre. Per rispetto.  
 MARTA - E con un po' di gladioli tornò gentiluomo. Bene.  
 ANGELA - (In estasi, sembra abbracciare lo spazio) Come sono stata felice qui, in questa casa.  
 MARTA - Smettila di pensare solo a te. Io questa casa l'odiavo già prima di andare a scuola, da piccola, quando non avevo altra famiglia che due vecchi scontrati. Una casa da incubo.





ANGELA - Per questo, appena morta tua nonna, volevi venderla? Disfartene così, senza nemmeno pensare che qui tua madre e tuo padre...

MARTA - Quale padre e madre? Ero giovane, ero bella, sola e piena di sogni. Sogni miei, stavolta, non vostri. Miei, miei! Riesci a capirlo o no, accidenti? E ricca se avessi venduto tutto, e padrona di andarmene via, lontano. Viaggiare il mondo da un capo all'altro, a cercare musica, allegria, libertà, amore. Che me ne poteva fregare del vostro primo bacio accanto al pianoforte o del divano dove lui ti metteva le mani sotto la gonna?

ANGELA - Marta! Non fu così.  
MARTA - Come vuoi tu: rinuncio ai particolari. *(Una pausa, si calma, cambia tono)* Però ero ancora minorene e per vendere la proprietà c'era bisogno della sua firma. Sì, vallo a pescare... Il notaio che curava da sempre le pratiche di famiglia era una brava persona: credeva nei sentimenti, beato lui.

ANGELA - Il notaio Alfani, me lo ricordo, sempre vestito di nero, con la cravatta a farfalla.

MARTA - «Signorina - mi disse - purtroppo un così lungo silenzio di suo padre ci induce a sospettare il decesso». E si avvicinò per sostenermi, credeva che sarei svenuta, pensa! «In tal caso - seguì il notaio - occorrerà un certificato di morte presunta». Scrisse in America, al consolato, e invece del certificato arrivò lui, in persona.

ANGELA - Sentì il mio richiamo.

MARTA - Sentì odore di quattrini. Ma io il discorso da fargli me l'ero già preparato. «Egregio signore, lei non si è mai occupato di me, io me ne infischio di lei, adesso spartiamoci l'eredità e ognuno per la sua strada». *(Angela esplose in una risata sfrenata, lunguissima)*

MARTA - Non ridere, non ridere così. Maledetta! Scuote per le spalle Angela sino a farla acquietare: poi si accende una sigaretta, va lentamente alla finestra, guarda giù verso il giardino. Ora la sua voce è fredda, quasi neutra.

MARTA - Stavo leggendo, giù in giardino, quando sentii dei passi. Alzai lo sguardo dal libro e vidi un uomo, fermo nel vano del cancello. Immobile, che mi guardava diritto negli occhi. Non riuscii a fare un passo verso di lui, né a domandargli chi fosse. Il cuore mi batteva così forte... Era mio padre, quello?

ANGELA - Sì, Marta: era lui.

MARTA - Ma io lo pensavo oramai anziano. Stanco, grigio.

ANGELA - Che sciocchezza. Era nel meglio dell'età. Se tu avevi quasi vent'anni, Alberto poteva averne quarantadue, quarantatre.

MARTA - Non so per quanto tempo ci guardammo: un attimo, un'eternità... E mi trovai fra le sue braccia e le sue labbra premevano sulle mie che non potevo più respirare. Ripeteva come in delirio «Angela, Angela mia» e le sue mani scorrevano lungo il mio corpo come quelle d'un cieco che vuole riconoscere.

ANGELA - E mi riconobbe. Ma io ero più snella.  
MARTA - Snella o no, io non ero Angela. Ero sua figlia e quelle erano carezze d'amante.

ANGELA - *(Ironica)* Poverina, provasti vergogna?

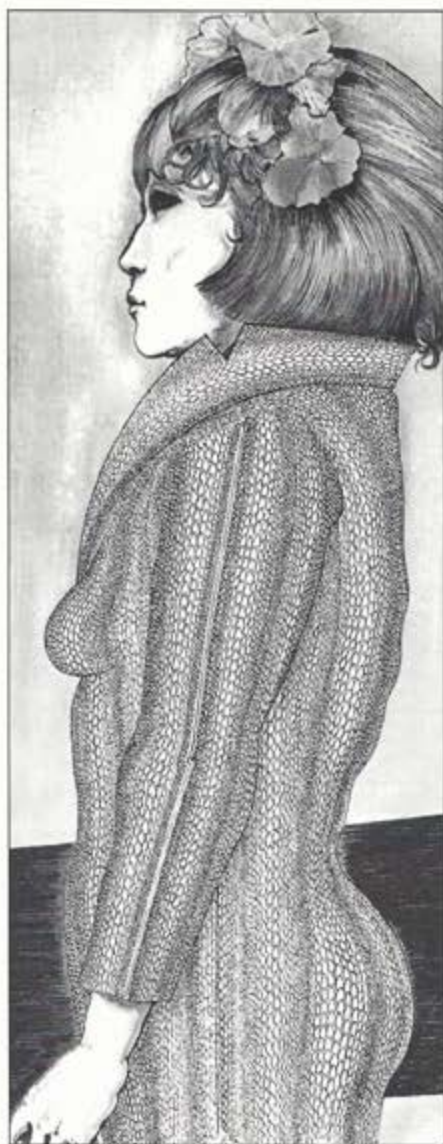
MARTA - Vuoi sapere se la voce del sangue mi parlò? No, non mi parlò, non mi disse che era cosa proibita. Nessun sospetto di peccato, no. Anzi rabbrivivo di piacere a sentire le sue dita che mi entravano nei capelli, qui dietro il collo.

ANGELA - Il mio punto debole.

MARTA - *(Va al divano, ne accarezza la spalliera)* Come in certi sogni che facevo in collegio, mi ritrovai distesa sul divano. Nuda. E lui accanto, in ginocchio, che con la bocca percorreva la mia pelle e la parlava. Sì, è così, parlava alla mia pelle. «Sarà tutto come prima, Angela: sarà tutto come prima. Per sempre». Da dove arrivava quella voce? Poi sentii una ferita nel grembo e urlai.

ANGELA - Ero vergine, te l'ho detto.

MARTA - E poi una dolcezza improvvisa, una gioia di sangue che scorre leggero. Mi strinse forte a sé, nell'orecchio avvertii il suo mormorio. «Grazie, Angela». Basta. *(Si passa una mano sulla fronte come a cancellare i pensieri, si versa da bere da una bottiglia di alcolico)* Angela: per trent'anni mi ha chiamato Angela.



ANGELA - E come doveva chiamarti, sennò?

MARTA - Bada, mamma, che tu non c'entri. Di te non parliamo mai, neanche una volta, neanche un accenno.

ANGELA - È naturale: io «c'ero».

MARTA - *(Grida)* No, c'ero io, Marta! Sua figlia.

ANGELA - Figlia! L'hai mai chiamato papà?

MARTA - Ma come sarebbe stato possibile?

ANGELA - Lo vedi? *(Lentamente va a prendere la fotografia di Alberto e la guarda, Marta le si avvicina: insieme guardano il ritratto)* Grazie, Alberto, mi hai regalato tanti, tanti anni di gioia.

MARTA - Sì, Alberto, siamo stati immensamente felici. Spensierati, pronti a ogni pazzia, come due ragazzini incoscienti. Quella bella automobile sportiva? Vendiamo un casale. Il viaggio in Africa? Vendiamo un aranceto.

ANGELA - *(Eccitata)* Sì, sì, via tutto. Godiamoci questo amore. In allegria.

MARTA - Allegri sempre, pure quando non avevamo più di che campare.

ANGELA - *(Ironica)* Certo che con le tue lezioni di piano...

MARTA - «Lasciali perdere quei mostriciattoli che non impareranno mai a strimpellare» diceva Alberto e mi trascinava via per un polso e ce ne andavamo al mare a fare l'amore tra gli scogli...

ANGELA - ...a guardare il sole che tramontava e poi la luna che si accendeva...

MARTA - ...oppure quella piccola trattoria sulla collina...

ANGELA - «Da Salvatore: fettuccine al sugo di cinghiale!»

MARTA - Alberto ne prendeva due porzioni...

ANGELA - ...e anche tre. Aveva un appetito! *(Ridonno insieme abbracciate, oramai complice)* E

come beveva.

MARTA - Quella volta che ci ubriacammo insieme, quattro bottiglie di tokai!

ANGELA - Fu a Venezia, sì...

MARTA - ...che venne la polizia e finimmo la notte in guardina... *(Seguitano ad incresparsi nelle risate)*

ANGELA - E al Cairo, quando lui si mascherò da donna...

MARTA - ...e io da uomo, che il portiere di notte non ci capiva più niente?

ANGELA - «Signori, prego: questo è un hotel rispettabile».

MARTA - «Zitto tu, vecchio ruffiano affittacamera!».

ANGELA - *(Ridono da soffocare e poi si placano)* Abbiamo avuto un marito meraviglioso, Marta.

MARTA - Sì, mamma, meraviglioso. E sempre ragazzo come nella fotografia, sempre. Anche quando i suoi capelli si erano fatti bianchi e pochi.

ANGELA - Anche durante la malattia.

*Qui il lieto gioco dei ricordi «comuni» pare cessare: le due donne ritornano a una dimensione di realtà. Angela è tornata a sedersi. Marta va a sciogliere la propria commozione al davanzale della finestra. Dopo un po' può parlare in tono disteso.*

MARTA - Pure se oramai passava le sue giornate fra letto e poltrona, il buonumore non lo aveva perso. Adesso - e mai era successo prima - gli piaceva raccontarmi episodi della sua guerra. Ma lo faceva buffonescamente. «In un atterraggio di fortuna senza carrello - diceva - spiantati un intero campo di patate: ma il brutto venne dopo, appena sceso dall'apparecchio, quando dovetti salvarmi da una folla di contadini che mi inseguivano coi forconi». E rideva, Alberto, rideva.

ANGELA - Nessuno sapeva ridere come lui.

MARTA - Diceva: «Pensa, Angela, se il paracadute non si fosse aperto, quando mi tirarono giù. Ne ho rubati di anni alla vita». E rideva come per una monelleria. «E quella volta, Angela...».

ANGELA - sempre Angela: io il mio nome l'avevo perduto da che mi chiamò Angela sul cancello del giardino, quando arrivò. Angela, Angela, Angela. Per trent'anni Angela. Sempre. Fino all'altra notte, quando mi svegliai e non me lo trovai accanto.

ANGELA - Era venuto da me.

MARTA - Sì, mamma: da te. Seduto su questa poltrona, davanti al tuo ritratto. *(Indica la cornice vuota)* Gli arrivai alle spalle. Ero a piedi scalzi e non si accorse di me. Ascoltai ogni sua parola sudando freddo. Impietrita.

ANGELA - Che tenerezza. Mi chiedeva perdono.

MARTA - Già, ti chiedeva perdono per aver recitato così a lungo tutta questa oscena commedia. Disse proprio così: oscena commedia! La mia vita, capisci? Regalata a lui oscenamente. *(Si versa ancora da bere, accende una sigaretta, si calma)*

Non so come le gambe mi ressero, riuscii a tornare a letto. Aspettai che tornasse anche lui e che si addormentasse. Il resto fu facile. Debole com'era, quando gli premetti il cuscino sul viso ebbe appena un piccolo sussulto. E poi niente altro.

ANGELA - L'avrei fatto anche io se avessi scoperto un suo tradimento. A me, però, non mi ha mai tradita.

*Durante l'ultima battuta, Angela ha preso posto dietro la cornice vuota: ne risulta il soave ritratto a mezzo busto che già conosciamo.*

*Dal pianoforte parte, come suonato da un bambino e con un solo dito, il ritornello di «gira l'elica»: un carillon in tempo lentissimo. Marta si avvicina al pianoforte e ne abbatte il portello della tastiera con un tonfo secco. La melodia cessa di colpo e, di colpo, si fa...*

BUIO



# LABBRA SERRATE

di RENATO GIORDANO, ex-aequo al Premio Vallecorsi 1994



*I disegni che illustrano i testi di Giordano sono di Franco Portone, appositamente eseguiti per Hystrio.*



«Una Peste sono,  
nato da una peste».  
(*Edipo Re*, Sofocle)

«E allora? Che resta da fare?  
Il pentimento?  
Ma che cosa vale quando uno  
non può pentirsi?»  
(*Amleto*, Shakespeare)

## PRIMO ATTO

LUNEDÌ

*Una stanza arredata in modo semplice. Due letti, da una parte un tavolo. Sulla destra s'apre la porta per il bagno, a sinistra un'altra porta. In alto due finestre che sono all'altezza della strada. Infatti ogni tanto si vedono i piedi di qualche passante. La porta si apre ed entrano due uomini. Tony vestito elegantemente, sui 50 anni, e Gino di qualche anno più giovane, trasandato. Accendono la luce, si guardano intorno.*

GINO - Allora?

TONY - Allora che?

GINO - Ancora non ci siamo neanche presentati! Visto che dobbiamo lavorare insieme dovremmo almeno conoscere i nostri nomi, ti pare?

TONY - Già.

GINO - Io mi chiamo Gino.

TONY - Io, Tony.

GINO - Piacere Tony! Tony starebbe per Antonio, vero? Che fai vivi all'estero di solito? In Germania? In America? (*Tony non risponde*) Io invece ho girato poco. Al massimo sono arrivato in continente, a Roma. Mi piacerebbe andare una volta a Venezia. A casa ho un manifesto con la silhouette di un gondoliere in piedi sulla gondola che solca una superficie d'acqua dai riflessi argentati. E sotto c'è scritto: Venezia, il sogno. Diciamo che è anche il mio sogno. Tu mi dirai: e che ci vuole, prendi un treno o una macchina e ci vai. Già è proprio così. Ma ci andrò presto, anzi, finito questo lavoro ci vado di sicuro.

*Tony in modo molto metodico controlla l'intero appartamento. Apre le porte. Guarda sotto i letti, controlla che non vi siano dei microfoni per le intercettazioni. Alza la cornetta del telefono per sincerarsi che vi sia la linea. Poi soddisfatto si toglie la giacca e si rilassa.*

GINO - Ti chiami Tony, e poi?

TONY - Tony e basta.

GINO - Allora, forse, hai un soprannome.

TONY - Mia nonna mi chiamava Gufo.

GINO - Gufo? E perché Gufo?

TONY - Mia nonna era una che faceva gli incantesimi. E una volta voleva trasformarmi in gufo.

GINO - Per punirti?

TONY - No. Un gufo prevede le cose che succederanno. E lei diceva che io ero in grado di prevedere il futuro.

GINO - È un bel privilegio poter prevedere il futuro.

*Tony ha una fondina ascellare, con pistola, che si toglie. Poi comincia a prepararsi il letto. Gino invece è ancora vestito, in preda ad una evidente eccitazione.*

GINO - Tu sei un vero duro, non è così? Quanti ne hai... immagino moltissimi, è così? Io ne ho uccisi pochi. Un tale in prigione per una questione d'onore, e poi un altro durante una rapina ad un negozio che ho ucciso perché m'aveva seccato e...

TONY - Senti, non usare più quella parola in mia presenza. Dove l'hai imparata al cinema? Uno può dire: devo «fare» un tizio, oppure Caio è «scoppiato».

GINO - Scoppiato?

TONY - Scoppiato, o smorzato, forse si usa perché quando lavori con il silenziatore la pistola fa un schiocco sommesso, come una carabina ad aria compressa. (*Tra sé*) Oppure dici semplicemente che devi andare a trovare qualcuno.

GINO - (*Ridacchia*) Che non si può usare uccidere perché «uccidere» è peccato mortale?

TONY - Esatto, proprio così, l'hai detto. (*Lo getta*)

*Squilla il telefono, Tony blocca Gino che sta per rispondere e prende lui la cornetta.*

## PERSONAGGI

TONY  
GINO  
LUCIA

TONY - Sì. Certo. La gita si fa domenica. Bene. Domani veniamo a prendere il materiale per la scampagnata. Grazie. (*Riattacca*)

GINO - Allora il giorno è domenica?

TONY - Così pare.

*Gino vorrebbe continuare a parlare ma Tony non ne ha alcuna intenzione. Quindi, cala il buio.*

MARTEDÌ

*La scena rimane vuota per un attimo, poi s'apre la porta ed entrano Tony e Gino. Tony è furioso.*

TONY - Ti rendi conto che avresti potuto rovinare tutto? E poi tieni bene a mente una cosa: la pistola la devi tirare fuori e puntare contro qualcuno soltanto quando vuoi ucciderlo.

GINO - (*È ferito ad una mano*) Noi non siamo abituati così. E poi avresti potuto spalleggiarmi il dentro.

TONY - Invece no. Devi tirare fuori la pistola solo quando sai che puoi farlo. Allora non ci vuole altro che un colpo. È come per un cacciatore, uno che sa quello che fa. Un cacciatore non spara se pensa di poter mancare il bersaglio, o magari ferirlo soltanto. Perché, vedi, poi deve trovare l'animale per finirlo. Giusto? E se si tratta di un animale che potrebbe papparselo vivo? Per esempio un leone che è impazzito di dolore per la ferita e non aspetta altro che saltare addosso al tizio? È per questo che devi sempre essere sicuro quando lo fai: un colpo, un centro.

GINO - Ehi Gufo, sto sanguinando come un maiale.

TONY - Non sporcare il mio letto, e non mi interrompere. Quello che stavo dicendo è che devi assicurarti di non dover sparare a qualsiasi bersaglio per più di una volta.

GINO - Cristo, mi fa male.

TONY - In ospedale certo non ci puoi andare, quindi falla finita. Vuoi imparare qualcosa?

GINO - Sì, sì, continua.

TONY - Allora, ascolta. Io ed un mio amico, una volta, andiamo in un certo posto.

GINO - Era di notte? È successo di notte?

TONY - Che importanza ha?

GINO - È molto importante.

TONY - Sì, era di notte.

GINO - Bene.

TONY - Suoniamo e apre la porta una ragazza giovane e mezza nuda. «A lei pensaci tu», dico al mio amico, poi entro nella stanza dove si trova l'uomo. Lui chiede: «Che intenzioni hai? Io sono un uomo d'onore». Io gli alzo il lenzuolo sul viso e gli sparo. Una sola volta. (*Indica la fronte*) Proprio qui, un colpo solo.

GINO - Un colpo, un centro. Che cosa ha fatto lui?

TONY - È morto.

GINO - No, voglio dire che cosa aveva fatto per dover essere eliminato?

TONY - Non lo so. Non l'ho chiesto.

GINO - E perché no?

TONY - Non erano affari miei. Quello era un lavoro.

GINO - Tu fai fuori un tizio e non sono affari tuoi?

TONY - No, qualunque cosa abbia fatto, no.

GINO - Però ce l'avevi con lui.

TONY - Non lo conoscevo nemmeno. Possibile che non capisci un cazzo?

GINO - Io questo non riesco a capirlo. Io devo avercela con uno, per esempio perché non fa quello che io gli dico, oppure perché s'è comportato male con l'organizzazione.

*Tony si alza.*

TONY - Sai qual'è la differenza tra il desiderare la morte di qualcuno e l'assassinio vero e proprio?

GINO - Dimmelo tu.

TONY - I pensieri passano, i fatti sono inequivocabili.

GINO - Ovvio.

TONY - Non è questa una crudeltà della provvidenza?

GINO - Provvidenza? Che cazzo c'entra la provvidenza?

TONY - Il sentimento che ha reso possibile una azione estrema è svanito da tempo o forse si è tramutato nel suo opposto. Ma l'azione resta compiuta. Questo non andrebbe mai dimenticato. E non andrebbero mai mischiati azioni e sentimenti. Nè personalizzato il lavoro. Per non doversene pentire. (*Si dirige verso il bagno*)

GINO - Ehi, non finisci di raccontarmi quella storia?

TONY - Solo se non mi interrompi finché non termino.

GINO - Va bene, va bene.

TONY - Allora io finisco col tizio, e chiedo al mio amico, che uscendo ha chiuso la porta del bagno dove aveva spinto la ragazza, «Che ne hai fatto di lei?». Lui risponde: «Non credo mi abbia visto bene, c'era penombra». Io gli urlo: «Che cazzo racconti? Che vuol dire che non credi che ti abbia visto?». Lui ribadisce: «No, non mi ha visto bene». E tre mesi dopo la polizia va a cercarlo a casa sua... Quella puttana lo indica nel confronto: «Sì, eralui uno dei due che hanno ucciso quell'uomo». Sarà in carcere tutta la vita perché ha detto che lei non lo aveva visto bene. Secondo te perché l'ha fatto?

GINO - Forse l'ha guardata, forse gli è piaciuto il suo viso o il suo corpo...

TONY - Non capisco.

GINO - Ed al tuo amico glielo hai chiesto?

TONY - Sì, certo che gliel'ho chiesto. Non lo sa neppure lui.

GINO - Forse non fa molta differenza se si tratta di eliminare un uomo o una donna, anche se noi in passato abbiamo sempre risparmiato, se possibile, le donne. «Sempre!». In realtà quasi sempre. Ha fatto scalpore la storia di un famoso boss che dopo aver fatto eliminare un certo Caruso ha convocato la donna che questo aveva, e con la quale si confidava, e la figlia di lei che quel fetente di Caruso si portava a letto di nascosto. Beh, la piccola se l'è fottuta e poi le ha uccise entrambe.

TONY - Doveva ucciderle senza fottersi la piccola. Questa è la regola. Le donne, se sanno, prima o poi parlano. È matematico.

GINO - Allora fa differenza se si tratta di un uomo o di una donna?

TONY - No, se non ci pensi.

GINO - Già.

TONY - Domani vado a fare un sopralluogo, poi bisognerà recuperare il materiale. (*Tony si infila a letto e spegne la luce - Buio.*)

MERCOLEDÌ

*C'è solo Gino in casa che sta facendo un solitario con le carte. In alto si vedono passare i piedi della gente dalle finestre ad altezza marciapiede. Tony rientra in casa. Gino lo guarda con la coda dell'occhio.*

GINO - Ciao, tutto bene? Problemi? Qualcosa non va?

TONY - No. (*Tony si spoglia poi va nell'altra stanza. Rientra quasi immediatamente*). Ma che ti è saltato in mente! Che ci fa quella di là. (*Gino non risponde*) Di là c'è una donna. Ce l'hai portata tu, ovviamente.

GINO - (*Ridacchiando*) Serviva qualcuno che pulisse, cucinasse e aiutasse a far passare il tempo.

TONY - Ma ti rendi conto del rischio che ci fai correre?

GINO - Lucia, porta qualcosa da bere. (*A voce alta*)

TONY - Senti, bisogna ubbidire...

*Entra Lucia, una bella donna, bruna, più vicina ai quaranta che ai trenta, con un vassoio.*

GINO - Lucia, ti presento, il Gufo, un mio vecchio amico.

LUCIA - Il Gufo?

GINO - Sì, gli intimi lo chiamano così. Il Gufo,



viene dall' America.  
LUCIA - L' America? È bella, mi piace.  
TONY - (È torvo) Cos'è stà roba?  
LUCIA - Vino rosso, buono.  
TONY - Io non bevo quella roba. (La donna si siede da una parte) E adesso che fa?  
GINO - Sì è seduta.  
TONY - È ora che se ne vada a letto.  
LUCIA - Che devo fare? Andare a letto a quest' ora? (Lucia guarda Gino con aria interrogativa. Lui le fa segno di sì, di andare) Certo che ha una bella faccia tosta, il tuo amico.  
TONY - (Non guardandola) Vuoi che ce la porti io? O ci va da sola?  
Lei si alza ed esce.  
GINO - Lucia chiudi la porta.  
Lei torna indietro e chiude la porta. Sbattendola. Gino ride, Tony è impassibile e cala il buio.

#### GIOVEDÌ

Tony è seduto al buio. Immobile guarda in alto, in direzione delle finestre a livello marciapiede. Non un rumore. Ad intervalli precisi passano in alto lo stesso paio di scarpe e di pantaloni. S' intravede la fine di un impermeabile. Entra dalla stanza interna Gino.

TONY - Non accendere la luce.  
GINO - Perché?  
TONY - C'è uno che da un paio d' ore sta passeggiando qui sopra, avanti e indietro.  
GINO - Vado su a vedere.  
TONY - No, sta fermo.  
Anche Gino si siede. Un po' guarda in alto, un po' verso Tony.

GINO - Minchia! Cos'è una P38? (Indica la pistola che Tony tiene accanto a sé) Io andrei su a vedere di che si tratta.

TONY - Invece non lo farai.  
GINO - Tu vorresti che io la pensassi sempre come te?  
TONY - Voglio solo che tu te la prenda con calma, quando pensi.  
GINO - L'ho capito che tu sei uno con le palle fredde. Ma quel tizio lassù me le sta facendo girare e riscaldare le «palle». E se a te non ha fatto lo stesso effetto allora vuol dire che in te c'è qualcosa che non va.

TONY - Quel tizio me le ha fatte girare. Però prima di agire mi fermo sempre un attimo a riflettere. Qual è la cosa più importante? A cosa bisogna pensare in questo momento? Noi abbiamo avuto un incarico, ed è un incarico speciale, altrimenti non starei qua io. Allora ci vuole calma e non bisogna essere precipitosi. Chiaro?

GINO - È chiaro. Io però farei qualcosa lo stesso. (Silenzio) Da quanto tempo sei nella famiglia?

TONY - Molto.  
GINO - Io sono un capodecina.  
TONY - Io lavoro da solo.

GINO - Sono quindici anni che sono stato affiliato. Mi ricordo il giorno della cerimonia come fosse oggi. Che emozione! Il padrino mi chiese: con quale mano spari? Con questa, risposi. Allora non avevo ancora ammazzato nessuno. Allora lui mi buccò quel dito e fece sgorgare un po' di sangue facendolo cadere sopra un santino.

TONY - Santino?  
GINO - Sì un'immaginetta sacra. La guardai. Era la madonna dell' Annunziata, la nostra santa patrona. Poi accese un fiammifero e accostò la fiamma ad un angolo dell'immaginetta chiedendomi di prenderla in mano e di tenerla finché non fosse bruciata tutta. Chiusi le mani a conca. Minchia, ero proprio emozionato e sudavo, e vidi l'immaginetta trasformarsi in cenere. Nel frattempo mi fecero ripetere il giuramento. Diceva che se avessi tradito i Comandamenti sarei finito bruciato come il santino dell' Annunziata. Il tuo giuramento è stato così?

TONY - Più o meno. Solo che mi dissero che se tradivo non sarei bruciato io ma «l'anima mia». E poi finita la cerimonia ho cominciato a baciare i presenti sulle guance. Baciai tutti quanti, feci il giro del tavolo e baciai tutti quanti. (Silenzio) Che sta facendo «lei»?

GINO - Allora cominci ad interessarti, eh? Ti piace Lucia?

TONY - Non mi piace. Me ne preoccupa, non è la

stessa cosa. Mi preoccupa di lei come mi preoccupa di non lasciare in giro il pacchetto di sigarette, di non lasciare impronte digitali, e di non fare niente a meno che non l'abbia provato prima, e non sia tutto più che sicuro.

GINO - Però ha un bel culo.  
TONY - Domani c'è una cosa da fare per te. Devi andare a ritirare una auto pulita, con i documenti in regola, per il lavoro.

Nel frattempo in alto si vedono delle scarpe con tacchi che si avvicinano a quelle da uomo che avevamo visto prima, ed i due se ne vanno insieme.

TONY - Puoi accendere la luce.  
GINO - Minchia, avevi ragione, avevi proprio ragione. Era il caso di aspettare. (Va ad accendere la luce)

#### BUIO

#### VENERDÌ

Lucia sta girando per la stanza. È in vestaglia. Cerca qualcosa. Trova un paio di calze e si siede per infilarsele. Compare dalla porta interna Tony e si ferma a guardarla.

TONY - Se tu avessi la possibilità di trasformarti in un animale notturno quale sceglieresti?  
LUCIA - Non lo so. A parte il Gufo, non me ne viene in mente nessuno. Ed il Gufo è già occupato.

TONY - (La guarda con attenzione) Ce ne saranno degli altri, no?

LUCIA - Certo che non c'è molta privacy da queste parti.

TONY - Se vuoi la privacy devi chiudere la porta a chiave. Ma non credo sia questo ciò che vuoi.

LUCIA - Hai una donna? Cioè hai una donna con cui vivi?

TONY - No, non più.  
LUCIA - Da molto?

TONY - Da un po' di tempo. Quando ripenso ad Alice mi vedo nell'ultima passeggiata che abbiamo fatto insieme, lungo un sentiero di un bosco. Lei teneva le mani nelle tasche di un impermeabile, e molto in fretta, senza guardarmi diceva nel vuoto parole del tutto incomprensibili. C'era di mezzo un altro.

LUCIA - Capisco. Capita a tutti d'essere lasciati. Vorrei essere una donnola, è un animale notturno, vero?

TONY - Credo di sì. Sai cos'è che penso? Che non porti niente sotto la vestaglia.

LUCIA - Guarda caso, è proprio per questo che devo vestirmi. Se non ti dispiace!

TONY - Sono due ore che fai finta di vestirti, e vai in giro per la casa. Secondo me stavi aspettando che Gino uscisse.

LUCIA - E se Gino tornasse, magari perché ha dimenticato qualcosa? Ti troveresti in un bel pasticcio.

TONY - Cosa pensi che farebbe? Mi sparerebbe?  
LUCIA - È possibile.

TONY - (Si avvicina) Penso che a te piacciono quelli che sparano alla gente per mestiere. Quelli che portano la pistola. Io ne ho una. Che ne pensi?

LUCIA - Ho alternative? Del resto non posso farci niente, sei molto più forte di me. Immagino che farai tutto quello che vuoi, e niente al mondo potrebbe impedirtelo. (Si toglie la vestaglia) Spen-gua la luce o vuoi che resti accesa? (Tony allunga una mano fino all'interruttore)

#### BUIO

#### SABATO

Tony e Gino sono seduti al tavolo. Stanno giocando a carte in silenzio. Nell'altra stanza rumore di piatti che sbattono e simili.

GINO - Gufo? Ti sei accorto che non vuole parlarci?

TONY - Chi?  
GINO - Come chi! Lucia! Quando fa tutto quel rumore vuol dire che si sta irritando. Non vorrei che facesse qualche fesseria.

TONY - Prendila a schiaffi, così la tieni in riga.  
GINO - Eh bravo! Quello sì che la farebbe andare davvero in bestia.

TONY - Se non capisce, allora peggio per lei.  
GINO - Scusa, ma tu in che mondo vivi? Non sei mai stato sposato?

TONY - Neanche per sogno. Ci mancherebbe solo il matrimonio.

GINO - Sì, ma almeno avrai vissuto con una donna, no? Voglio dire, fuori dalla famiglia.

TONY - Dove vuoi arrivare?  
GINO - Lascia che ti spieghi io una cosa. Almeno una volta. Visto che sei sempre tu che spieghi a me le cose. A quante donne hai fatto bum bum durante la tua... attività? Una, due?

TONY - Continua a dire quello che hai da spiegarmi.

GINO - Mettiamo due. Ok? Ma sparare ad una donna e capirla sono delle cose del tutto diverse. Io ho vissuto con un buon numero di donne. E sono ancora sposato. Solo che lei si è spaventata e se ne è andata, però non ha divorziato. Che una donna si spaventi va bene, ma non farla mai incappare con te, se puoi farne a meno. Come sta succedendo con lei di là. Tu dagliene ancora motivo e sta a vedere. Una donna non ti attacca mai direttamente. Ti mette il veleno nel mangiare, ti appicca il fuoco mentre dormi. Parlarti è l'ultima cosa al mondo che fa, è troppo facile. Le donne possono fare di tutto se si feriscono i loro sentimenti. Insomma Gufo, è importante che una donna creda che tieni in considerazione quello che lei pensa.

TONY - Non è così facile capire cosa una donna pensa. Da un po' ho quasi paura ad avvicinarmi sul serio alle donne, perché nel profondo del mio animo c'è il timore che possa succedere di nuovo ciò che è accaduto alla mia ultima, ed alle altre donne che ho amato.

GINO - Quali donne? Che è successo?

TONY - Io non ho fatto loro nulla di male. Eppure da un po' di tempo i miei pensieri si dirigono sempre, e di nuovo, in una direzione, verso il pensiero che io sia responsabile di una qualche loro brutta fine. Naturalmente questo è da escludere, è probabile che siano ancora tutte vive. Ma il mio pensiero va sempre lì, senza senso e senza scopo, come su di un binario morto.

GINO - Io proprio non ti comprendo. Se non hai fatto niente, non hai fatto niente. E poi dobbiamo morire tutti, no? (Ironico) Ma torniamo a Lucia!

TONY - (Riprendendosi, con un tono indagatorio) Già. Quindi non ti fidi di Lucia.

GINO - Ma allora non capisci. Ho appena finito di spiegartelo. Non mi devo preoccupare di fidarmi di lei finché lei si fida di me. Solo che la stiamo tenendo troppo all'oscuro di quello che facciamo. Bisogna farla partecipare. Ora la chiamo.

TONY - Che intenzioni hai? Attento a cosa le dici! Altrimenti un guaio te lo faccio passare io!

GINO - Sta a vedere. Ehi Lucia, ci porti da bere? (Lei entra) Lucia, sai perché Gufo è qui da noi?

LUCIA - No.  
GINO - C'è un picciotto che non si comporta come avrebbe dovuto e per spaventarlo per bene s'è pensato di chiedere la collaborazione di un duro di un'altra famiglia, lui, ed io sto qui per accompagnarlo.

LUCIA - E come ti sei ferito?

GINO - Con la vetrina rotta di un negozio il cui padrone andava punito.

LUCIA - Devi fare più attenzione. (Se ne va di là)

TONY - L'ha bevuta?  
GINO - Quanto basta. Quanto le bastava. Squilla il telefono. Tony va a rispondere.

TONY - Sì. Va bene. Il tempo è brutto, rimandiamo. Mi dispiace, a presto. (Attacca) Contrordine, è tutto rimandato a domenica prossima.

#### BUIO

#### MERCOLEDÌ

#### DELLA SECONDA SETTIMANA

Mattino. Tony si sveglia. Si tira su.

TONY - Ehi, Gino. (Cerca intorno) Lucia. Dove siete? (Preoccupato guarda dovunque. Controlla l'ora. Va su per le scale. Torna giù. Non sa che fare. Prende la pistola. Fa per vestirsi in fretta. Poi va al telefono ed alza la cornetta per fare un numero. Nel frattempo si sente del rumore, entrano allegri Gino e Lucia)

GINO - Sorpresa.  
TONY - (Furibondo) Che cazzo fai! Dove sei andato? T'avevo detto che non dovevi andare da nessuna parte senza di me, o senza il mio permesso.



ANALISI DEL TESTO DI RENATO GIORDANO

# MAFIA: UNA TRAGEDIA ATTUALE E SENZA EROI

EVA FRANCHI

Critici e studiosi – cito a caso l'autorevole George Steiner come esempio quasi sovrano – sostengono spesso e volentieri che la drammaturgia contemporanea è «incapace di tragedia». Forse non è proprio così. Siamo incapaci di una potenza e di una forma paragonabili al grandioso mito classico per l'innegabile motivo che il nostro tempo non propone miti autentici e perciò rischiamo – imitandoli malissimo – di profanare quelli ereditati dal passato. Abbiamo inoltre perduto il senso della fatalità insieme all'esigenza della catarsi e le forze che spingono al male non sempre sono misteriose pulsioni che emergono – senza controllo – dall'inconscio, ma piuttosto «intelligenza» e «ferocia» allo stato puro, quasi tecnologicamente distillate all'interno di una nuova, micidiale razionalità. In questo senso *Labbra serrate* è una vera, attuale tragedia senza eroi e senza riscatto: un asettico trionfo del male perseguito e voluto come demoniaca figurazione del nulla.

Tre personaggi: Tony, un killer, Gino, un mafioso sulla strada del pentimento e Lucia, «la donna» che ha l'incarico di eliminarli entrambi. Gino – sufficientemente istigato – uccide Tony, Lucia «a labbra serrate» fulmina Gino sparando con mira perfetta e senza tremori. Missione compiuta. Nessuna debolezza, neanche l'ombra d'un sussulto o di un'esitazione. Non si tratta però di una comune vicenda malavitosa, tautologicamente installata nelle cronache d'ogni giorno: l'autore rivela scarso interesse per la concretezza degli eventi, si limita a enunciarli e poi li supera con una spietata indagine psicologica tesa a recuperare vaghi residui di reticenza morale o l'effratezza assoluta.

Il lavoro di introspezione si risolve in una forte sintesi drammaturgica, aggressiva e raggelante. Linguaggio essenziale, dialogo secco e vigoroso, emozioni concentrate. Tony, Gino e Lucia tengono grintosamente la scena e tanto più sono veri quanto più l'istinto ci spinge a ripudiarli. Piaccia o non piaccia fanno parte del nostro tempo e della no-

stra storia: la loro freddezza nichilista può suscitare orrore, ma chiama in cor-reità la nostra indifferenza, l'egoismo vigliacco, la ricerca del quieto vivere a qualsiasi costo. Repressa od esplosiva la violenza sta dentro tutti noi, ma per insana mutazione genetica ha smarrito i codici del dolore e della passionalità straniandosi in gretto subbuglio intellettuale. L'opera – secondo le regole del buon teatro – non offre conclusioni né sentenze: suscita domande. Ognuno risponda per sé. □



## SCHEDA D'AUTORE

**R**ENATO GIORDANO, regista e autore, nato a Roma nel 1953, ha al suo attivo circa 65 regie, e 12 testi teatrali. Renato Giordano è direttore artistico dal 1983 del Festival del Teatro italiano di Fondi-Riviera d'Ulisse. Ed è il direttore artistico del Teatro Tordinona di Roma dal 1985. Ha ricoperto varie altre cariche artistiche tra cui la direzione della «Rassegna autori italiani under 35». Attualmente collabora stabilmente col Teatro di Roma.

Tra le regie ricordiamo quelle su testi di Rainer Werner Fassbinder del quale è un esperto: *La bottega del caffè* presentata a Taormina Arte 1989, *L'amico americano* ('89), *Ifigenia in Tauride* ('89), *Lo straniero* ('86), *Sangue sul collo del gatto* ('83).

E di molti altri autori di area mitteleuropea: *La censura* ('81) ed *Il diavolo e la morte* ('80) di Wedekind, *Andrea o i ricongiunti* di Hoffmansthal ('82), *Inferiorità di Svevo* ('84). Ancora ha diretto tre drammi di Marlowe: *Tamerlano* ('83), *La strage di Parigi* ('78), *Edoardo II* ('76), ed altri classici di Sartre, Maupassant, Cechov, Jarry, Ariosto, Plauto nonché la commedia inedita di Giacomo Casanova *La calunnia smascherata* ('85). Da sempre interessato alla drammaturgia contemporanea italiana e straniera ha messo in scena *Angel City* di Sam Shepard ('87), *Jimmy Dean, Jimmy Dean* di Graczyk ('91), e testi italiani di Ponchia, Angelini, Dario Bellezza (*Salomé* nell'89 e *Testamento di sangue* a Taormina nel '90), Nicolaj (*Classe di ferro* '94) ecc.. Recentemente ha firmato la regia di vari nuovi testi d'autori dell'Est europeo: Koljadà, Steigerwald, Broszkiewicz, Sadur.

Tra le sue commedie già rappresentate, con la sua regia o con quella di altri, ricordiamo: *Doppio gioco* ('91), *Cabiria* ('88), *Cuori di cristallo* ('88) che sta diventando un film, *Dies Irae* ('82) dal quale è stato tratto uno sceneggiato in tre puntate per Raitre, *Decima sinfonia* ('83), *L'ultimo rock all'inferno* ('92), *Venice, California* (da la Venexiana, '90) *Alle donne piacciono le canzoni d'amore* ('93).

Come autore ha vinto i premi: Premio Fondi La Pastora (1982). Premio «Autori italiani under 35» (1985). Premio Idi (1991). Premio Ennio Flaiano (1993). Premio Vallecorsi (1994). □



GINO - Ehi ma non è successo niente. Abbiamo fatto due passi.

TONY - Non sai obbedire agli ordini. Quali erano gli ordini? Chi comanda qui?

GINO - Tu comandi qui.

TONY - La prossima volta che mi fai una cosa del genere ti metto la pistola in bocca a mò di pompino, e poi premo il grilletto. Hai capito?

GINO - Comandi tu, sì, però chi ti credi d'essere?

TONY - Quello che sono. Secondo te questa storia è uno scherzo? Non lo è. Quando ti dico di fare una cosa esegui, quando dico di non farla più tu esegui ugualmente. Comando io!

Silenzio. Lucia va di là. Gino si siede da un lato con lo sguardo torvo.

GINO - Io ero tuo amico, tu non eri mio amico. Vattene in America, in Germania, vattene dove diavolo vuoi. Finiamo sta cosa, e vattene al diavolo.

TONY - Attento a come parli.

GINO - E non pensare che io non mi sia accorto di niente! Lo vedo come ronzi attorno a Lucia, lo vedo benissimo. Gufo.

TONY - Non chiamarmi più Gufo.

GINO - L'hai detto tu di chiamarti il Gufo.

TONY - Ora non più.

GINO - E come dovrei chiamarti?

TONY - Con il mio nome, Antony, Tony...

GINO - Antony? Ma stai scherzando?

TONY - No.

GINO - Ma Antony è un nome da checca.

TONY - Vedi di non doverlo sperimentare. Tu parli troppo. Non è la prima volta che te lo dico. Anzi, voglio raccontarti una storia. Una volta un corvo dopo aver rubato un pezzo di carne si posò sopra un albero. Lo vide la volpe e le venne voglia di quella carne. Allora si fermò ai piedi dell'albero e cominciò a fare le lodi del corpo perfetto del corvo e della sua bellezza dicendo che nessuno era più adatto di lui per fare il «boss» degli uccelli, e che lo sarebbe diventato senz'altro se avesse avuto la voce. Il corvo allora per far sentire la voce aprì la bocca e lasciò cadere la carne che finì in bocca alla volpe. Hai capito che conviene sempre tenere la bocca chiusa?

Gino non risponde.

BUIO

FINE PRIMO ATTO

## SECONDO ATTO

SABATO DELLA SECONDA SETTIMANA  
Mattino. Tony a letto sta dormendo. Entra Gino dall'altra stanza. Ha in mano il caffè, si avvicina a Tony.

GINO - Tony svegliati al sapore del caffè. (Tony si gira) È ora di svegliarsi, c'è il tuo caffè.

TONY - Ah, grazie. (Si tira su)

GINO - (Guarda le scarpe di Tony ai piedi del letto) Hai delle scarpe bellissime.

TONY - Sì, e le pulisco sempre da me.

GINO - Ci tieni molto, eh?

TONY - La prima volta che ho sparato ad uno la punta della scarpa è rimasta imbrattata di sangue. Da allora le pulisco da me, con attenzione.

GINO - Peccato che si rovinano presto.

TONY - No. Se le curi come si deve durano molto, molto tempo. Dopo due o tre giorni che le metti devi farle riposare un paio di giorni. Non vanno pulite con quei lucidi al silicone ma con quelli tipo nugget. Infine mentre le pulisci devi guardarle molto da vicino.

GINO - E poi?

TONY - Le guardi ancora più da vicino.

GINO - Lo stronzo sono io che ti sto pure ad ascoltare.

TONY - Su questo non c'è dubbio.

GINO - (Di colpo incupito) La prossima volta che ti porto un caffè fai attenzione.

TONY - Che è un avvertimento?

GINO - È quello che ho detto.

TONY - Un'eliminazione nella tradizione classica. Prima si offre il caffè, poi zac!

GINO - Non scherzare con me.

Squilla il telefono.

TONY - (Va a rispondere) Sì? Perfetto. (Attacca la cornetta) È confermato.

GINO - Credo mi convenga prendere la messa

oggi, forse domani non sarà possibile. (Guarda Tony con aria interrogativa aspettando una risposta) Io vado in chiesa tutte le domeniche. Il prete continua ad insistere per farmi cantare nel coro, ma io continuo a rifiutare. Quel prete mi vuole bene. È al settimo cielo ogni volta che mi vede. Forse perché si sente un grande redentore o qualcosa del genere. Tu sei credente?

TONY - No. Una volta pensavo che diventando vecchio avrei preso più sul serio la religione. Avrei frequentato una parrocchia, eccetera. Adesso sono quasi vecchio e capisco che sbagliavo. Neanche ricordo l'ultima volta che sono entrato in una chiesa.

GINO - Sul serio?

TONY - Ai funerali di mio padre, credo.

GINO - Io invece sono andato ad un funerale anche la settimana scorsa.

TONY - Un amico?

GINO - (Senza scomporsi) Mio fratello, più piccolo. (Breve pausa) Credi almeno all'inferno?

TONY - No, non direi.

GINO - Sei fortunato. Io ci credo. Credo che lì ci sia un posto riservato a me. Una sedia vicino al fuoco.

TONY - Ci credi sul serio?

GINO - Magari al fuoco ed ai diavoletti con i loro fottuti forconi no, ma credo che ci sia qualcosa dopo la morte, e che se hai fatto una brutta vita ti aspetta qualcosa di brutto. Ed io non sono stato un santo.

TONY - No.

GINO - L'hai detto! E non mi dispiace uccidere. Certe volte ne ho persino voglia. Sai cosa voglio dire?

TONY - Io elimino gente. Ma è solo un mestiere. (Irritato) E non capisco quelli che uccidono per uccidere, o uccidono i bambini per piacere, o violentano una donna. Uno penserebbe che quelli sono i bacati, ma a volte temo che siano la metà della razza umana. O la metà del sesso maschile, in ogni caso. È così che va il mondo?

GINO - Io non lo so come va il mondo (Anche lui irritato)

Breve pausa.

TONY - È confermato.

GINO - ...È confermato. (Gino diventa cupo in volto, poi esce di casa)

Tony prende una busta, ne estrae detonatore e tritolo e si siede al tavolo.

LUCIA - (Entrando) ...Tony? ...Sai che mi viene sempre da chiamarti Gufo? A proposito se tu dovessi cambiare nome come ti chiameresti?

TONY - L'unico che non userei mai è Carmelo...

LUCIA - Perché?

TONY - È quello di mio padre. Mio padre voleva chiamare anche me Carmelo...

LUCIA - Ma ha vinto tua madre, immagino.

TONY - M'ha chiamato come un attore che le piaceva. E il tuo è il titolo di una canzone?

LUCIA - Non proprio, quella canzone di cui parli tu è napoletana. Non siciliana. Ma da quanto tempo manchi dall'Italia?

TONY - Molto. Prima da piccolo la Germania, poi l'America. Come fa quell'altra canzone? «Te voglio bene assai»...

LUCIA accende la radio. Una musica.

TONY - Spegni quella cazzo di radio.

LUCIA - Perché?

TONY - Perché non voglio ascoltare musica, ed in particolare quella musica.

LUCIA - Cos'ha di particolare? È americana, dovrebbe piacerti.

TONY - È che io ho conosciuto «il giorno in cui è morta la musica». Il giorno di cui parla quella canzone. Per questo motivo non la voglio ascoltare.

LUCIA - E quale è stato?

TONY - C'è stato! Basta questo, è sufficiente! C'è sempre un giorno in cui è morto l'amore, in ognuno. Un giorno in cui è morto tutto. Un giorno speciale. E da quel momento tutto diventa un'altra cosa. «Quel» giorno! Il giorno nel quale è morta la musica.

LUCIA - Niente va mai come noi vorremmo, vero?

TONY - Le cose vanno sempre come vogliono gli altri. La vita è fatta così.

LUCIA - Però è triste.

TONY - Dipende. L'importante è la precisione sul lavoro.

Rientra Gino.

GINO - Tu vai di là. (Si guardano poi Lucia esce) Allora vuoi dirmi qualcosa? Non ne posso più di avere sempre quei tuoi occhi addosso.

TONY - Te l'avevo detto che non ti avrei più perso di vista. Appena ti muovi fai delle cose da pazzi.

GINO - Ma chi credi d'essere, eh? Vuoi controllarmi anche quando vado in bagno o quando dò una ripassatina a Lucia? A proposito dobbiamo continuare a fare finta che io non sappia che te la chiavi anche tu? Credi che io sia geloso o roba del genere, o vuoi solo fregarmi? Che ne pensi se ci facciamo compagnia anche in quel momento? Fino a quando resteremo qui Tony? Perché gli ordini li sai solo tu, ed io niente? Così non può andare avanti. (È furioso)

TONY - (Calmo) Ci siamo. Domani lavoriamo. Prepara le armi. (Si rimette a lavorare con l'esplosivo)

GINO - (Incuriosito) Cos'è?

TONY - Sono due chili di gelatina tipo Brixia B 6 che sto innescando ad un detonatore ad alto potenziale con una carica supplementare.

GINO - È roba forte? (Si accende una sigaretta)

TONY - Se saltasse qui di questo edificio non resterebbe nulla.

GINO - Mammasantata! Ehi, stai attento a maneggiare quella roba.

TONY - E tu spegni quella sigaretta.

GINO - Minchia, potevi dirmelo subito. (Spegne la sigaretta sotto i piedi e con la sigaretta si spegne anche la luce).

BUIO

DOMENICA

L'interno è in penombra. In alto passano persone sul marciapiede. Dentro Lucia entra ed esce da una camera all'altra. Poi tornano Tony e Gino.

GINO - Adesso sì che bruceremo all'inferno. Prendere la comunione con le mani sporche di sangue. Non so se ci sia un modo più sicuro per finire all'inferno. Non confesso i miei peccati da una vita, ho appena fatto quello che ho fatto, e appresso a te prendo la comunione come se fossi un agnellino. Tu hai fatto almeno la prima comunione?

TONY - Sì, credo di sì. O comunque sono stato battezzato.

GINO - O mammasanta. «Credo di sì». Un fottuto miscredente va all'altare, prende il corpo di Cristo, ed io lo seguo come se fosse la pecorella smarrita del vangelo. Ma cosa ti ha preso?

TONY - Non lo so. Siamo entrati in chiesa perché era il posto giusto dove aspettare al sicuro alcuni minuti. Poi s'è arrivati al momento della comunione. La fila scorreva ed io mi sono messo in fila.

GINO - Io proprio non ti capisco.

TONY - Qualcosa mi ha costretto ad alzarmi e ad andare all'altare.

GINO - Cos'è, qualcosa come un pentimento?

TONY - Non esiste la possibilità del pentimento! Cambiamoci subito i vestiti, poi chiudiamo tutto e filiamo.

GINO - Okai, così va bene! Ehi, lo sai che quasi ho perso il conto... Una volta l'ho fatto in mezzo ad un bosco, altre due volte in un certo casolare di campagna. Mi confondo continuamente come quando t'ho detto che quello in carcere era stato il primo ed invece era solo il terzo, per cui l'ultimo, esclusi quelli di oggi, sarebbe stato l'ottavo. No, c'è il tizio con i capelli untati della rapina al negozio. Cristo che confusione. Quindi con oggi...

TONY - Chiudi a chiave la porta della stanza. (Tony, mentre Gino parla, si dà da fare a radunare velocemente le cose. Gino va a chiudere la porta)

GINO - Senti, ma fumare e bere, diciamo, tutta la vita tranne gli ultimi dieci giorni pensi che potrebbe avermi sfatto il cervello? Ho degli enormi problemi di memoria.

TONY - Non mi pare che saperlo faccia molta differenza. A proposito come pensi di comportarti con lei?



GINO - Lei chi? Lucia?

TONY - Sì, certo.

Pausa.

TONY - La morte credo sia un fatto ininfluente. La vuoi una prova dell'inesistenza dalla morte sulla Terra?

GINO - Sì, se ci tieni.

TONY - Nell'ultimo istante l'intera vita si svolge dinanzi agli occhi del morente. L'ho letto da qualche parte, pare che sia proprio così. Una cosa scientifica. E questo avviene ad una velocità straordinaria, incomprensibile per chiunque. Ma poiché quella vita che torna alla memoria ha naturalmente anch'essa un ultimo istante, e quell'ultimo istante un altro ancora, allora il morire non significa altro che l'eternità.

GINO - Tony?

TONY - Cosa?

GINO - Ucciderai tu Lucia, se io non faccio niente?

TONY - Perché?

GINO - Me lo domandavo così, semplicemente.

TONY - Sei preoccupato per lei?

GINO - Ti ho già spiegato che no, non lo sono, finché lei avrà fiducia in me.

TONY - Non ha senso.

GINO - Tu non la conosci come me, io sono il suo uomo.

TONY - Ed io cosa sarei, il suo amante?

GINO - Non lo so. E non ho voglia di accettare provocazioni da te. Quando daranno le prime notizie sul fatto?

TONY - Quasi subito, ci puoi giurare. Quindi è il caso di sbrigarci, e sparire.

GINO - Quello meritava di essere ucciso.

TONY - Abbiamo lasciato varie persone morte, là.

GINO - Chissà però se meritavano tutti di essere uccisi.

TONY - Erano armati. Nessuno li aveva costretti a partecipare a questa guerra.

GINO - Ma se lo meritavano? Non che la cosa abbia per me importanza, se avessimo tutti ciò che ci meritiamo... Dio non voglia. Tony, devo farti una domanda. Perché quella notte famosa col tuo amico non hai sparato tu alla donna?

TONY - Qualcuno doveva farlo. È toccato a lui.

GINO - Non è una risposta. Perché dopo che lui ha bucato non l'hai fatto tu?

TONY - Non so. C'è solo una risposta che mi viene in mente.

GINO - Sentiamo.

TONY - Forse volevo un po' di sangue in meno sul mio grembiule.

GINO - Okai, granduomo, hai sempre la risposta pronta. Io vado in bagno. (Esce)

Tony prende la pistola, controlla che sia carica, poi la mette in tasca. Dopo un attimo entra Lucia, è (s)vestita in modo molto sexy.

TONY - (La guarda) Complimenti.

LUCIA - Grazie. Sai stavo pensando ad una cosa.

TONY - Ah sì? A cosa?

LUCIA - Al fatto che c'è gente che ha una fede e ci sono gli scettici come te che non ce l'hanno. C'è gente che non crede a niente, neppure se ce l'ha sotto il naso, la verità.

TONY - È proprio così.

LUCIA - Tanta gente decide che una cosa è vera oppure non lo è, e non è possibile fargli cambiare idea. Bè, io non sono fatta in questo modo. E lo sai perché?

TONY - No.

LUCIA - Perché penso che devi, sì, credere a quello che vedi, è ovvio, ma anche alle cose al di là di quelle che vedi, quando qualcosa ti dice che è vero. Mi capisci?

TONY - Sì, ma, scusami, ora ho fretta.

LUCIA - Volevo dirti una cosa, non so se faccio bene, ma sento di potermi confidare. (Poi cambia discorso) Vuoi qualcosa da bere?

TONY - No, magari più tardi.

LUCIA - Posso aiutarti?

TONY - Cos'è che vuoi dirmi?

LUCIA - Gino mi mette paura. Ho paura di lui.

TONY - Davvero? E perché allora ci stai insieme?

LUCIA - Che altro posso fare?

TONY - Non credo sia difficile allontanarti da



Gino. E poi ti sei resa conto in che guaio ti sei cacciata? Con chi ti sei messa? Lo sai che potrebbero arrestare anche te? A meno che tu non ti salvi denunciandolo, o denunciandoci, prima.

LUCIA - No, questo non lo farei mai.

TONY - Invece è una soluzione da tener presente.

LUCIA - Se lo facessi lui verrebbe a saperlo.

TONY - Sì, ma se lo mettersero dentro, che importanza avrebbe?

LUCIA - Prima dovrebbero prenderlo, e lui è peggio di una anguilla. Anche se lo prendessero, uscirebbe. Non sto parlando di evasione. Si farebbe qualche anno e poi verrebbe a cercarmi. Non farei mai la spia. Non sono il tipo.

TONY - Ci sono cose pesanti sul suo conto. E secondo me si beccherebbe la galera a vita. Non credo che lo rivedresti mai più.

LUCIA - Non lo farei lo stesso. Una volta mi ha detto che se mai mi venisse in mente di chiamare la polizia lui, soltanto guardandomi, lo capirebbe. Quindi prima ancora che io riuscissi ad agire.

TONY - E tu ci credi?

LUCIA - Sì. Perché hai qualche dubbio? (Tony non risponde) Dice che lo saprebbe e basta.

TONY - Vuoi dire che lo capirebbe dal tuo comportamento? Non so, dal nervosismo?

LUCIA - Anche.

TONY - Sentimi bene, non devi avere paura di Gino.

LUCIA - Tu, di lui, non hai paura.

TONY - No che non ce l'ho, e sai perché?

LUCIA - Perché sei più forte.

TONY - Tu lo sai chi sono io? Cosa faccio?

LUCIA - Chi sei? Certo che lo so, Tony. Sei Tony.

TONY - Tu hai capito cosa voglio dire. Gino ti ha spiegato tutto, non è vero?

LUCIA - Mi ha spiegato ... che vivi in America.

TONY - E poi?

LUCIA - Nient'altro.

TONY - Nient'altro?

LUCIA - Non so.

TONY - Su, perchè non riesci a dirlo?

LUCIA - Davvero non capisco cosa intendi.

TONY - Quello che io faccio nella vita.

LUCIA - Non mi riguarda.

TONY - Sì lo so, ma Gino te lo ha detto. Non ti racconta sempre tutto quello che fa?

LUCIA - Ora cominci a conoscere anche tu Gino. Lui si vanta molto di tutte le cose che combina.

TONY - Sicuramente ti ha parlato di me.

LUCIA - Non ha nessuna importanza, sul serio. Mi piace la tua compagnia, insomma mi stai simpatico, e ti auguro ogni bene. Ah, scusami se non sono molto brava a cucinare... Se in questi giorni non ti ho cucinato dei piatti speciali.

TONY - Da come dici le cose è come se io stessi per andarmene.

LUCIA - Non so se stai per andartene ma credo che prima o poi lo farai, no?

TONY - Cosa ti ha detto lui a questo riguardo?

LUCIA - Niente, per essere sinceri. È solo che, me lo sento, capisci?

TONY - Ti ha spiegato cosa stiamo facendo esattamente?

LUCIA - No, non se ne è uscito con una sola parola. E d'altronde io non so niente dei vostri affari e neanche voglio saperne. Gino racconta sempre un sacco di bugie e quindi le cose che dice m'entrano da un orecchio e m'escono dall'altro. Insomma io non andrei a ripetere una cosa che mi dicono. Se non sono fatti miei io non mi impiccio.

TONY - Sei nervosa?

LUCIA - Perché, neanche per sogno.

TONY - Sembri proprio nervosa.

LUCIA - Sembro ma non lo sono. Non ho nessun motivo per esserlo.

TONY - Quindi pensi di non essere brava a cucinare?

LUCIA - Direi proprio di no.

TONY - Anche tu mi stai simpatica. Allora?

LUCIA - Cosa?

TONY - Ti piacerebbe se uccidessi Gino?

LUCIA - Dici per scherzo?

TONY - Non scherzo mai.

LUCIA - Oh cielo, beh, sì, mi piacerebbe. (Si riapre la porta e torna Gino. Al quale sembra subito strano che il suo arrivo abbia fatto interrompere la conversazione)

GINO - Di che parlavate? Che sta succedendo qui? O forse neanche stavate parlando. Lucia, vai a fare un goccio d'acqua o qualcos'altro. Il Gufo ed io vogliamo restare soli. (C'è un attimo di silenzio) Hai sentito?

TONY - Lo sai, non ama ripetersi. (Lucia va via) Sei pronto?

GINO - Allora si torna a casa.

TONY - Lo puoi ben dire. Io torno a casa! Tu già ci stai.

GINO - Già proprio così.

Pausa.

TONY - Allora quanti sono quelli che hai «smorzato» nella tua carriera. Sei riuscito a farti bene i calcoli?

GINO - Il primo è stato un tizio che si chiamava «Cori Granni». Cioè Cori Granni era il soprannome. Il nome era Turi. Era un amico mio.

TONY - Aveva fatto uno sgarro o cosa?

GINO - Oddio, vedi che già mi sbaglio. Mi sono dimenticato di quel tipo in carcere. Quella è stata la prima volta. Stava in cella con me, m'hanno detto che andava fatto fuori perchè era un informatore. M'hanno passato un coltello e l'ho sgozzato. Poi è stato accusato un altro che aveva già l'ergastolo. Io ho pure testimoniato in aula. Forse avendo testimoniato mi sono convinto di non averlo ucciso. O forse lo considero un fatto a parte perchè è l'unica volta che ho usato un coltello, non so.

TONY - Poi è toccato all'amico tuo.

GINO - Ah no, c'è stato un altro. Saro, che proprio lui, Turi, mi chiese di far fuori. Era un uomo d'onore che aveva provato con altri quattro a sovvertire l'assetto della famiglia eliminando il capo. Organizzai un finto lavoro di danneggiamento su commissione e lo portai in campagna con la scusa di uccidere certe vacche. Saro fece la fine destinata alle vacche. Quindi Turi «Cori Granni» è stato solo il terzo. Però per me è come se fosse sta-



to il primo.

TONY - Forse perchè lo conoscevi sul serio.

GINO - Proprio così. Quando m'hanno messo dentro per certe estorsioni Turi viene da me e dice: baderò io a tua moglie se si ammala o roba del genere, da amico.

TONY - Comincio a capire.

GINO - Tanto meglio per te. Io invece non ci avevo pensato per niente. Poi una sera, dopo che ero uscito di prigione, stavamo al bar e d'un tratto lui mi fa: «Voglio che tu sappia una cosa, non ho mai scopato Anna mentre tu eri in prigione, neanche una volta». Io allora inizio a pensare. E perchè me lo dice? Che bisogno c'era di dirmelo se non l'aveva fatto sul serio? Vorrà dire che lo ha fatto.

TONY - Il ragionamento non fa una grinza.

GINO - Torno a casa da mia moglie e le chiedo: «Sei mai stata a letto con Turi?». Lei sbarrò gli occhi e dice di no, spergiuera che non l'ha fatto. Le dò qualche schiaffo e qualche spinta ma lei, decisa, continua a negare. Non lo ammette. A questo punto penso, forse non l'ha fatto, sul serio. Qualche giorno dopo torno a casa e non ce la trovo più, sparita. S'è presa la sua roba ed è andata via. Allora ho tratto le conclusioni.

TONY - Ti tradiva e prima che tu lo scopriassi se ne è andata via.

GINO - Certo, e quello che se la scopava era Turi, quel fetuso di Turi. Lo dovevo uccidere!

TONY - Ecco perchè anche se è stato il quarto per te sarà sempre il primo.

GINO - Il terzo, è stato il terzo.

TONY - Il terzo... il quarto... non cambia molto.

GINO - Sì, forse a pensarci bene ce ne fu un altro ancora prima di Turi. Insomma, terzo o quarto che fu, andai da lui una sera tardi, in ufficio. Era solo. Ciao «Cori», come va? E gliene sparai sei di colpi, per sicurezza. L'intero caricatore.

TONY - E poi a chi è toccato?

GINO - Un'altra volta ho dovuto eliminare tre ragazzini che rapinavano, scippavano, insomma davano fastidio. Però non m'è piaciuto erano troppo giovani.

TONY - E cosa provi in queste occasioni?

GINO - Niente.

TONY - Niente?

GINO - Niente, la mia anima non c'è.

TONY - Neanche la coscienza?

GINO - (Non risponde ma cambia discorso) E tu? Quante volte l'hai fatto?

TONY - Non lo so. Sarebbe come dire, quante erano le crepe sul soffitto dell'ultimo albergo in cui sono stato. Troppa fatica contare le crepe. Meglio cambiare albergo.

GINO - Certo che può essere esasperante tentare di ricordare quando sono stati troppi. Come quando ti dimentichi del nome di qualcuno. Anche se sei in grado di ricordarti la sua faccia.

TONY - Esattamente.

GINO - Cosa fai quando ti succede?

TONY - Mi torturo il cervello finchè non vengo fuori con il nome.

GINO - E se non funziona?

TONY - Me ne dimentico per un po'.

GINO - E poi?

TONY - Di solito mi viene in mente più tardi. Quando sto pensando a qualcosa d'altro, o magari mentre sto facendo qualcosa di strano.

GINO - Qualche volta mi viene da pensare che omicidi portano omicidi e poi alla fine si viene ammazzati noi stessi. È una catena senza fine.

TONY - Attento. Come dice quel detto siciliano? «Quando la fornicola mette l'ali vuol dire che vuole morire».

GINO - Tu che minchia ne sai del siciliano, eh? Cos'è un avvertimento? Fottiti. (Si prepara velocemente) Lucia! Lucia!

LUCIA - (Rientrando) Cosa volete? (Si guarda intorno) Si va via?

GINO - Diciamo che prenderemo tutti strade diverse.

LUCIA - Che vuol dire? Io non vengo con te? Che volete fare?

TONY - C'è ancora qualcosa da mangiare? Avrei fame.

GINO - Sì, ottima idea portaci da mangiare. E spogliati. Portaci da mangiare, spogliati. Tanto Tony è abituato, eh Tony?

LUCIA - Ma che ti salta in mente. Mi vergogno. Gino le strappa via la gonna.

GINO - Ecco, così va già meglio, vero Tony?

TONY - (Facendo finta di nulla) Se sta bene a te. GINO - Metto un po' di musica, moderna. Così se capita sentiamo anche le ultime notizie. (Accende una radio) Le gambe sono belle, eh? (La conversazione è semi coperta dalla musica. Lucia porta delle cose da mangiare) In quanti pensi siano saltati?

TONY - Non lo so.

GINO - Tu hai mai usato il pocket coffee?

TONY - E che sarebbe?

GINO - Il fucile mitragliatore! Cristo! Non sai che in codice si chiama pocket coffee come i cioccolatini. Ma da dove vieni eh? Che ha la nostra coniglietta? Cosa ti prende, hai paura o che?

LUCIA - Certo che ho paura, se tu ti comporti così. Non ti ho mai visto così.

GINO - Non c'è motivo d'aver paura. Il vecchio Tony stasera va via, torna a casa. Prende l'aereo e noi ora gli teniamo un po' di compagnia. Prima dei saluti. Vero Tony?

TONY - Vero. (Spegne la radio)

GINO - Io invece andrò a Venezia, credo proprio che andrò a Venezia. Tony, tu sei un amico. Quindi non t'offendere se dico una cosa. Io credo che ti chiamano Gufo perchè porti iella. Porti iella, vero Gufo? (A Lucia) Lo sai che il Gufo ha una amichetta? Si chiama Lucia! (Tony e Lucia si guardano, poi Tony sposta lo sguardo) Lui potrebbe portarla in uno di quei fottutissimi posti dove va di solito, America o Germania, dove la coscienza corrisponde alle crepe sui muri. (Fa una bolla con una gomma americana e la fa scoppiare) Oggi Tony ha fatto saltare proprio così un certo giudice, bum. Uno scoppio e via. Tony è un vero duro non è un minchione. (Mentre Gino parla Tony estrae la rivoltella la punta alla testa di Gino e spara)

TONY - Un solo colpo. Anche per te, Gino. Come per tutti gli altri. (Gino cade riverso, morto. Lucia non è affatto sconvolta. Tony si alza prende un lenzuolo dal letto e lo butta sulla testa di Gino) Lo stavo controllando. Non andava. Ancora un po' e diventava pericoloso, un potenziale, fottuto, pentito. Non sbaglio mai. E poi mi ha chiamato Gufo. Ed ha detto che porto iella. Io non mi voglio più far chiamare Gufo e non porto iella. Mia nonna mi chiamava Gufo perchè il Gufo è un uccello incantato, che predice il futuro e che vede anche di notte. Non c'entra la sfortuna. Ma la gente non lo capisce, non lo capisce mai. Questa è la storia della mia vita, che tu la comprenda o no.

LUCIA - Il fatto è che sei l'unico al mondo che è contento d'essere paragonato ad un Gufo.

TONY - Non ci vedo nulla di strano. Quello che invece è strano è che quando te l'ho chiesto, non t'è venuto in mente nessun animale che vorresti essere.

LUCIA - Non ci avevo mai pensato. Certo non mi piacciono gli uccelli, e neanche gli animali notturni.

TONY - Beh, se non ti piacciono gli uccelli pensa ad un altro tipo di animale.

LUCIA - Sì, ci penserò. Senti, intanto potrei rivestirti?

TONY - Naturalmente. Io non sono come Gino.

LUCIA - Ti dispiacerebbe girarti?

TONY - D'accordo. (Si gira) Sai, io non faccio altro che girare per stanze d'albergo, bar, motel... Solo. Insomma ne sono un po' stanco. Con l'ultimo che ho smorzato, un vecchio distinto, ho parlato un po' prima di sparare. Non mi era mai successo. Ed è uno sbaglio che non devo commettere più. Dopo mi è dispiaciuto. Non bisognerebbe aver nessun contatto con la vittima. E mi sono anche fermato a guardarlo. Si è afflosciato sul pavimento urtando contro l'angolo del comodino. Per una frazione di secondo una delle sue mani è andata a comprimere il foro d'entrata della pallottola, mentre un rivolo di sangue cominciava a colargli lungo il naso. Hai finito di vestirti?

LUCIA - Non ancora.

Lucia prende la pistola di Tony e la punta verso di lui.

TONY - In fondo sto invecchiando. Lo sai che hai del fegato? (Lancia uno sguardo verso la ragazza

con la coda dell'occhio) Ti voglio confessare una strana storia che mi sta succedendo da alcuni giorni. Continuo a pensare di aver ucciso tutte le donne della mia vita. Ma non è vero, se ci rifletto un attimo lo so che non è vero. Ciononostante, torno a pensarci. E mi dico: anche se sono innocente come potrò provarlo? Se mi incrimineranno della loro morte, come mi difenderò? Basterà chiamare una testimone? Ma dove sono finite? Come fare a ritrovarle? Chi mi crederà che non ho ucciso Alice, e prima Rosa? Allora mi vedo in piedi, come imputato nell'aula di un tribunale. «Giuro su Dio di non aver mai assassinato le mie donne. È solo un delirio. Io... le circostanze sono contro di me. Fate pure le vostre indagini. Una s'è sposata e vive in America, e invece quell'altra soffriva di cuore. Proprio così, soffriva di cuore, non è una battuta. È morta di morte naturale». E una voce acuta dice: «Alice è stata trovata morta nel bosco sotto un mucchio di foglie secche». È stata trovata morta? Allora l'ha uccisa un altro. Uno straniero. Uno straniero, quello per il quale aveva deciso di lasciarmi. Aveva promesso di sposarla. «No, quello era in albergo, mentre voi due siete stati visti passeggiare nel bosco». E così via. Sto anche delle ore a pensare a queste cose. Fino quasi a convincermi che ho davvero ucciso chiunque m'è stato vicino. Oggi, mentre ci allontanavamo dal luogo dell'operazione mi sono fermato davanti ad una chiesa, sono entrato, poi mi sono trovato ad alzarmi quando gli altri si alzavano, a sedermi quando gli altri si sedevano, ad inginocchiarmi quando gli altri si inginocchiavano. Facevo insomma quello che si doveva fare ma sentivo nelle narici l'odore della polvere da sparo e del sangue. Quando gli altri si sono messi in fila per ricevere la comunione io e Gino siamo restati dove eravamo. Poi mentre la fila avanzava qualcosa m'ha spinto ad alzarmi e m'ha guidato in fondo alla fila. «Corpus Cristi», disse il prete. «Amen», risposi prendendo l'ostia. Non è vero che sono un Gufo. Mia nonna forse sbagliava. Non so prevedere il futuro. Tu hai scelto l'animale? (Si volta)

LUCIA - Sì, il corvo.

TONY - Ma è un uccello.

LUCIA - Proprio così. A proposito quella storia della volpe e del corvo non finisce come dici tu. Quando il corvo aprì la bocca e lasciò cadere la carne, la volpe convinta di averlo gabbato si precipitò ad afferrarla. Ma nel prendere la carne abbassò la testa ed il corvo dall'alto gli sparò, un colpo solo, spappolandogli il cervello. Poi s'abbassò in volo e riprese la carne.

TONY - Ehi stai scherzando? Cosa vuoi fare? Sei sicura che sia carica? Se sbagli non ti concederò un'altra occasione.

LUCIA - Sì, è carica.

TONY - Mi pare ci sia la sicura.

LUCIA - Rischiero.

TONY - Io preferisco sparare in testa. Sempre. Per sicurezza. Sparando in testa, in modo preciso, un solo colpo in genere è sufficiente. Ma anche un po' perchè è nella testa, mia e di quelli che devo eliminare che hanno avuto inizio tutti i problemi. Mi segui?

LUCIA - Sì cercherò di spararti in testa.

TONY - Non credo si soffra molto. Naturalmente è una ipotesi, una mia supposizione. Quello che è certo è che di rado emettono un suono qualunque. Non lo farai mai. Non schiacciarai mai quel grilletto. Non può spararmi una donna in mutandine. (Fa per muoversi, e Lucia spara. Tony muore con un'espressione di stupore sul viso.)

LUCIA - (Prende il telefono, fa un numero) Anche la seconda fase è terminata. Sì, un colpo solo. (Attacca la cornetta e mentre guarda nel vuoto con gli occhi persi e le labbra serrate si fa il buio)

FINE



LA SCOMPARSA DI ALBERTO LIONELLO, DOPO LUNGA MALATTIA

# UN CALVARIO DI ANNI TRA DIALISI E TEATRO

*L'attore sessantaquattrenne, in teatro dalla fine degli anni Quaranta, aveva ottenuto una larghissima popolarità insieme a Lauro Massaro e Aroldo Tieri in Canzonissima nel 1960, prima del sodalizio con Luigi Squarzina allo Stabile di Genova in una serie di interpretazioni di altissimo livello.*

UGO RONFANI

«Sono il prodotto della scienza moderna, un fantasma che parla», aveva detto con ironia Alberto Lionello dopo il trapianto renale che aveva interrotto il calvario della dialisi, ventitré ospedali in otto mesi di tournée, e l'aveva restituito alla vita e al teatro. Luglio del '91, a Montalcino: il suo ritorno alle scene era stato struggente, un monologo di Teresa Pomodoro, *Violenze*, che raccontava di un uomo malato di reni, appunto, che evocava il proprio passato. Il ritorno vero e proprio di Lionello risanato era avvenuto un anno dopo, con un *Mercante di Venezia* allestito da Squarzina, nel quale l'attore era evidentemente Shylock l'ebreo ed Erika Blanc – compagna devotissima anche nell'avversità – era Porzia: un trionfo nel quale l'affetto del pubblico, oltre che i pregi dello spettacolo e la bravura dell'interprete, aveva avuto la sua parte.

Dopo il tunnel della malattia Lionello (milanese di nascita, 1930, ma di famiglia veneta) pareva ridiventato quello di sempre, nel carattere, nei modi scanzonati, perfino in quel suo eccedere nei piaceri del fumo e della tavola che gli amici, ormai, gli rimproveravano. Aveva ripreso con successo il suo Sacha Guitry: con il titolo *Mogli, figli e amanti*, una riedizione di quel *Nuovo Testamento*, questa volta con la sua stessa regia, ch'era stato con la regia di Squarzina un cavallo di battaglia degli anni Ottanta e nel quale egli si confermava mattatore irresistibile di un teatro «leggero» alla francese che poi, a ben guardare, partiva da Feydeau per arrivare ad Anouilh e a Giraudoux.

Sapevamo però che la sua lotta contro la malattia continuava, che i lazzi del suo personaggio ce li regalava dopo essersi imbottito di medicine e che dietro alla maschera dell'attore comico-brillante c'era un disperato coraggio di vivere. Ma facevamo finta di niente; anche quella sera in cui lo festeggiammo alla milanese Società del Giardino, e lui ci chiese scherzando di non eccedere nel fare i suoi elogi per non dare l'impressione che pronunciasse un necrologio.

L'ultimo incontro è stato al Teatro Lirico in occasione della prima dei *Giganti della montagna* con la regia di Strehler: aveva dovuto interrompere sul più bello la tournée e mi mostrò con l'aria di un ragazzo preso in fallo la mano amputata del pollice, deficienza immunitaria, la serie nera che ricominciava. Mi parlò allora, incrollabile, di un progetto che aveva caro: mettere insieme un recital dedicato a Parise, «Mi ha insegnato a vivere con il suo *Sillabario*, era venuto come me, ha vissuto come me il calvario della dialisi». Seppi poi che per Alberto era cominciata, purtroppo, la stessa lotta mortale che ci aveva portato via Mezzogiorno e Salerno.



Ricordarlo come, oltre che per la sua sfida spavalda, coraggiosa, contro la malattia e la cattiva sorte? All'epoca in cui, 1968, era partito alla conquista dell'America con i *Due gemelli veneziani* di Goldoni, nell'edizione magistrale di Squarzina per lo Stabile di Genova, il *New York Times* l'aveva qualificato «il miglior attore comico del mondo». Ecco: basterebbe quel suo capolavoro interpretativo – che fu visto e apprezzato in trentatré Paesi del mondo – per inscrivere il nome di Lionello fra i grandi della scena del secolo. E qui, nel suo caso, occorre un doppio discorso: distinguere fra popolarità conquistata negli anni Cinquanta sulla scena della rivista al fianco di Wanda Osiris (*Made in Italy e Festival*, dopo gli esordi con Antonio Gandusio, suo primo maestro, e il primo successo nella *Pulce all'orecchio* di Feydeau con la Solari-Porelli), e nel 1960 come esilarante presentatore tuttofare di *Canzonissima*, e i trionfi dei cinque anni trascorsi allo Stabile di Genova, che segnarono la sua promozione a interprete di eccezione. Alcuni titoli basteranno a risvegliare il ricordo del Lionello del periodo d'oro: *Uomo e superuomo* di Shaw, *Il bell'Apollo* di Praga, *Cia-*

*scuno a suo modo* di Pirandello, *Il matrimonio di Figaro* di Beaumarchais, *Il Don Giovanni involontario* di Brancati, *Non si sa come* di Pirandello, *La coscienza di Zeno* di Kezich da Svevo, ma, soprattutto, *Il diavolo e il buon Dio* di Sartre.

L'elenco sarebbe lungo, da *Ciao Rudy* (1973) al testo dell'inglese Luke sull'immaginario papa *Adriano VII*, all'*Oblomov* e al *Puccini* televisivi, al ritorno al congeniale Pirandello (*Il piacere dell'onestà*); e sempre dai nostri ricordi di spettatori ammirati affiorerebbero la sua grinta straordinaria nell'impadronirsi dei ruoli più disparati, il suo piglio ora ironico e ora aggressivo alternato con una straordinaria capacità di assumere gli atteggiamenti charmeurs dell'attor giovane, dello chansonnier alla francese. Come Picasso in pittura, Alberto Lionello avrebbe potuto dire di sé, sulla scena: «Io non cerco, trovo». □

**Nella foto, Alberto Lionello nel «Mercante di Venezia» di Shakespeare.**



LA PREMATURA, DOLOROSA SCOMPARSA DI UN MAESTRO

# SBRAGIA: MEZZO SECOLO DA GIGANTE SULLA SCENA

*Artista colto, versatile e completo, dopo le esperienze giovanili al Piccolo era approdato ad una propria compagnia - La popolarità in tv e la maturità con il Faust e i classici greci - Era stato il conduttore di Almanacco ed aveva lasciato il segno nel teatro contemporaneo anche come drammaturgo.*

UGO RONFANI

**G**iancarlo Sbragia ci ha lasciato alla fine di giugno. Era nato a Roma ed aveva 68 anni. Fino ai primi del maggio scorso calcava ancora le scene dell'Eliseo a Roma. Con Sbragia scompare una delle figure storiche del teatro italiano.

Il ricordo più nitido che conservo di lui è forse quello, non lontanissimo, legato ad una sua versione teatrale della *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj. Anche interprete e regista, in quello spettacolo Sbragia dava la conferma di essere un uomo di teatro completo, della razza dei Gassman o degli Albertazzi per intenderci: autore di una molto accorta trasposizione scenica si faceva ricordare come drammaturgo (nel '53 un suo lavoro teatrale, *Le veglie inutili*, aveva vinto un Premio Borletti; negli ultimi anni era stato assiduo traduttore ed adattatore); la sua regia aveva il segno di una sobria, essenziale efficacia (era insomma degna delle sue apprezzate messinscène per la Compagnia degli Artisti associati fondata agli inizi degli anni Sessanta con Enrico Maria Salerno e Ivo Garrani, fra l'altro quella di *Sacco e Vanzetti*), e come attore sapeva conferire alla figura dell'uxoricida Pozdnysev un rilievo allucinante, mostrando quanto fosse giusta la definizione attribuitagli dalla critica: di interprete di misurata ma robusta e acuta modernità.

Altri ricordi, altri incontri mi tornano in mente nell'ora in cui bisogna salutarlo per l'ultima volta, e dire quale posto di rilievo egli ha occupato sulla scena italiana dal 1947 (quando aveva esordito al neonato Piccolo Teatro di Milano, fresco di studi all'Accademia D'Amico di Roma, città dov'era nato nel '26) fino alle ultime apparizioni, nel '92, prima che la malattia, dichiaratasi con manifestazioni asmatiche, lo costringesse a ritirarsi dalla scena. Ecco allora lo Sbragia intento ad allestire un *Faust* ricco di stimolanti invenzioni nell'agitazione estiva di un Festival di Taormina, accanto a Carla Gravina e al figlio Mattia; eccolo come trepido spettatore, accanto alla figlia Viola, ad un altro festival, quello delle Ville Vesuviane, per il debutto come commediografo di Mattia, e - l'ultimo incontro, con l'uomo colto



che sapeva tutto sul teatro dell'Illuminismo - al Piccolo di Catania, in occasione di un suo adattamento della *Zaira* di Voltaire.

Giusto ricordarlo, in questa mesta dissolvenza sulla sua vita intensa di uomo di spettacolo «completo» (pochi sapevano, ad esempio, ch'era anche musicista), nella sua abbastanza recente apparizione davanti alla grande, solare cavea del teatro antico di Siracusa, eroe sofocleo per il ciclo dell'Inda, accanto alla Proclermer. Egli era stato infatti anche un protagonista degli spettacoli estivi a Siracusa e a Taormina come s'è detto, a Verona, a Ostia e a San Miniato (qui, nel *Poverello* di Copeau, 1950), guidato da registi come Salvini e Costa, che gli era stato maestro in Accademia.

Solido professionista, in grado di indossare i panni dei personaggi di Molière, di Shakespeare, di Goldoni e di Alfieri, ma interessato alla drammaturgia contemporanea, aveva dato un contributo di rilievo al rinnovamento del repertorio come interprete de *I giorni della vita* di Saroyan, di *Lungo viaggio ver-*

*so la notte* di O'Neill (il suo autore feticcio, diceva), di *Ricorda con rabbia* di Osborne, dell'*Ingranaggio* di Sartre (questo al Piccolo di Milano, dov'era tornato nel '53 dopo essere stato in compagnia con la Pagnani-Cervi, per recitarvi anche *Lulù* di Bertolazzi, i *Sei personaggi* e, nel ruolo dello Studente, *Il giardino dei ciliegi*).

Ormai conteso dalle compagnie, Sbragia continuava però a dare prova di salutare anticonformismo, e nel '58 aveva fatto compagnia con Virna Lisi, Monica Vitti e Luigi Ronconi, direttore Michelangelo Antonioni, questo anche coautore di *Scandali segreti* e regista di *Io sono una macchina fotografica*, di Ischerwood-Van Druten.

Intanto, dalla seconda metà degli anni '50, Sbragia si conquistava una solida popolarità anche davanti alle cineprese e alle telecamere, magari nei panni di antico romano in film come *Messalina*, *Venere imperatrice* o nei teleromanzi allora in voga, *Delitto e castigo* e *Cime tempestose*. Fu anche, più avanti, il Bonaparte in *I grandi camaleonti* di Federico Zardi alla tv, e presentatore della serie televisiva *Almanacco*, la prima trasmissione di carattere politico-civile del nostro video. Era stato sposato a Esmeralda Ruspoli, figlia di Marina Volpi di Misurata e del principe Carlo Maurizio Ruspoli: si erano conosciuti all'Accademia, la moglie si era a sua volta cimentata come attrice (qualcuno la ricorderà nell'*Avventura* di Antonioni, nel ruolo di una nobildonna annoiata) e avevano avuto tre figli. Poi, a metà degli anni Sessanta, la crisi del matrimonio, dopo l'incontro dell'attore con Germana Monteverdi, che principessa non era ma aveva tenuto questo ruolo nella versione televisiva di *Resurrezione* accanto ad Alberto Lupò. Questo divorzio fra il teatro e l'aristocrazia, data la popolarità dei protagonisti, aveva fatto scalpore. Ma questo faceva parte del passato sentimentale di un uomo di teatro che, oggi, è doveroso ricordare soprattutto per il contributo non secondario dato alla crescita culturale del nostro teatro. □

Nella foto, Giancarlo Sbragia in «Una giornata particolare» di Scola e Maccari.



# ADDIO A MADÉLEINE REGINA DEL TEATRO

FABIO BATTISTINI

**È** sopravvissuta pochi mesi al suo grande amore Jean Louis Barrault; la salute era andata peggiorando rapidamente dal gennaio scorso. Madéleine Rénaud, novantaquattrenne si è spenta nell'ospedale americano di Neuilly pronunciando più volte il nome del marito.

Madéleine e Jean Louis si erano sposati nel 1940 ma il loro amore era cominciato nel '36 quando si conobbero e recitarono insieme in un film, *Hélène*, di Benoit Lévy in cui avevano il ruolo di amanti: non recitarono, vissero ogni sequenza, appassionatamente. In quei tempi Barrault dormiva ancora nei sottoscala dei teatri, frequentava Antonin Artaud e con lui nelle notti al Quartiere Latino c'erano André Bréton, Georges Bataille e Jacques Prévert.

«La mia fortuna - aveva detto in un'intervista - è di aver trovato sempre dei ruoli che corrispondono alla mia età: una ragazza di Musset, una giovane donna di Marivaux, una donna matura di Cecov, una madre indegna di Marguerite Duras». Era entrata giovanissima alla Comédie Française, a 21 anni, recitando ruoli di ingenua, ma il grande incontro fu proprio lui, Jean Louis, il ragazzo ribelle e ricciuto della scena francese; con lui, sposato in seconde nozze, formò una coppia indimenticabile che di successo in successo li portò al Marigny, all'Odéon, al Théâtre de France, all'Orsay fino al Rond-Point, che oggi porta il loro nome.

La Compagnia Madéleine Rénaud-Jean Louis Barrault era nata nel 1946, appena gli attori, scrittori entrambi dalla Comédie (è del 1943 il grande successo del *Soulier de Satin* di Claudel) furono sciolti dall'impegno; con loro c'erano André Brunot, Georges le Roy, Catherine Fonteney, i giovani Cattand, Granval e poi Pierre Brasseur e talvolta Edvige Féuillère. La sede, il Théâtre Marigny. In *Reflexions sur le théâtre* Barrault ricordava: «Veniamo l'uno e l'altra da strade opposte, io e Madéleine. La nostra associazione teatrale è dunque un incontro e i nostri apporti rispettivi, complementari; ma questa associazione non è possibile che perché i nostri cuori sono simili. Sono simili in ciò che professano per l'Essere umano, un amore particolare. «Alla sera di questa vita sarete giudicati sull'amore» (San Giovanni della Croce). Tutto ciò che riguarda l'uomo ci riguarda, e ci mette immediatamente in uno stato di «compartecipazione», di *Comunione*».

L'attività della Rénaud-Barrault forma una sorta di stella a cinque punte che va dagli autori classici: all'arte del gesto, dall'arte del verbo alla ricerca, agli autori moderni. Ecco allora Molière e Marivaux, Racine, Corneille, Gide e Kafka, Giraudoux, Salacrou e ancora Claudel, fino a Dubillard, Ionesco, all'indimenticabile Beckett di *Oh, les beaux jours!*, alla Duras di *Savannah Bay*, ultima apparizione in teatro della grande Madéleine. Nel cinema si deve ricordare almeno il grande successo in *Harold e Maude*. □

**Nella foto, Madéleine Rénaud in «Oh, les beaux jours!» di Samuel Beckett, messo in scena da Roger Blin.**



## Il Premio Flaiano a Carlo Maria Pensa

**L**etteratura, teatro, cinema e televisione furono le passioni di Flaiano e i generi in cui la sua arte si esprime. A metà luglio a Pescara si è svolta la ventunesima edizione del premio a lui intitolato. Nella sezione teatrale la partecipazione è stata numerosa, i copioni presentati erano 79. Quest'anno si è guardato anche ai giovani autori di età inferiore ai trentadue anni, per il migliore dei quali è stato riservato un premio speciale.

A Carlo Maria Pensa, critico drammatico di *Famiglia cristiana* e condirettore di *Bell'Italia*, è stato assegnato il Premio per il teatro per l'opera inedita *La piscina nel cortile*, con la seguente motivazione: «Nella commedia intitolata *La piscina nel cortile* Carlo Maria Pensa propone un raccon-

to dal saporito linguaggio popolare. L'autore descrive, con sapienza cromatica e affabulatoria, la giornata di un piccolo boss di quartiere in una grande città del Nord. Tra speranze e solidarietà, i personaggi si pongono come emblema dei conflitti sociali nella nostra società. Facendo leva sulla drammaturgia di tradizione, Pensa sa creare una propria maniera: un modello di teatro risolto con assoluta originalità». Sono stati inoltre segnalati Daniele Ruzzier e Santino Spinelli per il testo *Due volte morto*, e, premio categoria under 32, Luca Viganò con *Gli astanti, elegia della paura*.

Altri riconoscimenti sono andati a Micaela Esdra, Roberto Herlitzka, Bruno Enrico Longhini e, alla carriera, a Vittorio Gassman, Orazio Costa Giovangigli, Giancarlo Sbragia e Franca Valeri. Per il teatro, infine, in collaborazione con l'Idi, è in programma in autunno un convegno sulle riviste italiane di teatro del '900. C. C.



RITRATTO IN PIEDI DI UN CITTADINO ROMANO

# GIGI PROIETTI: IL CARISMA? È UNA CAMBIALE IN BIANCO

*Erede legittimo di Petrolini, ha sempre manifestato un talento da «solista», come attore in proprio e autore di se stesso, da Can can degli italiani a Kean.*

GHIGO DE CHIARA

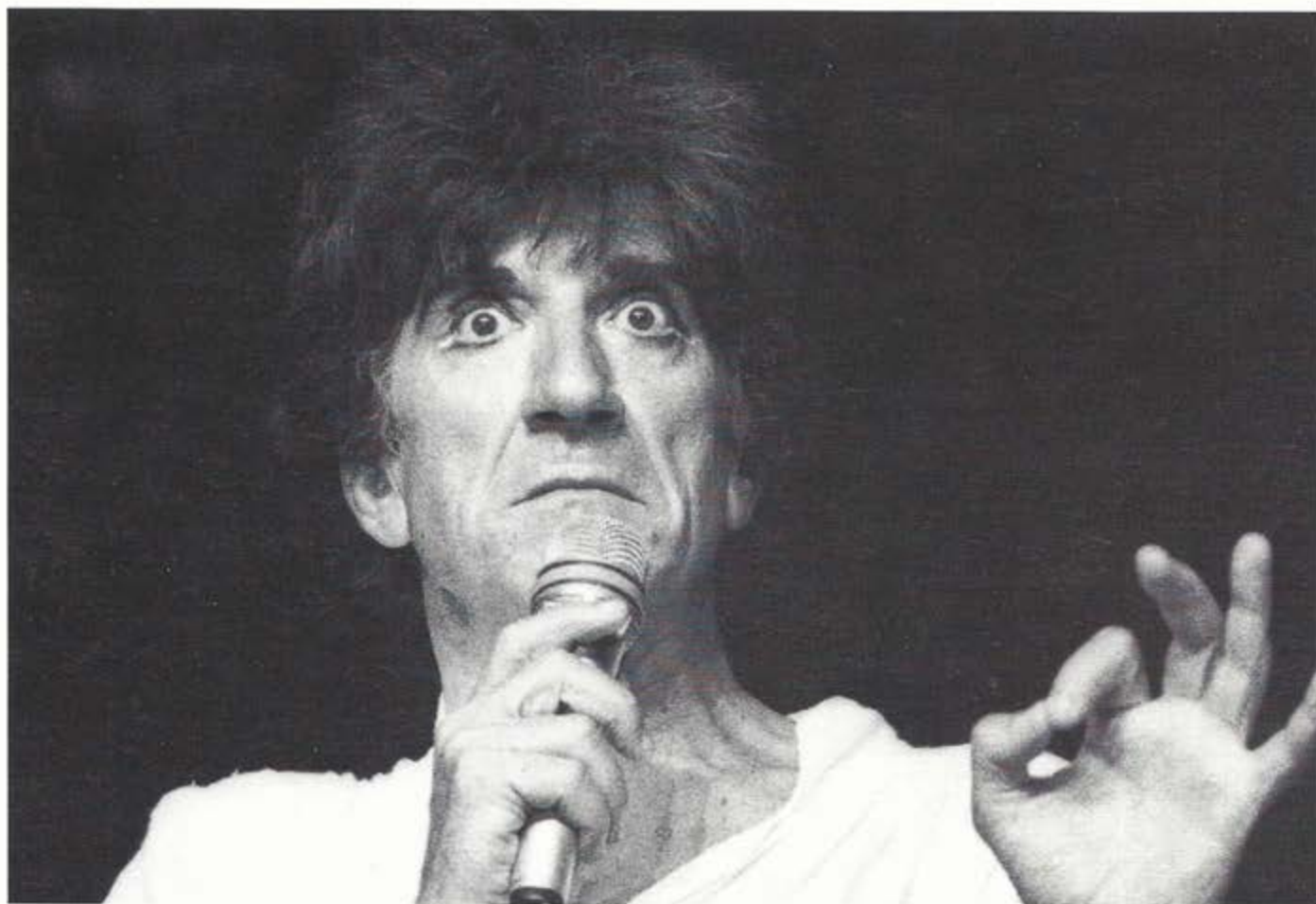


**I**l cittadino romano (e non importa se romano per nascita, adozione, libera scelta, necessità o altro) si ritrova prima o poi schedato in una delle due categorie possibili della romanità: quella dei paciocconi o quella dei lumaconi, riconoscibili anche fisicamente – ma non sempre – per essere i primi di rubizza costituzione e, i secondi, allampanati. Più frequenti i paciocconi, è vero, per l'antica assuefazione capitolina alla tolleranza, alimentata dalle morbidezze dello scirocco e del barocco: amanti delle pigre comodità quotidiane, in primis la pennichella, portati alla convivialità chiassosa e al cibo greve (pajata, coda alla vaccinara, fagioli con le cotiche), inclini a una simpatica trivialità, sentimentali all'occorrenza, i paciocconi possono riconoscersi in qualche modo nell'attore Aldo Fabrizi, di felice memoria. Rari, invece, i lumaconi: costoro hanno motto sferzante, non disdegnano la solitudine, dimostrano intelligenza amara e scarsa fiducia nel prossimo, protendono al cinismo, non li esalta la buona tavola (spizicano piuttosto che abboffarsi) sono romani che detestano lo sbracamento del romanesco. Furono lumaconi Trilussa, Petrolini, Pio XII, uomini che dalla loro ipocondria seppero cavare creatività. Caratteracci, comunque.

## CROMOSOMI LUMACONI

Questa premessa strampalata ci è indispensabile per portare il discorso su Luigi Proietti, esimio lumacone nostro contemporaneo: se dovessimo riassumere la sua carriera ce la caveremmo senza difficoltà consultando qualche almanacco di palcoscenico e spulciando fra quanto, anno dopo anno, abbiamo annotato su di lui. Ma ne verrebbe fuori una cosa del genere «vita e opere di un attore» mentre, ad essere onesti, dovremmo prima stabilire se il Proietti è davvero un attore nel senso che *tu gli assegni una parte e lui la recita*: però con una risposta affermativa gli faremmo il torto di assimilarlo a tanti altri suoi colleghi – anche emeriti, anche più grossi di lui – che non posseggono tuttavia la sua preziosa insofferenza al sacro. La quale soprattutto si manifesta nel disgusto per il personaggio definitivo e definitivamente





consegnato in saecula saeculorum alla letteratura teatrale; in questi casi, in cui si è imbattuto raramente, si ha l'impressione (e noi la provammo vedendolo nel *Dio Kurt* di Alberto Moravia, testo aspro e spigoloso, da lui interpretato pur impeccabilmente) che da un momento all'altro Gigi abbia a straripare dal severo copione per liberarsene con una capriola ed esplodere in una di quelle sue risatacce perfide a tutta dentatura. Insofferenza della letteratura, appunto. Per esempio, come immaginarlo padre dei *Sei personaggi* («perché vede, signore, lo strazio di questa povera madre...») se non in una malandrina parodia del pirandellismo?

Una volta mi confidò che gli sarebbe piaciuto recitare un *Amleto* (e aveva ancora l'età per farlo) al cui apparire i cortigiani di Elsinore mormorassero ogni volta «arièccolo!» e squadrassero scongiuri. Dunque, vocazione totalizzante al comico? Sì, anche questo, ma a patto di aggiungervi un diavoletto interno che lo tenta alla profanazione (perché? perché sì!) di tutto quanto appare consacrato accademicamente e in via definitiva: profanazione anche del comico stesso se cade in taglio la caricatura del comico che *deve* fare il comico, senza orrore di se stesso. Ma qui è d'obbligo il discorsetto sulla sua parentela naturale con Ettore Petrolini: *naturale*, specificiamo, perché essa rivela non il proponimento di imitare o di emulare ma sorprendente affinità biologica. Identità di cromosomi: cromosomi lumaconi, è chiaro, persino capaci (il naso, la bazza, il ghigno) di adombrare la rassomiglianza dei tratti. Eppure la petrolinità di Gigi Proietti non tanto traspare quando è intenzionale – come nel *Caro Petrolini* diretto da Ugo Gregoretti, omaggio prestabilito al repertorio del Mae-

stro (e non fu spettacolo esaltante) – quanto in quel suo modo precario, artatamente provvisorio, di stare in palcoscenico: sicché allo spettatore nasce il dubbio se l'attore stia fingendo o finga di fingere, quando magari Gigi si abbandona al ghiribizzo epico di mollare il personaggio in piena recita per contemplarselo con occhio estraneo e poi sfotterlo, ridicolizzarlo, distruggerlo con la complicità un po' canagliesca della platea. E sempre con l'aria di non prendersi sul serio anche quando sciorina cose raffinatissime come in quello splendido *A me gli occhi, please* di Lerici, fluviale fiorilegio di ogni sua personale virtù: di intrattenitore, di narratore, di cantante, di musicista, di interprete, di fine dicitore e di parodista del fine dicitore, di inventore di lingue inesistenti da decifrarsi per idiomi reali solo attraverso i gesti e le cadenze eccetera.

## UOMO-ORCHESTRA

Gli anni e l'esperienza lo hanno affinato, certo, ma a noi apparve così com'è oggi (diciamo attore in proprio, autore di se stesso, uomo-orchestra) già quando lo vedemmo la prima volta, tanto tempo fa, al suo debutto in *Can can degli italiani*, cabaret satirico di Giancarlo Cobelli dove Proietti – calzamaglia nera come usava allora, cilindro in testa e chitarra alla mano – lavorava in gruppo ma sembrava stabilire in proprio un «suo» rapporto con gli spettatori ai quali sciorinava confidenzialmente una canzonetta che diceva «ammesso e non concesso – che l'italiano medio è un poco fesso...». Personaggio irrimediabilmente solista, dunque, ma non per egoismo mattatoriale quanto perché *si basta*

*da solo*, nel senso che lo spettacolo è lui, né sarebbe facile, in una produzione di complesso, trovargli colleghi che su di lui si sintonizzino. Che poi lui si debba sintonizzare sugli altri, sarebbe chiedergli l'impossibile: con Renato Rascel, in *Alleluja*, erano in due ma erano già troppi. Forse il suo più appropriato collaboratore e compare potremmo individuarlo in Luigi Magni, romano e lumacone come lui, che gli ha approntato almeno un paio di pregevoli occasioni (*Ghetanaccio, I sette re di Roma*) in cui Gigi può restare solo come in un recital anche se tutt'intorno gli si agitano popolani, armigeri, belle figliole e corpi di ballo. Il fatto è che *Kean* si nasce, tanto per citare un'altra interpretazione che al Nostro non è andata stretta in quanto più aperta di ogni *opera aperta*.

Per concludere, vogliamo tentare un'istantanea tra le innumerevoli fotografie del suo archivio personale? Proviamoci. Teatro Antico di Taormina, serata di premiazioni generali, diecimila persone gremiscono le gradinate sotto il cielo splendente di metà agosto. Il presentatore annuncia Gigi Proietti ed è un boato. In quel boato egli avanza al piccolo trotto levando le braccia, nel volto abbronzato si staglia il candore dei denti, arriva all'orlo della ribalta, urla nel microfono «buonasera a tutti». E i diecimila esplodono nella certezza di una gioia imminente, di un divertimento che non potrà non arrivare. Forse il carisma è proprio questo: una cambiale in bianco. □

A pag. 174, Gigi Proietti in «Caro Petrolini» e in questa pagina in «A me gli occhi, please».



# FOYER

FABRIZIO CALEFFI

**S**t. Tropez, notte. Come si sta sul *tropezio*? In alto, molto in alto. «Senza dubbio, ho amato troppo il mondo. E qualcuno, a colpo sicuro, dirà che è stata una frivolezza. Ma essere un poco frivoli ci permette di penetrare segreti nuovi e rari, scoprendo bellezze inaspettate», Jean-Louis principe de Faucigny-Lucigne.

S'è sciolto tra le dita il gelato tricolore: bianco cocco, rosso fragoline, verde pistacchio. Nel silenzio deluso del dopo Brasile. Perdiamo sempre ai calci di rigore. Probabilmente, perché non siamo proprio fatti per il... rigore. Strana stagione stravolta: in giro, incontri solo stranieri. Sono tutti italiani. Quasi tutti convinti di avere un buon motivo per vergognarsi di esserlo. I rigoristi, per esempio. E quelli che sbagliano i calci di rigore. I garantisti. E quelli ancora in garanzia. Bene, ragazzi: è il momento giusto per andarsene. Dove? Tutti al mare/tutti al mare/per aver le idee più chiare.

Fiuggi, festival di Fiuggi. Località termale: come a Montegrotto, si cena non più tardi delle 7,30 pm (l'ora in cui a St. Tropez, si fa colazione dopo una notte danzata). Alla reception del nostro hotel (siamo qui per portare in scena *Nel SudAmerica*, pièce su Tina Modotti) così un'anziana napoletana commenta l'arrivo di una comitiva di ballerini indiani:

– Uè, venite da lontano! È o vero che venite da Pompei? –  
– No, signora, da Bombay –.

Trevigliano, festival di Fiuggi. Località da presepe. Nella piazzetta, su un lettone, va in scena *Girotondo*: la gente del posto si porta le sedie da casa, dopo aver prestato arredi domestici, tipo attaccapanni, cuscini, guanciali, alla scenografia.

– Tempo fa – spiega una popolana – abbiamo rappresentato l'*Ultima Cena* e ho dovuto usare per la scena anche le sedie della cucina: sa, tredici a tavola!

«Il mio vecchio ha cinquantadue anni e va per i dodici. Niente di quello che riesce a fare mio padre può più sorprendermi. Ho vent'anni e vado per i sessanta», Jay McInerney.

Insomma, si va si va, ma dove si va? Al mare. Ma dove al mare? Per un Re a Cascais, per un Pertini a Nizza, quanti pirla in Sardegna! Andiamo a St. Tropez: quest'anno, ci vanno tutti. Tutti quelli che non vanno in Sardegna.

Prima di partire, cena indiana a Roma, al *Messico e Nuvole*, ristorante dalle parti della Piramide. C'è Domiziana Giordano. C'è «Benno il Ciccione», grossa promessa della scena italiana. Ci sono ballerine indiane: pare vengano direttamente da Pompei.

La vita dei giovani attori di teatro è un vecchio film sui giovani attori di teatro. Mica male i vecchi film.

Per favore, non girate il remake del *Sorpasso* con Gassman jr! Il nuovo film di Lelouch è bello come un vecchio film e anche la protagonista Alessandra Martines è bella.

Invece, il teatralissimo film di Monteleone, girato in un teatro con il teatrale Haber sulla falsificazione ambigua della sua vera vita, è scontato: andrebbe visto se il biglietto costasse la metà, in offerta speciale.

St. Tropez, notte. En attendant le Cave des Roi (la discoteca del Biblos), mi capita di rileggere *I divini mondani* di Ottieri, da cui è tratto il dialogo precedente. Piccolo gran bel romanzo, con un gran bel senso del teatro mondano. Il palco s'illumina a intermittenza di sbardottamenti, ma l'attenzione è tutta per la Sophia Lorén del prossimo millennio che mi ha portato qui. Gli uomini preferiscono le bionde. Si sposano le brune.

«Quando si pensa alle cose che stanno aggomitolate dentro le fenditure, i buchi del tempo, della contemporaneità: come si fa a rinunciare a stare alzati tutte le notti, a costo di qualunque sforzo?», Emilio Cecchi.

Monte-Carlo, principato. Cambio di scena. Near are the shadows of Arabia. Che, parafrasando un celebre poema inglese, significa: son vicine le ombre d'Arabia. Le incontriamo in un'altra discoteca. Sotto forma di proposte indecenti. Fatte a «Sophia». Teatro dell'insolenza. Lo squallore ci assedia. Un sorriso ne dissipa i miasmi.

New York city. Segnali da B' way. La sterminata provincia nordamericana si sta rendendo circuito autonomo, non è più solo preparazione alla Grande



Strada Bianca. Dove la commedia sta piuttosto bene, mentre la prosa langue. Si attende una novità che rivitalizzi il genere. Là sempre la novità fa notizia, anche a teatro.

Roma. Segnali da Cinecittà. Il produttore Mauro Berardi sfrutta le scenografie riciclate dei teatri di prosa per realizzare un multimedial film, con diverse versioni per i diversi mercati europei, tratto dalla commedia di Rosario Galli e Capone *Uomini sull'orlo di una crisi di nervi*, ammicco aldomovariano.

Sono ancora in circolazione personaggi che dicono «piccola, farò di te una star». Non operano solo lungo la Costa.

E, prima dell'estate, com'è andata a Montegrotto, il tradizionale appuntamento delle vocazioni premiate? C'era un po' il clima di miss Italia, ma senza le avvenenze. Una formula da rinnovare, da ravvivare.

Milano. Il vento spazza i castelli di sabbia dell'estate teatrale e il secchiello resta vuoto davanti a un bel mare di guai. Ma il pallone, come sempre, ci salverà: ricomincia il campionato di serie A.

Altro che mondiali! Quelli sono solo un torneo di preparazione, vinto da una squadra il cui portiere da noi gioca con i dilettanti. Siamo i più forti: facciamo le cose in grande. Peccato che spesso siano piccole cose. Di pessimo gusto. Ma poi tutti i gusti sono gusti: cocco, fragola, pistacchio.

Che il fuoco dell'estate covi sotto le ceneri uova a sorpresa e riscaldi l'inverno. Come un inferno... □

**Nell'illustrazione di Fabrizio Caleffi, «Sophia's Choice & Dancin' Days».**



## LEADER IN ITALIA PER LA INFORMATIZZAZIONE DELLE BIGLIETTERIE



Dopo i trionfi riscossi si infoltisce la schiera dei teatri in cui replichiamo il successo di CHARTA: la nostra biglietteria elettronica. Un sistema evoluto, eccezionalmente rapido e sicuro, che consente la prenotazione del posto da ogni punto remoto collegato al teatro via telefono, visualizzando l'intera pianta di ogni spettacolo in cartellone.



Un'installazione di grande pregio, che elimina la possibilità d'errore e velocizza tutte le operazioni. Un traguardo della ricerca applicata, raggiunto per conferire prestigio e funzionalità al Vostro Teatro.

Leoni Daniele si è qualificata nel 1987, col grande successo riscosso dalla prima bi-

glietteria elettronica, installata al Teatro Comunale di Bologna.

Negli anni successivi hanno fatto la stessa scelta: Teatro alla Scala di Milano, Teatro Carlo Felice di Genova, Teatro Regio di Torino, Teatro Verdi di Trieste, Teatro Donizotti di Bergamo, Teatro Valli di Reggio Emilia.



# IL TEMPO DI AGOSTINO

Un prologo e quindici scene di MARICLA BOGGIO



## IL CARDINALE MARTINI ALL'AUTRICE

**G**entile signora,  
la ringrazio per la lettera e sono lieto che abbia pensato di scrivere un testo teatrale sulla grande figura di Sant'Agostino.

Esso mostra ancora una volta – se fosse necessario – che il teatro è una fonte inesauribile di comunicazione immediata e profonda.

Le scene sono semplici, quasi familiari, i personaggi vivi, i dialoghi piani e incisivi, permettendo a chi legge di cogliere con chiarezza e semplicità il lungo e complesso cammino di ricerca compiuto da Agostino e il suo perenne messaggio spirituale. Mi è sembrata anche ben indovinata l'idea di far parlare Agostino, arrivato ormai alla maturità, della sua adolescenza e della sua giovinezza, così come l'idea di Monica che gli appare in sogno.

Le auguro che la fatica da lei fatta – e la si intravede quale frutto di una personale ricerca e di attenta riflessione – sia accolta dal pubblico con largo favore e simpatia.

Con i più cordiali saluti nel Signore

*Suo  
+ Carlo M. Martini*



## PROLOGO

Agostino sta scrivendo una lettera. Dopo averla conclusa, rilegge quanto ha scritto.

AGOSTINO - «Se mi chiedi un consiglio in armonia / con la legge di Dio, so quello che devo / dirti: Abbandona la vita militare, / per quanto sia possibile, senza compromettere / la pace delle cose umane, e stai con quelli / che vivono in maniera pura, dove combatte / in silenzio la gente che vuol stare con Cristo, / non per uccidere uomini, ma per debellare / principi, potenze e spiriti del male. / Il più grande titolo di gloria per un capo / militare è quello di uccidere la guerra / con la parola piuttosto che gli uomini / con la spada; è quello di ottenere la pace / con la pace, non con la guerra». (Ha finito di rileggere) Roma è travolta dalla guerra. È lontana, Roma. / Posso tentare soltanto di mandare queste mie fragili / parole... L'amico che mi ha chiesto un consiglio, / non riuscirà forse a leggerle... Ci sono state riferite / cose orrende... Stragi... violenze... e torture... distruzione. / Su queste notizie ho pianto, non potendo far altro, / tranne che pregare. Dolore e morte... e l'amore di Dio... / dimenticato... Noi, qui, ancora nella calma. Per quanto, / non lo so. Ho visto nascere questo nuovo giorno. Grazie, / mio Dio, per questo dono.

### I - L'INFANZIA NON È BUONA

Un canto di monaci, lontano.

AGOSTINO - Da molto tempo è morta la mia infanzia. E io / continuo a vivere. Tu invece, Dio, sei vivo / sempre e niente muore in te. Dimmi allora, / ti supplico; prima dell'infanzia avevo un'altra / vita? Sì certo, quella nel grembo di mia madre. / Ma prima ancora, ero in qualche luogo, ero / qualcuno? Nessuno può darmi una risposta, neanche / la mia memoria. Soltanto Tu sei sopra queste cose. / Tu non m'inganni, gli anni tuoi sono l'oggi. / Quanti giorni, nostri e dei nostri padri, sono passati / attraverso questo tuo «oggi» e ne hanno ricevuto / dimensione ogni volta ed esistenza! Altri ancora / passeranno, e ne riceveranno dimensione ed esistenza... / Tu invece sei sempre Te stesso, e tutte le opere / di domani e tutte quelle del poi, e quelle di ieri / e le altre ancora più indietro. Tu le farai oggi, / le hai fatte oggi. Che m'importa se qualcuno / non capisce? Si rallegri anche lui e dica: / «Ma che cos'è questo?»; si rallegri anche così / e sia contento, non trovandoti, di trovarti / piuttosto che, trovandoti, di non trovarti... (Al portico appare un ragazzo. Porta un paniere di fichi. Quando arriva accanto ad Agostino gli offre il paniere senza parlare)

AGOSTINO - Fichi. La mia passione. Tu lo sai / e, appena maturano sulla tua pianta, / mi porti i frutti più belli.

GIOVANNI - Per ascoltarti.

AGOSTINO - Per ascoltarmi. Non sei come gli altri / figli dei contadini. Dai spazio alla mente, / le tue forze sono fresche, / la fatica dei campi non ti ha ancora abbruttito...

GIOVANNI - Voglio studiare. Come te.

AGOSTINO - Se continuerai in questa volontà, / ti aiuterò come un figlio. Ne avevo uno, / intelligente, vivace, un dono di Dio; / ma come mi era stato donato mi venne tolto...

GIOVANNI - Avevi un figlio e ti è morto?

AGOSTINO - Il dolore per la sua perdita / si è acquietato, è nelle mani di Dio. / Tu gli somigli, come / una mente desiderosa di conoscere può assomigliare / ad un'altra altrettanto vivace e pronta... (Prende un fico, lo apre, lo sbuccia e se lo mangia) Anch'io ero così, da ragazzo. Ardito, / aperto ad ogni conoscenza. / Ma più sfrenato; cercavo senza avere un obiettivo, / cercavo provocando. Chi? Che cosa? Non lo sapevo. / Era un protendersi fuori di me, alla cieca, / verso una meta sconosciuta... (Prende un fico. Lo soppesa contemplandolo) Vedi questo frutto?

GIOVANNI - È un bel fico. Maturo. Uno dei più grandi.

AGOSTINO - Varrebbe la pena rubarlo, se un affamato / lo vedesse davanti agli occhi oscillare / da un ramo sopra la sua testa, appena un poco / più alto della mano... (Comincia a sbucciare il fico, che poi mangerà) Se fosse tutto raggrinzito, am-

## PERSONAGGI

AGOSTINO, nella maturità.  
GIOVANNI, ragazzo di campagna.

ALIPIO, monaco, amico di Agostino.

GIULIANO, manicheo, seguace di Agostino in gioventù.

PAOLO, ragazzo di famiglia agiata.

PAOLA, ragazza di famiglia intellettuale, fidanzata di Paolo.

MONICA, in sogno, madre di Agostino.

DONNA VELATA, profuga da Roma.

## LA SCENA

Un angolo di portico ad arcate, davanti al giardino di un chiosstro.

Fronde di un albero spuntano dall'alto.

Africa settentrionale, fine del IV secolo.

muffito / o non ancora maturo, varrebbe la pena / rubarlo?

Giovanni ride.

GIOVANNI - Chi mai ruberebbe un fico / così privo di valore?

AGOSTINO - Ma se la pianta dove cresce questo fico / e tanti altri frutti come quello fosse / al di là di un muro, difesa da una ripida / barriera, e un cancello di ferro sprangato / la lasciasse appena intravedere, / perché un padrone avaro / se li vuol conservare per sé, quei fichi / che lui crede dolci e allettanti, / che penseresti allora tu?

Giovanni ammiccia furbesamente.

GIOVANNI - La tentazione... (Ride con un po' di imbarazzo, accorgendosi di entrare troppo in confidenza con quell'uomo importante e sapiente. Del resto, è lui ad attirarlo alla risposta)

AGOSTINO - Allora? Non aver paura. Dimmi / quello che ti è venuto in mente.

GIOVANNI - Tutti quegli ostacoli...

AGOSTINO - Che faresti?

GIOVANNI - (Buttandosi a rischio, precipitosamente) Li ruberei! (Si ferma, interdetto del suo ardire)

AGOSTINO - Certo! Anch'io ho fatto come te, / quando avevo più o meno la tua età. / Soltanto che si trattava di una pianta / di pere, anziché di fichi. Ho voluto / commettere quel furto, non perché / vi fossi costretto dal bisogno, / ma per il puro gusto di rubare. (Prende un alto fico e comincia a mangiarlo) Ah!, non siamo buoni neanche da bambini. / Perfino il lattante è invidioso / del compagno che si attacca al seno / di sua madre; non tollera di dividerlo / con altri, che pure ha bisogno di quel latte / per sopravvivere, e con occhio dispettoso / guarda pallido di rabbia quello / che cerca come lui di fortificarsi per vivere... (Giovanni ha assunto un atteggiamento umiliato. Agostino se ne accorge e sorride) Oh! Ma non prendere un'aria triste, / non è a te che attribuisco questo genere / di comportamenti. Siamo tutti così, / l'infanzia non è innocente, se lasciata / a sé stessa... Giovanni appare rinfrancato.

GIOVANNI - Anche tu allora... (Sorride incoraggiante. Vorrebbe saperne di più sulla storia delle pere)

AGOSTINO - Rubavo! E anche prima di quell'episodio / delle pere. Ancora bambino: piccoli furti / nella dispensa di casa, o spinto dalla gola / o per avere qualche cosa da regalare ai ra-

gazzi / che si vendevano per farsi vincere nel gioco da me, / perché spesso io carpivo la vittoria con l'inganno. / Mi prendeva in quei momenti come una smania / di inconsistente superiorità... (Giovanni è rimasto muto, un poco imbarazzato. Agostino gli fa cenno di sedersi accanto a lui) Siediti, Giovanni. Ti racconto dei fatti / ormai lontani perché tu possa capire che un ragazzo / com'ero io a quel tempo, può farsi trascinare / dal peccato. Più tardi si capisce, si matura... / Non ne sarai dannato neanche tu, se delle volte / è successo anche a te.

Giovanni ride rinfrancato e fa cenno di sì.

GIOVANNI - Ma le pere... perché?

AGOSTINO - Qual era lo scopo? Dato che erano frutti / completamente privi di attrattiva...

GIOVANNI - Il furto in sé?!

AGOSTINO - Questo! (Ride) L'hai capito perché tutti e due siamo della stessa / natura, soggetta al peccato. Tante volte / mi sono interrogato sul quel fatto... Che cosa / ho amato in te, mio furto - mi dicevo -, crimine / notturno dei miei sedici anni? Non eri bello, eri / un furto! Sei almeno un qualcosa di vero, dato / che ti rivolgo la parola? Quei frutti che abbiamo rubato / erano belli perché Tu li avevi creati, mio Dio; / erano belli, ma non ad essi tendeva / il desiderio della mia anima miserabile: / ne avevo di migliori e in abbondanza; / colsi quelli soltanto per rubare; li colsi / e li buttai via, saziandomi invece / di cattiveria: era questa che mi dava / godimento e gioia...

GIOVANNI - Cattiveria, godimento e gioia: / che strano contrasto... Eppure, / se ci penso, qualche volta è successo / anche a me.

AGOSTINO - Non ti sei mai chiesto perché?

GIOVANNI - No. Mi veniva su, dal cuore, come un senso, / non so, di potere, una sfida... A chi non so; / come se avessi il mondo in mano, / e potessi distruggerlo, soltanto / che lo avessi voluto... Fortissima / è stata questa sensazione, quando ho ucciso / un uccello nel nido... Stava uscendo / dal guscio, a fatica, spezzando col becco / quella sottile parete che lo separava / dal mondo, dalla vita... Mi faceva pena / per lo sforzo che metteva in quell'operazione... / e schifo per le piume bagnate... Avrei voluto / aiutarlo ad uscire... Poi qualcosa cambiò, / improvvisamente, in me: desiderai che morisse!

AGOSTINO - Era proibito uccidere, per questo / godevi di agire al contrario.

GIOVANNI - Ero attratto come da un comando. / Mi bastò toccare il nido con un ramo; cadde / e non si mosse più. E i miei compagni intorno / mi applaudirono.

AGOSTINO - Non eri solo. Eravate una banda.

GIOVANNI - Sì va per le campagne con le fiandre / in gruppo a cercar frutta e animali... / Insieme ci si sente più forti, / e cose che mai si sarebbero fatte / da soli, se i compagni ti guardano / acquistano valore, come un'impresa / di guerra; fai cose che non avresti / mai pensato di poter fare tu...

AGOSTINO - Quello stupido furto delle pere, / forse non l'avrei fatto se fossi stato / solo. Ero anch'io con il gruppo / dei compagni di strada, quelli / che paion pronti a tutto, liberi / da legami con famiglie o maestri... / Comincia uno a dire: «Andiamo! Facciamolo!» / e tu ti vergogni di non provar vergogna, / cerchi allora di andare oltre / per nascondere l'imbarazzo, e fai, / fai di più ancora, per vincere in potere, / per diventare il re di quel piccolo gruppo / disperato...

GIOVANNI - Tu mi leggi nel cuore. Sciogli i nodi / che per me rimanevano un mistero.

AGOSTINO - Non sono io che posso sciogliere / questo groviglio di sentimenti / che ti sta dentro. La strada è lunga, / Giovanni. E tu hai una bella mente, / somigli a mio figlio, che se n'è andato / con Dio prima di sperimentare / le difficoltà che a noi vengono / dalla vita di ogni giorno. / Torna a trovarmi, parleremo ancora. (Gli porge il paniere dei fichi) E portami ancora i tuoi frutti... (Ride) purché non siano rubati!

### II - NON VOLEVO E HO UBBIDITO

Entra correndo un vortice di gente urlante, circonda Agostino indirizzandogli richieste concitate; ciascuno nel domandare vorrebbe prevaricare gli altri. Si crea una sorta di tensione, ma



nessuno osa arrivare a toccare Agostino.

VOCI - Qual è l'origine del male?

- Castità o matrimonio?

- Passato presente futuro quanti sono i tempi?

- O non è il moto degli astri?

- Si può misurare il presente?

- Esiste il passato?

- Esiste il futuro?

- Il tempo misura il moto...

- Non sappiamo niente...

- La misura del tempo...

- Oltre il tempo...

Alipio entra dal fondo e raggiunge il gruppo urlante. La sua voce sovrasta quella degli altri che tacciono e si allontanano uno dopo l'altro.

ALIPIO - Che cos'è questo? Un mercato?! Non è l'ora / dell'incontro, e non è il modo! Agostino / dà risposta a ogni domanda, ma nei tempi / stabiliti, e con calma, a ciascuno! Queste urla, / questa confusione... Come potete pensare / di ottenere risposte meditate cercando di superarvi / l'un l'altro, prepotenti a contraddire la ricerca / della conoscenza di Dio!

Agostino è rimasto solo con Alipio. Gli sorride.

AGOSTINO - Mi hai salvato.

ALIPIO - Sono sempre più numerosi! Vengono / da ogni parte. La tua fama si allarga...

AGOSTINO - Tutta quella gente stretta intorno a me... / Mi sembra quel giorno, nella chiesa...

ALIPIO - Non te l'aspettavi! Volevi fondare un monastero, / ritirarti nella pace dello studio... meditare!...

AGOSTINO - E invece tutta quella folla... addirittura in chiesa!...

ALIPIO - Avevano bisogno di te. Sono pochi i preti che lavorano: / i fedeli vengono lasciati a loro stessi, aumentano / le sette, le false credenze seducenti all'apparenza... / Il vescovo gridava queste cose alla gente riunita / per la messa, quella domenica, uguale a tante altre... / Tu ti trovavi là per caso...

AGOSTINO - Ci ero andato per vedere un amico. Pensavo / di poterlo convincere a venire con noi / nel monastero. Le parole del vescovo diventavano / via via sempre più forti e concitate, e la gente / si caricava di emozione; erano sempre più stretti / intorno a me; urlavano, ne sentivo i fiati, e le braccia / intrecciate a catena mi impedivano di scappare, come certo / avrei fatto, pieno di paura...

ALIPIO - Io stavo poco lontano, paralizzato nella ressa. / Ma in quella violenza collettiva avvertivo qualcosa / di sacro; e sapevo che non dovevo intervenire, / non dovevo aiutarti a fuggire.

AGOSTINO - Mi hanno trascinata fino al vescovo. E gridavano / che mi ordinasse sacerdote. Io non volevo. / Non volevo con tutte le mie forze!

ALIPIO - Soltanto dopo la morte di tua madre avevo visto / il pianto sul tuo viso. E in quel momento / tu piangevi, ti divincolavi come una bestia / che viene portata al sacrificio.

AGOSTINO - C'era l'usanza: i fedeli possono scegliere / un uomo che riscuota la loro fiducia, e chiedere / al vescovo di ordinarlo prete. Ma da quel ruolo / io mi sentivo lontanissimo, e non pensavo mai / che contro la mia stessa volontà a forza / me lo avrebbero imposto. Mi rifiutavo con violenza, / con caparbietà. Ma poi, a un tratto, da un momento / all'altro, qualcosa dentro di me è cambiato. / Io non volevo, ma voleva il popolo, e con lui / chi voleva era Dio. Se dentro il mio cuore ancora / non volevo, ugualmente ho ubbidito. Ho accettato / piangendo. Non volevo e ho accettato.

ALIPIO - E così hai rinunciato al progetto del monastero. / Adesso sei riuscito ad avere anche questo. Non c'è però / la quiete che speravi... è un via vai di gente / che ti assilla... Poco fa pareva addirittura il giorno / del tuo forzato sacerdozio.

AGOSTINO - Devo accettare i desideri della Chiesa, non posso / anteporre l'egoismo della mia ricerca di pace, / quando c'è gente che ha bisogno. Se nessuno volesse / aiutarla, questa Chiesa, a generare nuovi figli, / neppure noi, Alipio, avremmo avuto la possibilità / di nascere in lei.

ALIPIO - Perché ti ho seguito? Perché in te trovo l'amore / della verità e la necessità dell'amore.

AGOSTINO - E allora diamo concreto peso alle parole. / Anche se non è l'ora e sono in tanti, violenti / addirittura per impazienza di sapere, mandami / quella gente, gli risponderò.

ALIPIO - Due... tre! Non tutti!

AGOSTINO - Quelli che chiedevano sul tempo. Quel poco / che ho pensato, ripenserò con loro.

ALIPIO - Ti manderò quelli del tempo. Intanto / tu riposati un momento. Tornerò dopo un poco, / a riprenderli, tu la terresti tutto il giorno / questa gente, senza accorgerti del tempo che è passato.

AGOSTINO - Passa il tempo? / O siamo noi a crederlo?

ALIPIO - Non mi coinvolgerai nei tuoi ragionamenti! / Io li conosco, e non saprei tenerti testa. (Se ne va)

### III - COME IL VENTO SULL'ACQUA

Una fronda dell'albero che sovrasta la scena oscilla e si abbassa come gravata di un peso. Un canto corale emerge dalla lontananza del convento. Agostino ascolta rapito. Le voci si allontanano fino a scomparire.

AGOSTINO - Tardi ti ho amato, bellezza tanto antica e tanto nuova, Dio!, ti ho amato tardi! Eppure tu eri dentro di me: io stavo fuori e fuori ti cercavo! Ero privo di bellezza

e con violenza mi gettavo a impadronirmi delle cose belle che hai creato. Tu eri con me, ma io non ero con te. Mi tenevano lontano quelle creature che se non esistessero in te, non esisterebbero. Mi hai chiamato, hai gridato e hai rotto la mia sordità.

Sei apparso nel tuo splendore e hai messo in fuga la mia cecità. Hai sprigionato il tuo profumo, io l'ho aspirato e adesso anelo a te. Ho sentito appena il tuo sapore e adesso ho fame e ho sete.

Mi hai toccato e nella tua pace io ho preso fuoco. Arriva correndo un uomo ancora giovane.

GIULIANO - Agostino!

Per un attimo Agostino non riconosce l'uomo. Poi la sua fisionomia gli emerge dalla memoria.

AGOSTINO - Sei Giuliano! Quanti anni...

GIULIANO - Una decina, almeno... Allora eri con noi.

AGOSTINO - E tu, sei ancora con i Manichei?

GIULIANO - La ragione non mi ha aiutato a trovare la strada di Dio. / Loro sono un po' la mia famiglia, insieme / ci si sente meno soli...

AGOSTINO - Io ero incuriosito dalle teorie dei Manichei; ci credevo / al punto da convincere altri a seguirli. Anche te... / Cose passate, per me; ne rido, adesso. Ma tu, sei rimasto...

GIULIANO - Non volevano farmi passare, i monaci di qui. Ma io / avevo bisogno di parlarti. Sono riuscito a entrare / senza che mi vedessero. C'era un fico, fuori dal muretto, / mi sono arrampicato...

AGOSTINO - L'albero di Giovanni...

GIULIANO - Che hai detto?

Agostino indica il panierino ai suoi piedi.

AGOSTINO - Me li hanno portati adesso. Prendine, sono dolci... (Prende un fico e glielo porge. Giuliano fa il gesto di afferrarlo, ma poi ritrae la mano con timore)

GIULIANO - Non possiamo, lo sai...

AGOSTINO - Ancora queste favole?!...

GIULIANO - È... peccato mangiare un frutto così dolce, / così buono... Io non sono un «eletto»...

Agostino assume un tono canzonatorio.

AGOSTINO - Il fico, quando viene colto, e anche la pianta, / che è sua madre, piangono lacrime di latte... / La mano che lo coglie è in colpa, ma non chi mangia / il frutto, se è uno di quei «santi»; a lui va offerto, / e se lo gode tra gemiti e rutti, purificando la vile materia / liberandone le luminose parti divine!

GIULIANO - Sono affermazioni puerili, sentendole da te / me ne rendo conto. Eppure ne rimango ancora / prigioniero. Sono venuto qui proprio perché / tu mi aiuti a liberarmene.

AGOSTINO - Mi sento responsabile verso di te perché allora / ho sostenuto le loro teorie, e ho persuaso anche te / più di quanto tu non lo fossi prima...

GIULIANO - La mia mente ne è piena. Se cerco di uscirne, / altri mi premono, con teorie ancora più bislacche, / che mi fanno disperare di trovare la verità... / E intanto ogni giorno torno con loro... Almeno li conosco, / e l'amicizia ci consola del fallimento spirituale...

AGOSTINO - Ora sei qui, sei venuto da me, è un segno! Parla! / Apriti con fiducia! Tira fuori tutto quello che ti turba!

Come scosso da un impulso irresistibile, Giuliano chiude gli occhi e comincia a parlare come in trance, girando lentamente su se stesso.

GIULIANO - «Esistono al mondo due nature, ciascuna con un principio, in lotta fra di loro...

Due nature o sostanze...

E nel corpo... nel corpo

di ogni uomo esistono due anime...

una viene da Dio, identica a lui

per natura e sostanza... per natura

e sostanza, sì... e un'altra, anima

anch'essa... viene al popolo che Dio

non ha creato, ed ha vita propria, uscita

dalle tenebre, regno e principio non creato...

non creato, sì... e quest'anima si è ribellata

contro Dio... E Dio allora, non trovando altro

sì, stretto dalla necessità... ha mandato nel

[modo...

[mondo

una sua anima, sì... anima buona, come una

[piccola,

piccola parte della sua sostanza, e da questa

[unione

e mescolanza il nemico è stato contenuto,

e si è formato il mondo...».

Giuliano si ferma e tace, ma come se cercasse

dentro di sé torpidamente delle altre credenze da

tirare fuori come dei veleni, per liberarsene.

AGOSTINO - E poi? Che cos'altro ancora trattieni

nella mente, / ad angosciarti?

Giuliano riprende a parlare con sforzo, come se

qualcuno si opponesse al suo dire e lui ne avesse

timore.

GIULIANO - «Cinque elementi esistono nel

mondo / che generano i rispettivi capostipiti... /

Cinque elementi della gente delle tenebre... /

Fumo, fuoco, oscurità... e poi acqua e poi vento... /

Nel fumo sono nati gli animali con due gambe... /

e dopo gli uomini... Nel buio sono apparsi i serpenti... /

Gli animali con quattro zampe è il fuoco /

a averli generati... I pesci nelle acque e tutti gli esseri /

che vivono nuotando... E nel vento gli uccelli, /

e gli animali che volano piumosi... / Cinque elementi: ma erano malvagi; a combatterli /

ne furono mandati cinque altri, che venivano / dal regno di Dio... E vi si mescolarono... sì, / i buoni

ed i cattivi furono fusi insieme... / Fumo con aria... oscurità con luce... il buio / e lo splendore...

fuoco di tenebra e fiamma / scintillante... ed al vento malvagio che distrugge /

si intrecciò il vento che porta la frescura... sì, / il respiro, la vita...».

AGOSTINO - Tutto quanto vai dicendo è frutto

di fantasia! / Immagini bellissime, ma vane parvenze, /

non è questo il creato di Dio! Sei preso / da una sorta di incantesimo che dura da decenni! /

E arrivato il momento che tu te ne devi liberare! /

Giuliano riprende a parlare come in sogno, appena un poco ridestato dalla voce di Agostino che lo richiama alla coscienza.

GIULIANO - «L'origine dei peccati non dipende

dalla nostra volontà, / ma dalla sostanza della

gente avversa... La carne... / i corpi... non sono

opera di Dio, ma di una mente insana, / velenosa,

di un principio contrario, eterno come Dio... / È

natura corrotta, ci è rimasta attaccata fin dalle origini /

dell'uomo... e quando si separa dal nostro corpo, vive /

anch'essa immortale... Coesistono due anime, ed una è buona, /

malvagia l'altra; si scontrano, dall'interno di noi, sì... /

di ogni uomo...».

La voce di Agostino si alza a svegliare Giuliano dal torpore malefico nel quale è caduto.

AGOSTINO - Svegliati! Liberati da queste fantasie /

che non hanno nessuna consistenza! Per anni mi sono illuso /

anch'io che dietro favole come queste potessi trovare /

risposta alla mia ricerca di Dio. Ero giovane, inesperto, /

e presuntuoso; mi compiacevo della mia abilità /

nell'usare le paro-



le, nel ribaltare i concetti; / manipolavo i miei avversari, che rimanevano sconcertati, / e pur avendo da oppormi teorie molto più serie delle mie, / si arrendevano, e nel silenzio consumavano la loro umiliazione. / E sempre di più io ne andavo orgoglioso; discutevo / con provocatoria sicurezza di cose che conoscevo appena; / denigravo le sacre scritture senza averle neppure approfondite. / Avevo di Dio una concezione limitata e banale, priva / di simboli, legata alla materia. Non sapevo che Dio / è lo spirito, che non possiede membra, da misurare / come un corpo umano. Ero ingenuo e astuto insieme... / Con quella mia abilità ho trascinato anche te a credere / alle dottrine manichee, che da tempo mi appaiono ridicole e sciocche.

GIULIANO - Ma io ho creduto, Agostino! A loro, e a te! E la mia vita / è fatta di quei giorni. Sei tu adesso che devi / farmi tornare indietro. Dirmi dov'è la verità!

AGOSTINO - La verità! Io non la possiedo, Giuliano. / So che si trova in Dio. La sto cercando. / La verità rimane nascosta solo perché / non si conosce il modo di cercarla.

GIULIANO - Noi volevamo usare il ragionamento per comprendere / ogni cosa, anche Dio. Ricordi? Era il tuo orgoglio, / quello di arrivare alla fede attraverso la ragione...

AGOSTINO - Questo, di credere soltanto ciò che indica la ragione, / è un gioco di cui ho scoperto l'ingenuità. Tu vedi / con gli occhi i corpi, le cose?

GIULIANO - Certo, le cose concrete le vede. Ma l'anima, la fede...

AGOSTINO - E i tuoi atti di volontà, li vedi?

GIULIANO - Li vedo con l'animo, perché sono nel mio animo...

AGOSTINO - E con quali occhi vedi l'amicizia che l'amico sente per te?

GIULIANO - Non ho occhi per vederla... e con il mio animo / non posso vedere quello che avviene nell'animo di un altro...

AGOSTINO - E allora non puoi credere alle buone intenzioni del tuo amico? (*Giuliano tace, assorto. Non riesce a formulare una risposta, ma ne è felice. Questo sentimento gli si delinea sul volto con crescente intensità*) O credi a queste sue buone intenzioni, e lo ripaghi / con uguale amicizia? Eppure non lo vedi, nell'animo! / Certo, vedrai come si comporta con te, come ti parla. / Ma l'amicizia, quella dovrai soltanto credere, che lui / la provi per te. Se tu non facessi in questo modo, / saresti solo, isolato, in ogni momento della vita.

GIULIANO - Non potrei vivere così. Il cuore mi porta a credere / all'amicizia, all'amore.

AGOSTINO - E dove non guardi con gli occhi o non conosci / con l'animo, applichi la fede.

GIULIANO - La fiducia va al di là della verifica, mi è successo / tante volte.

AGOSTINO - Tutto quanto tu conosci si fonda sulla fede! Anche quello / che ti viene raccontato, che riguarda i tuoi parenti / lontani nel tempo, perfino quello che riguarda / i tuoi genitori, e la tua nascita: tutto, tutto! / è fondato sulla fiducia che riponiamo in quelli / che ci raccontano, e che a loro volta hanno dato fiducia / a quelli che hanno raccontato a loro...

GIULIANO - Non potremmo vivere, se non dessimo fiducia... Ma Dio, / come credergli senza dimostrazione?

AGOSTINO - Ti fidi per le piccole cose, non vuoi fidarti per le grandi? / Ti fidi di gente oscura, non vuoi fidarti dei grandi / spiriti della Chiesa? E gli indizi che Cristo ci ha lasciato, / neanche questi ti bastano? Apri dunque a questa fede / che ti innalza come fratello di Cristo, abbadona / le belle favole, inventate da chi compie un atto di superbia / e vuole affermare un suo pensiero originale, / illudendosi di essere un creatore...

*Giuliano sta via via convincendosi. La gioia lotta con l'amarezza degli anni perduti.*

GIULIANO - Cercavamo la luce...

AGOSTINO - Soltanto degli ingenui potevano prendere per buone / quelle teorie. Degli ingenui o della gente in malafede, / che voleva approfittare, appunto, degli ingenui. / C'ero anch'io tra questi, e quindi non sarò certo io / a giudicarti. Cercavamo la luce: sì, la cercavamo / perfino dentro ai



cibi: certi erano pieni / di tenebre, la carne, il vino... altri il contrario, / il melone soprattutto, dicevano quei profittatori, / era pieno di luminosità! (*Ride, rassicurato dall'espressione di Giuliano, che va via via seguendo nel ragionamento*) Nella digestione si separavano i due elementi / e, dopo una bella masticata, nello stomaco dell'«eletto» / la luce veniva liberata! Ah!, eravamo proprio / degli sciocchi! Quanti buoni cibi abbiamo offerti / a quegli imbroglioni! E di quanti frutti squisiti / ci siamo privati per la nostra credulità! (*Raccoglie un fico dal paniere*) E tu, ancora temi! Prendi, Giuliano! Questo fico, / tra il verde e il viola, con una bella lacrima / di zucchero rosato sarà il segno della tua liberazione / appena l'avrai messo tra le labbra!

*Giuliano prende il fico incerto.*

GIULIANO - Mi rendo conto di essere ancora prigioniero di sciocchezze. / Ma questi limiti, queste proibizioni, sono state fino ad ora / il mio sostegno: il segno che qualcuno badava a me, / gli importava di quello che facevo. Fare la stessa cosa, / in tanti, è la prova di un'intesa; un'azione anche minima / diventa un segno... È tremendo esser soli, e senza scopi: / allora prestai ascolto a chi ti vuole con sé, e ti prende / offrendoti la parvenza di un affetto.

AGOSTINO - Per la tua buona fede non sarai giudicato. E se ti guardi / intorno con occhi nuovi, liberati dalla paura preconcetta, / non sarai solo mai più. Intanto ascolta me; altri poi, / come me, ti indicheranno come arrivare a Dio. Tutto / è stato creato da lui, da lui soltanto. È bene, Dio, / questo anche tu lo sai. Se manca il bene, non c'è esistenza. / Ma tutto quanto esiste, è buono. E il male non è sostanza: / se lo fosse, sarebbe un bene. A definire il male / è solo la mancanza del bene... Ma se tu vuoi capire / fino in fondo, all'intelligenza devi affiancare la pietà, / e una certa pace della mente.

GIULIANO - Già mentre ti ascolto sento che il mio cuore si fa più sereno. / Ma ho bisogno di capire.

AGOSTINO - Le favole dei Manichei passeranno come il vento sull'acqua. / Da quando Gesù Cristo è salito al cielo, sai quante / sono state le eresie? Più di un centinaio, soltanto / di quelle che conosco. Prima dei Manichei ce n'erano / già state cinquanta, tante ne aveva elaborato la mente / umana, nella sua superbia... Simoniaci... Menandriani... / Saturniani... Basilidiaci... Nicolaiaci... Gnostici... / Carpocraziani... Carinziani... Ebio-

nei... Valentiniani... / E dopo i Manichei, un'altra cinquantina di eresie... / Ieraciti... Melesiani... Ariani... Vadiani... fino ai Donatisti, / ai Priscillianisti, a quelli che «non mangiano con gli / uomini», a quegli altri che «dicono Cristo suscettibile / di natura divina», fino ai credenti in un Dio di tre forme; / e così via, arrivando agli ultimi, per ora almeno, / che sono i Pelagiani. Si agitano e inventano, senza curarsi / di accostarsi alla verità, impazienti invece di vantarsi / per una propria piccola originale ideuzza. Ero così anch'io: / al tempo delle nostre clamorose discussioni: clamori, / appunto, nient'altro. Ma Dio, dopo avermi lasciato fare / un poco, mi ha chiamato per il tempo dell'impegno. / Rimani qui. Ci sono i monaci. Potrai parlare anche con loro / e poi restare o andartene, libero, dove tu vorrai.

GIULIANO - Devo riflettere. E il fico... (*Spacca in due il fico che si apre dolcemente. Comincia a mangiarlo*) ...che dolcezza! Né luce né tenebre, ma un sapore / delizioso, tutto suo!...

*La fronda che sovrasta la scena scricchiola percorsa da un intenso tremolio, finché flessuosamente si abbassa lasciando al suolo Giovanni, tutto imbarazzato.*

GIOVANNI - Ero sull'albero...

AGOSTINO - Me ne sono accorto. Perché eri salito lassù?

GIOVANNI - Volevo ascoltarti. (*Ride furbo*) Non per rubare pere, ma parole, pensieri...

*Agostino ride.*

AGOSTINO - Come posso sgridarti? Hai una bella testa, / te l'ho già detto. Ma non devi esagerare, / nella tua voglia di sapere. Sarò io a decidere / se e quando potrai assistere a degli incontri... (*Lo guarda con un sorriso tra il bonario e l'ironico*) ...sempre che tu ci porti qualche bel paniere / di fichi... (*Si rivolge a Giuliano che ha assistito al dialogo senza capire bene che cosa stia succedendo*) Giuliano ne va matto!...

GIULIANO - Fichi?!... Pere?!... Parole?!... Pensieri?!... / Io non ci capisco niente!

AGOSTINO - Non preoccuparti. Sei tra amici. / Pensa piuttosto a Dio. Il resto è per gioco.

GIULIANO - Allora vado. (*Prende qualche fico dal paniere. Con aria furba, volendo entrare in quel gioco di allusioni che tuttavia non capisce fino in fondo*) E me ne prendo un po'. Tanto Giovanni / ne porterà degli altri!... (*Se ne va*)

#### IV - LUI CI HA FATTO

*Agostino è rimasto solo con Giovanni. Lo guarda*







# UN SAPERE CHE GODE E UNA BELLEZZA CHE SA

LUIGI M. LOMBARDI SATRIANI

«**C**hi riuscirà a trattenerlo, questo cuore, a fissarlo perché trovi un po' di fermezza, perché rapisca un po' di luce all'eternità che ha questa fermezza? Chi riuscirà a tenere il cuore dell'uomo, in modo che riesca a vedere che l'eternità non ha né passato né futuro, ma che è ferma in se stessa e da lei nasce il passato, da lei nasce il futuro? Ne sarà forse capace la mia mano?»

Agostino è riuscito a trovare un po' di fermezza e a rapire un po' di luce all'eternità; la sua opera rappresenta un'altissima testimonianza di ricerca della verità, percepita come fondamento e orizzonte dell'esistenza. Il male come *defectus boni*; il tempo come *distensio animi*; l'invito: *noli foras ire, in te ipsum redi, in interiore homine habitat veritas* sono nodi problematici di un itinerario intellettuale denso di intensa spiritualità e capacità di attrazione. È a tale itinerario che Maricla Boggio – che ha già fatto rivivere sulla scena personaggi come Abelardo ed Eloisa, Sartre e Simone de Beauvoir e numerosi altri – ha rivolto la sua intelligente attenzione, restituendoci un Agostino dai tratti autentici ed estremamente eloquenti. All'affermazione dell'utilità della ricerca teorica si accompagna il riconoscimento della necessità della pietà, del riscatto dell'umano valore.

«I libri dei filosofi platonici mi avevano spinto alla ricerca di una verità incorporea; da loro avevo appreso che Dio è infinito, e che tutto trae esistenza da Dio... Ma quelle pagine dei filosofi non dicono l'aspetto della pietà, le lacrime della confessione (...) Non c'è in quei libri l'invito di Cristo: "Venite a me, voi tutti che siete pieni di dolori e di affanni!". Questo invito, la gente importante, i furbi, i ricchi, i potenti non l'hanno conosciuto. Gesù Cristo, questo invito lo ha fatto a chi non conta».

Nelle pagine di Agostino riecheggia il *Discorso della Montagna*, il suo altissimo richiamo alla purezza del cuore, alla solidarietà con gli umili, all'amore. Sono affermazioni che attraversano i tempi; Agostino le riprende e nella sua inesausta ricerca le ripensa rivivendole e conferendo ad esse nuova linfa. Il pensiero di questo grande mistico viene delineato con intensa suggestione da Maricla Boggio, che parte da un'approfondita e rigorosa lettura dei testi agostiniani per riformularne le espressioni, teatralizzandole, nell'accezione contemporanea della messa in scena della parola, mostrando, con la costante validità e l'estrema attualità dell'opera di un uomo che ha unito passione e intelligenza nella sua continua ricerca di Assoluto e al quale, a distanza di secoli, ci sentiamo, pur nella diversità di accentuazioni, affratellati.

«L'uomo si lascia sedurre dal gusto di comandare. E questa seduzione corrompe il potere: doveva essere un servizio per gli altri, si tramuta in prerogativa personale di disporre delle cose, di disporre soprattutto degli uomini a proprio piacimento. Non esiste più autorità secondo giustizia; l'esercizio del potere è guidato da interessi privati. Vi siete mai domandati che cosa vuol dire "privato"? Il suo significato si richiama ad una privazione: "privato" è ciò che priva del rapporto con gli altri, con la società; è ciò che rimane isolato, avvolto nell'egoismo. Ed è egoismo che prevale sugli interessi comuni; è l'egoismo che rende povero lo Stato e pochi invece ricchissimi. Ed è da questa situazione che deriva la rovina dello Stato».

Accanto ai nodi del pensiero di Agostino vengono evocati momenti della sua esistenza, reinventati con discrezione ed efficacia; il colloquio con la madre, ad esempio, è soffuso di tenerezza. Maricla Boggio si è accostata ad Agostino con sensibilità: ne ha inteso l'altissima testimonianza, ne ha reso i tratti essenziali, ne ha riproposto, con libera riorganizzazione, temi e affermazioni, il discorso. Il risultato è un testo teatrale particolarmente felice, atto a trasmettere riflessioni ed emozioni, aspetti complementari di una conoscenza che non intenda attestarsi mutila su un piano di arida razionalità o essere risucchiata in un vortice di emotività autolegittimantesi.

In questo nostro tempo tormentato abbiamo particolare bisogno di un sapere che gode e di una bellezza che sa. □

## SCHEDE D'AUTORE



**M**ARICLA BOGGIO, nata a Torino, vive e lavora a Roma. Laurea in giurisprudenza. Diploma di regia all'Accademia nazionale d'Arte drammatica «Silvio D'Amico». Critico teatrale. Segretario generale della Siad – società italiana autori drammatici. Presidente della giuria del Premio teatrale «Giuseppe Fava» per copioni contro la violenza. Una trentina di testi rappresentati, in gran parte pubblicati su *Hystrio*, *Ridotto* e dalle edizioni Marsilio e E&A; tra questi, *Santa Maria dei Battuti*, sull'istituzione psichiatrica (1970); *Schegge vite di quartiere*, sull'emarginazione giovanile (Premio Idi 1989); *Lo sguardo di Orfeo* (1992); *Laica rappresentazione*, sull'aids (1992). Tra i testi per attrice, *La monaca portoghese* e *Rosa Dolly* (Premi Idi 1978 e 1983) per Rosa Di Lucia; *Mamma Eroina* (1983), per Lina Bernardi; *Maria dell'Angelo* (1991), per Regina Bianchi; *E parlavo alle bambole* (1994), per il gruppo Teatro Teatès di Michele Perriera. Alcuni testi sono stati rappresentati in Francia, Olanda, Portogallo, Repubblica Ceca. Tra i suoi registi, Camilleri, Gervasio, Gregoretti, Ferrero, Manfrè, Martino, Mazzali, Ninchi, Perriera, Salvetti, Scaglione, Scaparro, Zampieri, Zuloeta. Tra le fondatrici del Teatro della Maddalena (1973) e dell'Associazione «Isabella Andreini» (1992).

Libri: *Ragazza madre* (Marsilio Ed., 1974), *La monaca portoghese. Cinque lettere d'amore* (Bulzoni Ed., 1980); *Farsi uomo*, saggio-inchiesta per una metodologia contro la droga (Bulzoni Ed., 1981); *La casa dei sentimenti - itinerario per uscire dalla droga* (Eri Ed., 1985); *Storie e luoghi segreti del Piemonte* (Newton Compton, 1990); *Anna Kuliscioff*, insieme a Annabella Cerliani (Marsilio Ed., 1977); *Anna Kuliscioff*, la questione femminile e altri scritti (Marsilio Ed., 1981); *L'assenza del presente - storia di una comunità marginale* (Marsilio Ed., 1981), dal film omonimo, coordinamento antropologico di Luigi M. Lombardi Satriani; *La Nara - una donna dentro la storia* (Qualecultura Jakabook, 1991).

Tra i film per la Rai, il film-inchiesta *Marisa della Magliana* (1976); *Rocco Scotellaro* (regia di Maurizio Scaparro, 1978); *Sono arrivati quattro fratelli* (1979, presentato all'Unicef); *Farsi uomo-oltre la droga* (1982); *Natura Evolo*, insieme a Luigi M. Lombardi Satriani; *L'uomo e l'attore*, Orazio Costa, lezioni di teatro (1988); *Come una ladra a lampo - La Madonna della Milicia* (1991/2). □



## VI - PRENDI LEGGI

*Alipio irrompe affannato, precedendo un ragazzo e una ragazza. Il ragazzo porta un cesto di frutta e dolci dagli involucri colorati, la ragazza tiene fra le braccia una pianta di fiorellini bianchi.*

ALIPIO - Volevi pace, serenità? Volevi delle ore per studiare, / meditare e pregare? Non le avrai mai se resti qui! / Sanno tutti ormai che la tua parola aiuta a sciogliere / i nodi del dubbio, i tormenti dell'incertezza: / e così vengono a cercarti! Non sono certo in grado io / di fermare chi è spinto dal bisogno, è una forza / che nessuno può arrestare!...

AGOSTINO - Quanti preamboli! Questi ragazzi, / che cosa vogliono? Lo saprei già / se me lo avessi detto subito!

ALIPIO - Temevo un tuo rifiuto. Son già venuti tanti, prima... / e altri ancora aspettano...

AGOSTINO - Perché sono venuti, me lo diranno loro. *(Fa un cenno ai ragazzi che avanzano di corsa fino a lui, rassicurati, lanciandosi tra loro uno sguardo di soddisfazione)*

ALIPIO - Ah! Meglio così. E io andrò in cucina, verrò a chiamarti. *(Il suo tono si fa affettuoso e protettivo)* Non dimenticarti del pranzo. Mangiare, per te, / è sempre l'ultimo dei pensieri... Rimarrai senza forze, / se non prendi almeno un po' di cibo... *(Se ne va, minacciando blandamente, con un gesto che accompagna le parole)*... Siate brevi, concisi! Carità è anche questo...

*Agostino sorride ai due giovani.*

AGOSTINO - E affetto, il suo. La forma è ruvida, / ma la sostanza è tutto il contrario; come un frutto / dalla scorza spinosa, tenero dentro, e dolce... *Il ragazzo depona ai piedi di Agostino il cesto di frutta e dolci. Agostino ne prende un frutto, lo intacca con un coltellino.*

AGOSTINO - ...come questo: basta intaccarne la buccia... / ed ecco venir fuori la polpa, uno zucchero...

PAOLO - Perdonaci per la nostra invadenza... Io sono Paolo.

*Paola depone accanto al cesto la sua pianta fiorita.*

PAOLA - Sono del mio giardino, con tutte le radici... / Vorrei piantarli qui, che ti rallegrino per lungo tempo... / Mi chiamo Paola.

AGOSTINO - Paolo e Paola... Uguale il nome... e simili / nell'aspetto, tranne che nel sesso.

PAOLO - Vorremmo sposarci... Io, cioè, lo desidero. / Ma lei... che dice di amarmi...

PAOLA - Io lo amo, davvero. Ma... sono una ragazza... / Certo, è questo che mi porta ad amarlo... / ma poi proprio questa condizione, di ragazza, di donna, / mi fa esitare...

AGOSTINO - Perché senti un impedimento?

PAOLA - È questo che vorrei dirti! Sono venuta / apposta per chiederti consiglio, e ho portato / anche lui, che non voleva...

PAOLO - È una cosa tra noi. Perché distogliere / un uomo come Agostino dalle sue meditazioni?

AGOSTINO - Se non c'è la carità, non serve a niente il resto. / E dunque parla, Paola. Già nello sforzo di esporre / il tuo problema, lo chiarisci a te stessa.

PAOLA - È come se una forza... dentro di me... mi dividesse. / Due voci mi chiamano... e mi sollecitano a prendere / strade opposte, impossibili da conciliare...

AGOSTINO - Che cosa ti dicono le voci?

PAOLA - Io sono venuta ad ascoltarti in chiesa, delle volte. / «La castità è meglio», hai detto. E così mi ripete / una voce, a contrasto con l'altra, che mi spinge / nelle braccia di Paolo.

AGOSTINO - Era una citazione dell'Apostolo. Ma Dio / deve sostenerti, non è con le forze umane / che si vive la castità. Uomo e donna col matrimonio / costituiscono la prima società, sono il mondo che cresce.

PAOLA - I giorni corrono via! Una parte di me è già passata. / Mi sento come un fiume, fangoso, pieno di detriti, / che fluisce in continuazione e non si ferma mai.

AGOSTINO - È la condizione di ogni essere umano.

PAOLA - Per tutta la vita si può essere casti, se questa / è la scelta. Ma l'amore esige un corpo giovane / per trattenere il compagno... Io penso e

mi dibatto, / mi tormento nell'incertezza. Quando avrò finto / di riflettere, sarò rimasta sola.

PAOLO - Te l'ho giurato, io ti aspetterò finché mi dirai / «Sì» o «No»!

PAOLA - Non giurare! La vita distorce la volontà. / Hai certo amato altre prima di incontrarmi; / per altre, dopo, dimenticherai me.

*Paolo si racchiude in se stesso, incapace di replicare. Agostino fissa incurioso Paola che ne sostiene lo sguardo con spavalda disperazione.*

AGOSTINO - Non è così di solito che le ragazze si esprimono / sulle cose dell'amore. Sembra che tu abbia già vissuto; / che l'esperienza sofferta da altri tu l'abbia fatta tua...

PAOLA - Fin da bambina ho letto libri. Venivano dei maestri, / a casa per i miei fratelli; rimanevo anch'io, ero, / schietta, allegra, sembravo un ragazzino, mi tolleravano. / Così ho scoperto cose che una donna di solito ignora. / Per conoscerle, ha un'unica possibilità...

AGOSTINO - Tu pensi al convento.

PAOLA - Ho una sorella di mia madre, monaca. / Gli anni sono passati su di lei come l'acqua sopra una rosa. Ha una luce, negli occhi, / che riflette una calma, una saggezza, che sta dentro. / E la giornata è sua: per lo studio, la preghiera... / e il cibo e il sonno... Mia madre intanto si è fatta vecchia; / noi figli siamo grandi ormai, e lei non sa più cosa fare / e si trascina da una stanza all'altra, lamentandosi / per l'indifferenza di mio padre, e cerca svaghi / alle sue giornate vuote negli abiti, nei pranzi / e in ogni genere di frivole perdite di tempo.

AGOSTINO - Devi avere la vocazione, per il convento. Sennò è una vita innaturale, e porta storture / e ribellioni. Essere casti, poi, è un modo di vivere / fuori dal matrimonio. Puoi praticarla tu, che sei / una ragazza, ma anche il tuo ragazzo; per costume / quasi mai è così!, quanti dicono «Siamo uomini!» / o si appellano alla legge civile che punisce / l'adulterio come colpa della donna e lo ignora / se è compiuto invece dall'uomo. Ma, attenzione!, / altro è il diritto del foro e altro è il diritto / del cielo. Nel matrimonio, poi, uomo e donna / devono essere fedeli; per Dio non esiste differenza. / Un'unione fondata sull'amore, Cristo l'aiuta con la sua grazia.

PAOLA - Fedeltà e amore... E amici e feste e figli... / Oppure il silenzio, i libri... meditare... cercarsi dentro, / per trovare Dio... come fai tu. Se rinunci, quando verrà / il mio momento di morire, la mia mente sarà rimasta vuota: / allora come potrò andare vicino a Dio?

AGOSTINO - La donna è stata creata a immagine di Dio, / come l'uomo. Non c'entra il sesso, nell'anima.

PAOLO - Nella mia famiglia è naturale che i maschi ricevano / una certa istruzione. Io capisco Paola, il suo rimpianto... / E se lei fa dipendere ogni scelta per il futuro dai libri, / dallo studio, le lascerò tutto il tempo che vuole. Senza / di lei non posso vivere!

*Agostino guarda i due ragazzi, lei presa dal suo problema, lui proteso a trovare una soluzione pur di riuscire a restare con l'amata.*

AGOSTINO - Paolo furioso di passione... Inquietata Paola, / presa dal suo difficile problema... Come due parti / di un unico tutto, esseri / indipendenti, esseri che si attirano e si completano, e temono, / se si riunissero, di perdere la loro libertà... / Sovente Dio si manifesta attraverso dei segni: / e bisogna afferrarli al volo, questi segni... / Paola, Paola, voi siete, insieme, quella realtà / uomo-donna creata non in forme separate, / ma traendo un essere dall'altro!...

*Un silenzio. Paolo e Paola si guardano, come uscendo da un sogno e affiorando alla realtà.*

PAOLA - Noi dobbiamo vivere il presente. Una scintilla negli occhi dell'uno e dell'altra. *Fra i due è evidente l'attrazione degli innamorati. Paolo si rivolge ad Agostino.*

PAOLO - Tu non puoi darci una risposta. Che cosa fare, dipenderà / dalla nostra volontà. Ma dacci un segno. Saremo noi / a interpretarlo, come fai tu quando interroghi Dio.

AGOSTINO - Tanti anni fa, anch'io ero un ragazzo, come voi. / Ero assetato d'amore. Andavo cercando un oggetto / da amare, e dentro di me ave-

vo fame, ma di un cibo / spirituale, di Dio. Però Dio non lo conoscevo. / E la mia anima sentiva il bisogno di stare a contatto / con le creature su di un piano fisico... per me / era importante possedere un corpo, per amarlo! / E che cosa ne andavo ricavando? Vincoli tormentosi, / amarezze, gelosie, sospetti di tradimenti, e risse / rabbie paure, e l'odio, anche l'odio. In quegli anni / insegnavo retorica. Io ero vinto dalle passioni / e vendevo l'arte di vincere con le chiacchiere! / A un certo punto decisi di farla finita con tutti / quegli amori che non mi davano più neanche contentezza, / e mi scelsi una donna, una sola, a cui essere fedele, / come a una moglie. Ma una donna legata a me per la passione; / era l'amore fisico a tenerci assieme, e una certa abitudine / non era un patto coniugale, ma resisteva, c'era anche / rispetto tra noi, e una certa forma di affezione. Durò / quattordici anni, e venne al mondo anche un bambino, / e pur se era nato nel peccato, lo amai, / perché i figli poi si fanno amare... Arrivò un momento / in cui insegnare retorica non mi piaceva più. Chiacchiere / e basta; e gli allievi poi se ne servivano per esercitarsi / nel linguaggio, ma peggio ancora, per imbrogli, per trucchi. / Ogni attrattiva sentita prima era caduta. / Non mi interessavano più i soldi - un po' / ne avevo e mi bastavano -; degli onori / volentieri ne facevo a meno - erano vuote / illusioni, nient'altro -; mi restava, fortissima / ancora, la voglia di unirmi all'altro sesso, / ero attanagliato dalla donna. Lasciai la mia compagnia / perché decisi di sposarmi, e lei non potevo, / la nostra società non me lo permetteva. Se ne andò / lontano, alla sua terra, e fece voto di non amare / nessun uomo mai più, dopo di me. Era dolce, / rassegnata, mi lasciò nostro figlio; la sua mancanza / mi lacerò come uno strappo nella carne. Sentivo / l'urgenza di unirmi ad una donna, di averne amore, / conforto, compagnia... L'Apostolo mi sosteneva / coi suoi scritti in quella scelta, del matrimonio, / che lui chiama «Bene minore»: era una strada / comoda per me, che chiedo a Dio di farmi casto, / «ma non subito, non adesso per favore». / Nello stesso tempo sentivo crescermi dentro / il desiderio grande di una purezza nuova; eppure / esitavo ancora di dar morte alla morte e di vivere, / finalmente, nella vita. E dalle profondità del cuore / mi sono visto emergere, come una visione, tutta quanta / la miseria, e la debolezza, e la meschinità / della mia esistenza. Dentro mi si è scatenata / una tempesta, e mi è uscito un pianto senza fine. / Era vicino a me, in quella circostanza, un amico fedele; / da anni mi seguiva, sperando che trovasse quella pace / che anche lui andava ricercando, con più semplicità / di me; è Alipio, l'uomo che vi ha condotto qui. / Nonostante l'antica confidenza, in quel momento / mi allontanai da lui. Volevo restare solo, avevo bisogno / di star solo, di dar sfogo al mio pianto misterioso. / E me ne vado, brusco, mormorando parole soffocate / già dalle lacrime. Mi getto a terra, non so come, / sotto un albero di fico, e tolgo i freni a tanta / commozione; piango, piango, e come fiumi le lacrime / mi scorrono dagli occhi. E parlo a Dio, gli dico / molte cose; non erano proprio queste le parole, / ma questi in sostanza i sentimenti: «Fino a quando, / mio Dio, sarai in collera con me? Domani e poi domani? / Perché non ora? Perché non subito porre termine / a questa mia vergogna?». Parlavo e continuavo a piangere. / Ed ecco, da una casa vicina, sento una voce - di bambino / o di bambina? -, non so; ripeteva più volte, canticchiando, / «Prendi leggi... Prendi leggi... Prendi leggi...» pareva / una di quelle filastrocche che delle volte, giocando, / cantano i bambini, ma non mi ricordavo di averla / mai udita. Smetto di piangere, mi alzo, sicuro / che quelle parole sono un ordine del cielo, di aprire / un libro e di leggervi la prima frase che mi fosse / capitata sotto gli occhi. Così tutto eccitato torno / dove Alipio era rimasto, per discrezione non mi aveva / seguito quand'ero corso via in preda al pianto. / Afferro il libro che prima stavo leggendo - era / dell'Apostolo Paolo -; lo apro e leggo in silenzio / la frase in cui subito si erano appuntati i miei occhi: / «Non in feste e ubriacature, non in cose di letto / sporadate, non in litigi né in preda all'invidia! / ma vestitevi del Signore Gesù Cristo e non tenete / conto della sensualità tormento-



sa dei corpi». / Non ho voluto legger oltre, non ce n'era bisogno. / Alipio poi ha letto il seguito - io gli avevo mostrato / la frase - e ha voluto vedere quello che c'era dopo: / «Se poi qualcuno è debole nella fede, / porgetegli la mano». Quelle parole, Alipio / ha sentito che erano per lui, ed è rimasto poi / sempre con me; col tempo ha rafforzato la sua fede / e ha trovato la pace.

*Un silenzio. Timidamente Paolo si rivolge ad Agostino.*

PAOLO - Dio ha parlato, a te. Ma noi siamo soltanto / dei ragazzi. Paola, non è tanto il sesso, la sua bellezza / che mi attraggono, di lei. Io l'ho scelta! E Paola / ha scelto me. Certo, siamo ragazzi... Il sentimento / passa anche attraverso le emozioni, e l'immagine / di Paola mi parla, come mi parlano le sue parole... / È con lei, per tutte queste cose assieme, che voglio / vivere! Ed è questo desiderio che anche lei credo provi, / a portarmi a sperare che mi accetti come compagno... (*Si rivolge a Paola senza avere il coraggio di andarle vicino*) ...un giorno, se vorrai... per te soltanto... amante.

*Paola rimane silenziosa, poi rialza il capo con decisione.*

PAOLA - Conoscere... studiare... per me rimangono soltanto aspirazioni. / Io non sento la voce di Dio, non ho avuto la sua chiamata! / Se fosse così, potrei con gioia entrare in un convento! / La mia è ribellione!, è rabbia! Perché sono costretta / a rinunciare a quello che agli uomini è permesso: leggere, / scrivere, inventare, andare in giro per il mondo / e trasformarlo! Tutto questo perché io, anima immortale, / sono chiusa in un corpo femminile! (*Piange senza ritegno*) Ho desiderato il convento perché forse è l'unico luogo / dove si valuta lo spirito come se si trovasse già / di fronte a Dio. Ma non ho vocazione e non posso / inventarmela per poterne godere i vantaggi. (*Si avvicina a Paolo, gli prende una mano affettuosa, accorata*) Le tue intenzioni sono buone. Il tuo amore / è rivolto anche al mio spirito. E anch'io / provo per te quello che tu hai detto prima, per me. / Ma è il tempo in cui viviamo che io temo: questo tempo / che non sento mio mi terrà sottomessa, oscura / perché donna. E nessuno saprà che ho vissuto.

*Agostino è un po' appartato, lasciando i due ragazzi al loro dialogo. Quasi sussurra.*

AGOSTINO - La luce del volto di Dio è impressa in tutti noi. / Diventiamo luce noi stessi: noi, che prima / eravamo tenebre.

PAOLO - Io saprò che tu hai vissuto. Vivremo l'uno per l'altra. / E faremo tante cose, anche se i tempi sono difficili.

AGOSTINO - Non sarete proprio voi, unici al mondo, / che Dio lascerà senza gioia nella vita! (*Prende le mani dei due ragazzi e le unisce lievemente*)

## VII - IL CUCCHIAIO D'ARGENTO

*Arriva Alipio trasportando un pannello pieno di cibi. Lo seguono Giovanni con una tovaglia e dei cavalletti per allestire una tavola, e Giuliano con bicchieri, piatti e stoviglie varie.*

ALIPIO - Ho portato da mangiare qui. È l'unico modo / per farti concludere le tue sedute inarrestabili... (*Mentre si dà da fare, indica Giuliano che armeggia per preparare la tavola insieme a Giovanni*) Se ne stava come un'anima in pena. Voleva vederti, parlarti ancora...

GIULIANO - Sono stato un po' coi monaci... Ma / è il tuo discorso che mi affascina!

ALIPIO - Non adesso, per carità!

*Agostino sorride.*

AGOSTINO - Stai tranquillo. Ma, dov'è andata quella gente / così impaziente di interrogarmi sul tempo?

ALIPIO - Avevano fretta. Se ne sono andati!

*Tutti ridono.*

GIOVANNI - Io ho dato da mangiare alle bestie / e fino a stasera sono libero, che bellezza!

AGOSTINO - Le bestie di Giovanni hanno mangiato / e noi siamo ancora digiuni. Ne è passato / del tempo, da quei fichi di stamattina!

*Paolo mette il suo cesto sopra il tavolo.*

PAOLO - Frutta! E dolci, canditi!...

*Paola mette i fiori sulla tavola.*



PAOLA - E i fiori, un po' d'allegria...

ALIPIO - Si comincia con una buona zuppa... (*Distribuisce intorno le scodelle. Porge ad Agostino il suo cucchiaino d'argento*) Il tuo cucchiaino...

*Giovanni osserva il cucchiaino con curiosità.*

GIOVANNI - È d'argento... come una moneta!

AGOSTINO - Ci sono affezionato. È l'unica posata che uso sempre. (*Comincia a mangiare. Così fanno gli altri*) Dio mi ha insegnato ad accostarmi ai cibi / come se dovessi prendere delle medicine, poca roba / voglio dire, senza esagerare in quantità. Ma quando, / dalla molestia della fame passo alla quiete della sazietà, / proprio in quel momento del passaggio ecco il laccio / della gola! Nel mangiare e nel bere c'è una ragione, / ed è la salute; ma a questa poi si aggiunge un piacere / subdolamente, che vuol prevaricare, e ti fa fare / quello che dico di voler fare prendendo come scusa / la salute!

*Giovanni nella sua semplicità non ha afferrato la sottigliezza della differenza espressa da Agostino fra necessità e golosità.*

GIOVANNI - Questa zuppa io la trovo proprio buona... / Non so dire nient'altro. È perché... / non ho la tua istruzione...

*Agostino ride.*

AGOSTINO - Tutto è puro per chi è puro. Ma chi / non si lascia trasportare un poco / oltre i limiti del bisogno?

ALIPIO - Ringraziamo Dio per questi cibi / che ci vengono dalla sua bontà.

*Tutti mangiano, mentre lontano un canto di monaci si alza sul silenzio laborioso dei commensali.*

## I - MONICA, IL SOGNO

*Agostino sogna, reclinato sopra il tavolo sparecchiato su cui è rimasto un bicchiere di vino mezzo colmo. Evanescente nei veli, - un'apparizione - avanza verso di lui Monica. Il corpo di Agostino rimane reclinato, nell'immobilità del sonno. Ma il suo spirito che sogna si stacca dal corpo alzandosi e andando verso la madre. Il tono di Monica è soave, dolcissimo.*

MONICA - Hai bevuto un poco. E ti sei addormentato... / Eri stanco... Vogliono sempre tutti qualcosa da te... / Un po' di vino quando mangi ti fa bene... (*Una piccola risata fresca*) Quant'è stato curioso per me il rapporto col vino!... / Da ragazza lo odiavo. Quell'odore forte mi toglieva / il respiro; lo avvertivo fin dai primi gradini / della cantina, quando i miei mi mandavano a riempire /

la caraffa, attingendo dalla botticella. Per superarne / l'avversione - così, per un capriccio, un'impuntatura / di bambina -, avevo cominciato a trangugiarne qualche goccia / mentre tiravo su la tazza piena. Che gusto ripugnante! / Poi quel poco diventava di più... sempre di più... / Ne aspettavo impaziente l'effetto, quell'ebbrezza / mai provata prima... Gli occhi mi si accendevano... fuoco / sopra le guance, ed uscivo come fuori da me stessa!... / Stavo diventando alcolizzata e non me ne accorgevo. / Mi salvò una servetta dalla lingua pronta. Litigavamo / per una stupidaggine, e lei, a tradimento, fuori dal discorso / mi butta in faccia «Ubriacona!». Quell'insulto di ragazza / inviperita, Dio lo usò per correggermi, mi colpì / come una frustata! Non me l'ero vista, quella debolezza; / e adesso stava lì, davanti a me. Vergogna vergogna vergogna! / Da allora non ho bevuto più. Ma un po' di vino mentre mangi, / a te fa bene...

AGOSTINO - Mamma. Da quanto tempo non ti vedevo!... E com'è strano / che tu ricordi quella piccola mancanza di quand'eri bambina...

MONICA - Nel sogno c'è anche il gioco... Tu stai sognando... / E il gioco è un segno divino...

AGOSTINO - Mi sei mancata, da quando ci hai lasciato. / Ero abituato alle tue cure, e al dialogo con te. / E anche gli altri. Come una madre ti preoccupavi / di tutti, servivi tutti come fossi una figlia.

MONICA - Non ero così all'inizio della vita. Ho dovuto combattere / con il mio carattere. E anche tu... mio figlio... / non eri facile. Volevi andartene da casa e io mi opponevo / con tutte le mie forze. AGOSTINO - Mi attiravano cose scioche, legate ai sensi, / tu lo sapevi e te ne addoloravi. E dalla nostra terra, / un po' ai margini dell'impero, volevo andare a Roma. / Era un sogno e una febbre. Dio sapeva perché dovessi / partire, ma non lo lasciava capire né a me, che smaniavo / per andarmene, né a te che volevi impedirmelo.

MONICA - Era un disegno di Dio. Io piangevo, soffrivo atrocemente perché tu insistevi, / eri impaziente di partire. E ti ho seguito fino al mare; / ti trattenevo con violenza, volevo che tu tornassi indietro, / o almeno che partissi con me. Tu allora mi dicevi / che volevi stare insieme ad un tuo amico fino alla sua / partenza...

AGOSTINO - Ti mentivo. A una madre come te, ho mentito. / Anche di questo, poi, Dio mi ha perdonato.

MONICA - Mi avevi convinto a rimanere per quella notte / in una cappella dedicata a Cipriano, che stava sulla spiaggia / vicino alla nave. E io ti



ho creduto, sono rimasta là / a pregare e a piangere. Pregavo Dio che non ti lasciasse / partire. Ma lui aveva disegni profondi e voleva esaudire / la sostanza del mio desiderio; quindi non faceva caso / a quello che chiedevo in quel momento, perché voleva farti / come io ti avevo chiesto sempre!...

AGOSTINO - Io intanto partivo... Le vele erano gonfie di vento; / la spiaggia scomparsa ai miei occhi, e con la spiaggia / anche il pensiero di te che avevo abbandonato.

MONICA - Al mattino corsi fuori. La nave / non c'era più. Quanto piansi! Ne stancai le orecchie di Dio!

AGOSTINO - Ma lui non prendeva in considerazione i tuoi lamenti. / E lasciava che mi trascinassero via le passioni / più degradanti, proprio perché avessero fine. / Il tuo rimpianto, mamma, allora era troppo terreno; / tu volevi tenermi vicino a te, come tutte le madri.

MONICA - Di più. Di più! E non capivo la gioia che Dio voleva darmi / con la tua partenza, dopo... Per questo piangevo, mi lamentavo. / Ma poi finii col pregare per te.

AGOSTINO - E io arrivai a Roma. Cominciò tutto da allora. / È passato tanto tempo. Ora ti vedo qui, accanto a me. / Ma so che ci hai lasciato, ormai da anni.

MONICA - Io sono con te ogni momento. Tu lo sai.

AGOSTINO - Ci hai lasciato nel tuo aspetto terreno. Ma che tu / sia con me nello spirito, lo sento. Ho intuito / che sarebbe stato così, ancor prima che tu uscissi / da questa vita.

MONICA - Era un giorno meraviglioso. Si stava io e te / da soli, affacciati alla finestra sul giardino della casa / che avevamo preso là, vicino ad Ostia Tiberina... / Lontani dalla confusione, dopo la fatica del nostro / lungo viaggio in Italia... Ci riprendevamo per affrontare / il ritorno in Africa, per mare... E parlavamo tra noi, / dolcemente.

AGOSTINO - Ci domandavamo quale fosse la vita eterna dei santi, / che nessuno ha mai visto o udito, né ha capito / con intelligenza umana.

MONICA - Oltre le creature, oltre il pensiero umano, arrivammo / a immaginare quegli spazi dove vita è sapienza... / Tutti gli esseri sono stati e saranno creati da lei... / ad essa è, perché è eterna...

AGOSTINO - Eravamo protesi in un solo desiderio... Ascoltare Dio / per un attimo! Non per lingua di carne, voce d'angelo / o fragore di nubi, non per allegoria di somiglianza, / ma lui, che amiamo in ogni cosa, lui volevamo ascoltare! / Se quell'estasi si fosse perpetuata nella vita / come avvenne in quell'attimo di intuizione... oh! / Non è questo il senso di «Entra nel gaudio del tuo / Dio?» Ma quando, quando? Forse quando tutti risorgeremo, / ma non tutti saremo mutati?

MONICA - Pochi giorni dopo me ne andai da questa vita. / Non mi importava più dove il mio corpo sarebbe stato / seppellito. Prima mi ero tanto preoccupata della tomba / dove avrei voluto andare, vicino al corpo di tuo padre!... / Volevo che tutti lo sapessero: l'armonia della vita / con lui si sarebbe coronata con quell'unione sotto / la stessa terra. Ma per la bontà di Dio, questa fatuità / era scomparsa in me.

AGOSTINO - «Seppellite questo corpo in un posto qualsiasi... / - mi hai detto - Non sia per voi motivo di preoccupazione...».

MONICA - Niente è lontano per Dio... E non c'è da temere / che alla fine dei secoli non sappia il luogo / dove mi resusciti...

Monica si allontana con un sorriso e un lieve salutare della mano. Agostino risponde al cenno della mano, incapace di parlare, preso dalla commozione. A sua volta indietreggia ritornando al punto in cui il suo corpo ha continuato a mantenere la posizione appoggiata al tavolo, profondamente addormentato.

AGOSTINO - Mamma... Mamma... (Agostino si risveglia. Si rialza un poco) Mamma...

Entra Alipio con un bacile, una brocca con dell'acqua e una salvietta.

ALIPIO - Eri ancora addormentato... Rinfrescati un poco... (Appoggia sul tavolo bacile, brocca e salvietta)

Agostino è ancora avvolto nel suo sogno. Mor-mora impercettibilmente.

AGOSTINO - Mamma... (Ormai sveglia, si accorge di Alipio) L'ho sognata, come se fosse ancora tra noi.

ALIPIO - Io so quanto l'amavi, quanto tutti noi le volevamo bene...

AGOSTINO - È stato duro accettare la sua morte. ALIPIO - Non ne hai parlato mai...

AGOSTINO - Da poco riesco ad accettare che mia madre sia morta, / anche se solo per un tempo provvisorio... Vederla, / in sogno, mi ha riportato indietro, a quelle sue ultime / giornate. E le ho vissute di nuovo insieme a lei, / fino al distacco, e poi anche dopo... (Ha un moto di pianto) Oh!, Alipio! Le chiudevai gli occhi ed ero invaso / da un'immensa tristezza. Stavo per piangere, ma, / come per un ordine, con violenza gli occhi / ricacciavano indietro le lacrime e restavano asciutti. / E in questo contrasto stavo male. C'era in me / qualcosa di puerile - come una voce di ragazzo - / che mi spingeva al pianto; poi un impedimento. / Pensavamo che non fosse serio celebrare quel lutto / con lacrime, con gemiti e lamenti, perché di solito / si piange in questo modo chi muore squalido e meschino, / oppure chi scompare del tutto; e per lei non era così. / Che cos'era quindi a farmi così male dentro, se non la ferita / recente che aveva colpito all'improvviso la consuetudine / dolcissima e cara di vivere insieme? Mi confidavo con Dio, / con lui solo; nessuno poteva sentirmi. Accusavo la debolezza / del mio affetto e tentavo di tenere a freno la tristezza, / ma ci riuscivo soltanto per un poco, poi di nuovo / ero trascinato dalla violenza della disperazione, / ma non arrivavo a piangere, né il mio volto si contraeva, / e soltanto io sapevo che cosa mi tenevo chiuso nel cuore. / E quando il corpo, ecco, venne portato via, andammo, / ritornammo, senza lacrime.

Neanche al momento delle preghiere / ho pianto, ma sono rimasto triste per tutta la giornata, / e turbato nell'animo pregavo Dio di guarirmi dal mio dolore; / lui però non mi guariva; voleva che mi rendessi conto, / io credo, dei legami che si creano attraverso ogni consuetudine, / anche per chi si ciba ormai della parola che non porta / inganno. Alla fine mi sono addormentato. Poi / mi sono svegliato; il dolore - mi sono reso conto - / si era mitigato non di poco. E cominciai via via / a ripensare a mia madre, come lei era prima... / piena d'amore verso Dio, così buona, così dolce / con noi, e d'improvviso ne ero stato privato. / Allora ho sentito una gran voglia di piangere / di fronte a Dio, su di lei e per lei, su di me / e per me. Le lacrime prima trattenute ho lasciato / che sgorgassero quanto volevano... Era Dio che mi stava / ascoltando, non un uomo qualunque che poteva interpretare / quel mio pianto con arroganza.

Alipio versa dell'acqua nel bacile, lo porge ad Agostino.

ALIPIO - Il pianto, poi di nuovo la serenità. Come un cielo / d'aprile in campagna, tra la pioggia e il sereno... (Agostino si rinfresca il viso. Alipio gli porge la salvietta perché vi si asciugui) E dopo, hai potuto sopportare il distacco da tua madre. AGOSTINO - Il dolore era forte, ma non c'era più la disperazione.

## II - L'URLO DEL CIRCO

Arriva Giovanni con una pelle d'agnello sulle spalle.

GIOVANNI - Sono passato dalla cucina... (Indica la pelle di agnello, troncando la frase, con imbarazzo) Si ferma sempre gente, ad aspettare di parlargli... / Avranno fame...

ALIPIO - Ogni tanto un po' di carne ci vuole. / Soprattutto se ci sono degli ospiti. È d'accordo... (Indica Agostino che sta asciugandosi il volto) ...anche lui.

AGOSTINO - Per far onore a chi viene da fuori. / Ma se ne può fare a meno... (Guarda fissamente Giovanni) Perché questo dono improvviso?

Giovanni comincia a parlare veloce, come per liberarsi da un peso.

GIOVANNI - Mio padre mi aveva chiesto di aiutarlo, / è un lavoro, per noi. E gli ho dato una mano, / come sempre; la gente vuol mangiare... / Ho colpito l'agnello, e ho visto i suoi occhi! / Ancora

stamattina correvamo insieme sul prato... / E adesso, soltanto carne da pesare per vendere!... / E quel grido... (Raccolto su se stesso, emette un lamento lungo, come di bestia ferita a morte) ...hhhh-hhhiiiihhhh!!... Non ci avevo mai pensato, prima... (Si toglie la pelle dalle spalle e la stringe in un fuggivevole abbraccio, poi la abbandona a terra)

ALIPIO - Non sentirti in colpa. È un lavoro, quello di tuo padre. / Un lavoro che serve a tutti. Anche lui... (Indica Agostino) ...non è contrario, purché sia necessario per nutrirsi.

Agostino raccoglie la pelle con delicatezza e la rimette sulle spalle di Giovanni.

AGOSTINO - Mangiavano carne anche i profeti, fin dai tempi / della Bibbia. Se non si potessero mangiare gli animali, / in quanto fosse illecito ammazzarli, perché allora / non estendere questa proibizione agli erbaggi, ai vegetali, / ai frutti? Per quanto non abbiano una sensibilità / come la nostra, si usa dire che «vivono»: possono quindi / anche morire. Ma gli animali e le piante non hanno / la nostra natura; la loro vita è così la loro morte / sono subordinate alle necessità dell'uomo, secondo / quanto ha stabilito Dio. Sono altre le cose da cui guardarsi: / quando il sangue è versato inutilmente... quando è gioia / il dolore degli altri... se corrompe il tuo cuore / il desiderio di veder soffrire...

ALIPIO - Una volta io ero così. Ma non mi vedevo! Passione cieca / per il circo. Arrivavano le bestie più strane; i lottatori / giravano per la città con quel corteo per attirarci: / «Dai andiamo! Ci si diverte un po'!...». E col solito / gruppetto degli amici, subito a scegliere i posti / per vedere bene, per vedere tutto!

GIOVANNI - Al circo ci sono andato anch'io! Qualche volta, / ma a guardare soltanto. Non sei tu ad uccidere!

ALIPIO - Che tu ci vada per divertimento non è più crudele / che ammazzare un agnello necessario per nutrirsi?

GIOVANNI - Ci vanno tutti, agli spettacoli! È l'imperatore / che li manda e non si paga niente! Vengono da Roma, / i lottatori, e fanno fuori un numero incredibile / di bestie. Qualche volta però anche loro ci lasciano la vita...

ALIPIO - E tu pensi al tuo agnello! correvate insieme nel prato / e ti è spiaciuto di doverlo uccidere! Nel circo invece / le bestie tu non le conosci, e vai apposta per vederle / ammazzare... Se poi è un uomo ad essere colpito, cresce / il divertimento. La gente frema, tutta tesa, e quando / sta per scendere la morte sale un urlo di entusiasmo! / È un mostro, la folla presa da questa smania, / e mentre ci stai dentro non sei più tu, ma una parte / di quella... Gridi insieme a quegli altri, per inebriarti / di quell'urlo immenso come il boato di un vulcano, / che ti fa sentire potentissimo! E il tuo corpo e il tuo cervello / tutto sei dentro a quel suono disumano che chiede la morte / della bestia!... Non erano più mani le mie mani, ma artigli / tentacoli infiniti a rafforzare nel gesto la richiesta! / E cercavo nei volti sfigurati che mi stavano intorno / la mia stessa ferocia, la mia ebbrezza... Mi immergevo / nel sangue attraverso gli occhi dilatati; tutto me stesso / nei sensi esasperati se ne stava a godere lo spettacolo. / Era un vizio, una febbre che mi tormentava, e nient'altro / più mi piaceva...

Ma un giorno me ne andavo in giro / senza far nulla, e mi viene in mente di passare dalla scuola / dove insegnava Agostino - molti dei miei amici erano / suoi studenti... - Vado, entro, mi siedo. Lui parlava. / Stava facendo una satira di quelli che si lasciano trascinare / dal piacere ottuso del circo e vanno in delirio per il gusto / del sangue... Agostino continuava a parlare... e io / mi sono visto in mezzo a quella folla, stravolto, / ansimante, senza dignità!... Prima per me era stato / un gioco più che lecito; ma le sue parole, in quel momento, / mi parevano rivolte proprio a me...

Agostino ride.

AGOSTINO - Io non avevo affatto pensato di fare un rimprovero / a te. Era nella mia lezione, quell'esempio. E tu / sei capitato in quel momento.

ALIPIO - Sono rimasto colpito dal tuo discorso proprio perché / non era stato fatto apposta.



Ascoltandoti, capivo / a quale stupido gioco mi prestassi, cadendo nella trappola / del circo: chi ci elargiva quel genere di giochi / ci privava di ogni volontà. Ma ci voleva qualcuno / che mi indicasse la via per liberarmi. (*Indica Agostino*) Le sue parole bruciarono le scorie del mio cuore / come carboni ardenti; cauterizzarono, guarirono / la mia anima. Io mi sentii scuotere tutto. Le immagini / del circo svanirono in un lampo... E non ci sono più tornato.

*Giovanni emette un fischio di ammirazione rivolgendosi ad Agostino.*

AGOSTINO - Io non avevo pensato di riferirmi a lui. Ma Dio / si serve di tutti noi. Possiamo essere a conoscenza / del suo ordine, possiamo non conoscerlo: lo sa lui, / e l'ordine è giusto.

GIOVANNI - E io piangevo sull'agnello... Mi hai fatto scoprire / cose di cui non mi rendevo conto.

AGOSTINO - È stato così anche per Alipio. Io stesso / ho mutato vita non per mia scelta, ma per ordine di Dio.

GIOVANNI - Che cosa devo fare, io? Noi macelliamo...

AGOSTINO - Ci sono cose ben più gravi da cui guardarsi... / Te l'ho già detto. E altre, ancora più pericolose... / Onori... Ricchezze... avidità di questo.

ALIPIO - Io vado in cucina. Non bisogna sprecare / quello che Dio ci ha mandato attraverso Giovanni. (*Si avvia*)

### III - IL MENDICANTE UBRIACO

*Giovanni scruta Agostino, poi azzarda una domanda.*

GIOVANNI - Eri... diverso, prima?

AGOSTINO - Ero diverso, sì. Spasimavo per gli onori, / per i soldi. Spasimavo per le donne... E Dio / se la rideva di me. Per riuscire a realizzare / quelle voglie sopportavo le difficoltà più amare. / Dio mi era vicino; per questo mi impediva di sprofondare / in quei piaceri che mi parevano tanto dolci / e che non avevano niente a che fare con lui...

GIOVANNI - E poi? Come hai fatto a... capire?...

AGOSTINO - Che ero un disgraziato? Me ne sono reso conto / un giorno in cui mi preparavo a recitare / le lodi dell'imperatore: era un ragazzino / di quattordici anni e ne sapeva poco, come te. / Questo incarico ufficiale era molto ambito nella corte: / dovevo mettere insieme un po' di balle: così facendo / avrei riscosso il favore di chi, quelle balle, / ben sapeva che fossero tali. Stavo dietro a mille / seccature ed ero tutto agitato dalle preoccupazioni, / che andavano distruggendomi, quando, nel passare / per una stradina di Milano - era là che abitava / l'imperatore - mi imbatto in un mendicante / completamente ubriaco: vaneggiava balbettando frasi / senza senso e ballava da solo, felice e contento / all'apparenza. Io stavo con degli amici. / Mi sono messo a parlare con loro dei dolori / che ci procuriamo da noi stessi, con le nostre follie. / Io mi sentivo oppresso di fatica e aumentavo / la mia infelicità sotto lo stimolo di desiderarmi smodati. / Ma alla fine, che cosa ci preme di raggiungere, / attraverso tutti questi sforzi? Nient'altro / che una felicità sicura: condizione a cui quel mendicante / prima di noi era arrivato; condizione che forse / noi non raggiungeremo mai. Con pochi soldi, raccolti / mendicando, quel poveraccio aveva ottenuto lo stato / a cui ambivo io che, per arrivarci, mi perdevo / in percorsi tortuosi, pieni zeppi di difficoltà. / Lui era riuscito ad ottenere una sorta di felicità, / anche se soltanto temporanea; certo non possedeva / una felicità vera e propria, ma quella che cercavo io, / con tutte le mie ambizioni, era molto più falsa della sua. / E il mendicante almeno era contento, io pieno d'ansia; / lui era tranquillo, io in uno stato di totale agitazione.

GIOVANNI - Avresti preferito essere come il mendicante?

AGOSTINO - No invece! Questa era la contraddizione. / Se avessi potuto scegliere, avrei voluto rimanere / com'ero, spossato dai timori e dagli affanni.

GIOVANNI - Ma perché? Ti volevi far del male?

AGOSTINO - Forse era una specie di perversità... Oppure / agivo per una profonda convin-



zione, non lo so neanche io. / Certo non potevo sentirmi superiore al mendicante / per la mia cultura, dato che non ne traevo felicità / e il fine ultimo di tutti è proprio quello / di essere felici. Con questa cultura cercavo di piacere / alla gente, ma non per offrire davvero del sapere: / soltanto per essere ammirato.

GIOVANNI - Lui beveva, e così era felice per la sbronza. / Tu volevi essere felice per la gloria.

AGOSTINO - Ma non era vera la felicità, e non era vera la gloria. / Più ci pensavo, più mi sentivo turbato. Quel poveretto / - riflettevo - avrebbe smaltito la sua sbronza / nella notte stessa; io avrei dormito con la mia / e mi sarei alzato la mattina dopo sempre con quella / sbornia, e così via, così via per giorni e notti, / non sai per quante volte! In fondo, poi, lui spandeva / allegria attorno a sé, mentre io ero dilaniato dai problemi. / Lui si era guadagnato il vino augurando del bene alla gente, / io andavo invece alla ricerca di consensi raccontando / soltanto delle balle.

GIOVANNI - E a un certo punto tu te ne sei reso conto...

AGOSTINO - Sono rimasto atterrito dai miei peccati e dal peso / della mia miseria. Ho pensato di fuggirne da solo, / ma Dio mi ha fatto capire che dovevo rimanere tra la gente. / Non si può vivere soltanto per sé stessi.

GIOVANNI - Quello che dici, non lo capisco proprio tutto, / ma qualcosa, dentro, mi rimane...

AGOSTINO - Dio ti ha dato una bella mente, e un cuore generoso, / a poco a poco capirai. Ma adesso, vattene, lasciami solo.

GIOVANNI - Vado da Alipio. Può aver bisogno di me... (*Si allontana*)

### IV - LA STRANA FOLLIA

*In lontananza il canto dei monaci. La luce del pomeriggio ha un caldo colore dorato.*

AGOSTINO - Per ognuno viene il momento di svegliarsi / dal suo sonno e di scoprire di aver sognato, / correndo dietro a cose indegne e amandole... / Anch'io. Una strana follia mi aveva indotto / per lungo tempo a desiderare di soffrire, / trovando godimento nel dolore. Proprio nell'amore / per le lacrime io provavo un insano piacere... / Era il teatro, lo spettacolo a trascinarci / in questa esaltazione. E più i fatti che vedevamo / erano tragici, carichi di lutto, più mi divertivo. / Come si può

spiegare che l'uomo provi queste sensazioni, / mentre al tempo stesso non vorrebbe mai trovarsi / in mezzo a questo tipo di esperienze? Fremevo di gioia, / godevo anch'io! Quando gli amanti se la spassavano / nelle maniere più indecenti e depravate. Ne godevo, / pur sapendo che era tutto per finta, nel gioco / della rappresentazione. Se poi erano costretti / a separarsi, mi rattristavo; era per me quasi una pena: / in entrambi questi casi, però, mi divertivo! / Ma più che tutto, ero contento di soffrire / e andavo alla ricerca di spettacoli che mi facessero / provare dolore. Erano attori, recitavano, lo sapevo / bene: ogni loro espressione era finta, esagerata; / eppure mi vincevano, e con più forza, le scene / che mi strappavano le lacrime. Questa era la mia vita, / allora... Quanto tempo è passato! Eppure mi succede ancora / che il cuore oscilla tra passato e futuro. Chi riuscirà / a trattenerlo, questo cuore, a fissarlo perché trovi / un po' di fermezza, perché rapisca un po' di luce / all'eternità che ha questa fermezza? Chi riuscirà / a tenere il cuore dell'uomo, in modo che riesca / a vedere che l'eternità non ha né passato né futuro, / ma che è ferma in se stessa e da lei nasce il passato, / da lei nasce il futuro? Ne sarà forse capace la mia mano? / La mano della mia bocca compirà forse un'opera così grande / attraverso le parole... *Giuliano e Paolo con passo veloce arrivano fino ad Agostino. Rimangono poi davanti a lui in silenzio.*

### V - IL TEMPO

AGOSTINO - Cominciare un discorso è difficile...

GIULIANO - Eh! sì... Noi camminavamo, ognuno era preso / dai suoi pensieri... Ci siamo incontrati!

PAOLO - Io avevo lasciato Paola nella cappella; voleva / restar sola a pregare. Avvertivo anch'io il bisogno / di restare solo con me stesso, per ripensare a quanto avevi detto.

GIULIANO - La pace che c'è in questo luogo mi ha permesso / di guardarmi dentro. Tu hai gettato speranza / nella mia solitudine, ma ho bisogno di te, / per fare chiarezza.

PAOLO - Ne abbiamo bisogno tutti e due. E così, / camminando, abbiamo parlato. Quando ci trovavamo / davanti un dubbio, e non ci riusciva di andare oltre, / pensavamo a come avresti ragionato



tu.  
GIULIANO - E via via che si parlava, siamo risaliti indietro, / fino ai tempi dei tempi. E a un certo punto / ci siamo posti una domanda: ma non eravamo in grado / di rispondere!

PAOLO - Che cosa faceva Dio prima di creare il cielo, / prima di creare la terra?

AGOSTINO - Prima di creare il cielo e la terra, / Dio... non faceva niente.

GIULIANO - Niente?!

PAOLO - Niente niente?!

AGOSTINO - Se avesse fatto qualcosa, faceva una creatura. / Ma prima della creazione non esisteva nessuna creatura...

GIULIANO - Se faceva qualcosa, allora era già / il momento della creazione!

AGOSTINO - È proprio così! Non si può parlare di un tempo / in cui Dio sia rimasto senza fare niente, / perché Dio ha anche fatto il tempo.

PAOLO - Ma il tempo, che cos'è?

GIULIANO - Quand'ero arrivato qui e aspettavo di parlare / con te, tanti volevano venire a porti delle domande / sopra il tempo... il presente... il passato... il futuro... / e l'eternità. Tiravano fuori le loro teorie; qualcuno / sosteneva di aver scoperto un sistema infallibile / per poterlo misurare... Poi se ne sono andati, / incapaci di aspettare con pazienza anche solo / un pugno di ore, magari di minuti... Ma a me è rimasto / nella testa un turbine di domande contrastanti. / E ho scoperto che è soltanto un'illusione quella di misurarlo, / il tempo, e che sia lungo... e che sia breve...

PAOLO - E se il passato è lungo o breve, e se lo è il futuro, / lungo o breve...

AGOSTINO - Possiamo dire che il passato è stato lungo o breve... / Possiamo dire che lungo o breve, lo sarà il futuro... / O forse, lo si può dire veramente del presente, / che può essere lungo, o può essere breve... Perché / il passato è già stato, il futuro sarà...

PAOLO - Ah!, del presente, allora, si può dire, in certi casi, / che è lungo!...

AGOSTINO - Fai tu un esempio. Che cosa scegli?

PAOLO - Gli anni. Cento! I presenti cento anni!

GIULIANO - Ma cento anni non possono essere presenti tutti assieme!

AGOSTINO - È vero. Presente forse può essercene uno.

PAOLO - Prendiamo allora l'anno che stiamo vivendo. Un lungo / anno presente.

AGOSTINO - Che dici, Giuliano? Un anno tutto intero?

GIULIANO - Eh no! Non si può dire che sia tutto presente / neanche l'anno che adesso sta passando. E se non è / presente tutto, l'anno non è presente! (*Trionfante*) I suoi mesi sono dodici! Ciascuno di essi, / mentre è in corso, è presente. Gli altri mesi / sono passati e sono futuri!

*Agostino va attizzando nei due la concatenazione dei ragionamenti con maliziosa acutezza, inducendoli ad arrivare a quanto gli preme capiscano: che è impossibile misurare il tempo in termini di presente, passato, futuro e così via. Egli vuole che siano loro stessi ad arrivare a questa conclusione.*

AGOSTINO - Certo, gli altri mesi sono passati o futuri. / Del resto, neppure di quel mese che sta passando / si può dire che sia tutto presente: presente / è un giorno: se si tratta del primo, sono futuri / gli altri; se è l'ultimo il giorno presente, / gli altri sono passati...

PAOLO - E se il giorno presente sta nel mezzo, / viene tra i giorni passati e quelli che verranno nel futuro!

AGOSTINO - Ed ecco che quel tempo presente - il solo / che possiamo chiamare con il termine di «lungo» - / è ridotto appena alla durata di una giornata sola!

PAOLO - Ma è presente, una giornata tutta intera?

AGOSTINO - Tu hai capito il gioco: neanche di un giorno / si può dire che sia presente tutto.

GIULIANO - Certo! Esso è formato, tra giorno e notte, / di ventiquattro ore...

PAOLO - Rispetto alla prima ora presente, tutte le altre sono future...

GIULIANO - Per l'ultima, tutte le altre sono pas-

sate...

PAOLO - E per una di mezzo, un po' sono passate...

GIULIANO - ...e un po' sono future! E anche l'ora si svolge / in tanti istanti che fuggono via appena tu ti fermi su di loro.

PAOLO - Allora, per farci un'idea del tempo, dovremmo arrivare / ad una particella che non possa essere suddivisa: / ma questo è mai possibile?

AGOSTINO - Vi siete resi conto che neanche questo si può fare; / ma se si potesse anche, quel punto volerebbe così / in fretta, dal futuro al passato, da non avere estensione / di durata: perché se ce l'avesse, sarebbe anch'essa / divisibile in passato e in futuro; il presente, / al contrario, non possiede alcuna estensione...

GIULIANO - E allora?

PAOLO - La mia mente si perde...

AGOSTINO - Non crediate che sia facile. Anch'io vado cercando / e chiedo a Dio di assistermi e sorreggermi. / E con la mente che io credo possiamo vedere / il passato e il futuro; esistono anche loro, / il passato e il futuro, oltre al presente. / Per il passato, ci sono delle immagini rimaste impresse, / come delle orme, nell'animo, per mezzo dei sensi. / Non so se avvenga nello stesso modo, per il futuro: / il futuro, in se stesso, non si vede, dato che non c'è / ancora; ma si vedono, forse, del futuro, delle cause, / degli indizi che già esistono: non il futuro, quindi, / appare ai nostri occhi, ma delle cose future / possono preannunciarsi, concepite con lo spirito... / E chi predice il futuro, le intravede come presenti.

PAOLO - È bello, il tuo ragionamento. Ma io mi ci smarrisco. / Vorrei aggrapparmi a qualche immagine concreta...

AGOSTINO - ...Come il bambino alla mano della madre. / Allora ti farò un esempio. Io vedo l'aurora. / E prevedo che il sole sorgerà. Ciò che vedo / è presente, ciò che preannuncio è futuro; non / è futuro il sole - esso esiste già -, ma è futuro / il suo sorgere, sorgere però che io - se non ne avessi / l'immagine nell'animo nello stesso modo con cui / ne sto parlando - non potrei predire di certo. / Ma nemmeno l'aurora che vedo in cielo è il sorgere / del sole, quantunque lo preceda; e nemmeno lo è / l'immagine dell'animo mio: tutti e due sono visti / nel presente, perché il futuro si possa preannunciare. / Non ci sono dunque ancora le cose future; / e se non ci sono ancora, non si possono vedere; / ma si possono preannunciare dai segni presenti, / che già esistono e si possono vedere.

PAOLO - Ma allora il passato e il futuro esistono soltanto / nella mente... come se fossero tutti e due presenti!...

AGOSTINO - Io direi che il presente del passato è la memoria; / che il presente del presente è quello che si intuisce / in maniera diretta; e che il presente del futuro / è l'attesa. Per far esistere questi tre tempi, / bisogna pensarli sempre - io credo - al presente / e sentirli tutti quanti dentro l'animo.

GIULIANO - Ma quando il tempo passa, noi lo misuriamo.

AGOSTINO - Come lo sai?

GIULIANO - Lo so, perché lo misuro.

AGOSTINO - Lo misuri quando passa. Quando poi è passato, / non lo misuri più. Ma quando lo misuriamo, da dove / viene? Per dove passa? Dove va?

GIULIANO - Viene dal futuro. Passa dal presente. Va verso il passato.

AGOSTINO - E quindi viene da ciò che ancora non esiste, / attraverso quanto non ha estensione, verso / quello che non esiste più!

GIULIANO - Allora non c'è nessuna possibilità di misurare il tempo?!

AGOSTINO - È un enigma, e noi siamo insufficienti a risolverlo / con le sole nostre forze. Dio ha portato a vecchiaia / i miei giorni; passano, questi giorni, e non so in quale modo!

PAOLO - Dobbiamo rinunciare a capire?

AGOSTINO - Non sappiamo che cosa sia il tempo. Eppure sappiamo / che quello che stiamo dicendo lo diciamo nel tempo. / E stiamo parlando del tempo da molto tempo, e questo / molto tempo non è molto, se non per la durata del tempo. / E come so tutto questo, se non so che cosa sia il tem-

po? / O invece non so come dire quello che so?

Mio Dio!, / non so neppure quello che non so!  
GIULIANO - Noi più di te, Agostino, perché per la prima volta / ci rendiamo conto di quanto sia profondo questo mistero / del tempo, che quasi per caso abbiamo affrontato. / Ed eravamo partiti da una domanda a cui credevamo / si potesse rispondere con facilità...

PAOLO - Tu stai ripercorrendo insieme a noi i momenti / della tua ricerca. Sono in tanti, a parlare / di quello che tu sai: ne parlano, ma non sanno ripetere / i tuoi ragionamenti.

AGOSTINO - Io parlo secondo il cuore, davanti a Dio. / Dobbiamo impegnare tutta la nostra intelligenza / e tutta la nostra attenzione. E Dio ci aiuterà. (*Lontano, un canto soave. La voce è quella di Paola e il canto, un inno di lode a Dio*) Ecco, per esempio, una voce... Comincia a sentirsi / questo suono di creatura che canta... E risuona... / ancora... questo canto... (*Il canto prosegue*)... Risuona... risuona...

*Tutti ascoltano, stupiti di quella attenzione al canto da parte di Agostino, come se si fosse distratto dal discorso sul tempo. Paolo ha un trasalimento. Quasi a se stesso sussurra...*

PAOLO - È la voce di Paola!...

*Il canto prosegue ancora per qualche istante, poi si interrompe.*

AGOSTINO - Ha smesso. Il canto non c'è più. Ormai c'è il silenzio. / E quella voce è passata e non è più voce. Prima / che risuonasse, era futura: non si poteva misurarla / perché non esisteva ancora. E non si può misurarla / adesso, perché non c'è più. La si poteva misurare / mentre la ascoltavo; ma anche allora non era immobile: / si svolgeva, e passava via; si estendeva in un certo spazio / di tempo che permetteva di misurarla: ma il presente / non ha estensione!

GIULIANO - Insomma, il tempo possiamo misurarlo, ma non prima / che arrivi; non quando è passato, non quello / che non ha durata. Dunque, noi non possiamo misurare / né il futuro, né il passato, né il presente, / e neppure il tempo / mentre passa: eppure, il tempo noi lo misuriamo!

PAOLO - Dopo il canto, è venuto il silenzio... E lo sentiamo / proprio perché prima c'era il canto. Possiamo misurarlo, / il silenzio?

AGOSTINO - Lo misuriamo come se il tempo fosse un suono. / Se con la tua voce vuoi emettere un suono / di una certa lunghezza, e col pensiero vuoi precisarne / la durata, in che modo puoi farlo?

PAOLO - Penso di emettere quel suono... ma lo immagino soltanto, / per quello spazio di tempo che ho deciso dovrà essere lungo. / Quando ce l'ho bene in mente, lo tiro fuori con la voce / e lo farò durare fino al termine che mi ero prefissato.

GIULIANO - La tensione con cui emetterai quel suono / farà passare la tua voce dal futuro al passato: / diminuisce il futuro, cresce il passato; alla fine, / esaurito il futuro, tutto diventa passato!

AGOSTINO - Tutti e due siete nel giusto. Ma come può, il futuro, / diminuire, o esaurirsi, dato che non esiste ancora? / Come può crescere il passato, che non esiste più?

GIULIANO - Ah! Questo non lo so! In realtà mi rendo conto / che non è possibile... Forse è soltanto un modo di dire...

PAOLO - Se fosse così, sarebbe un sotterfugio ben meschino...

AGOSTINO - Dovete aver fiducia. È l'animo che attende; / è l'animo che presta attenzione, che ricorda! / Chi potrebbe negare che il futuro non esiste ancora? / Ma è nell'animo che vive l'attesa del futuro. Chi / potrebbe negare che il passato non esiste più? / Ma è nell'animo che vive il ricordo del passato. / E chi negherà che il tempo presente manca di estensione, / perché non è che un punto che trascorre? Ma tuttavia / perdura l'attenzione attraverso cui il futuro tende / al passato... Questo avviene non soltanto per quel suono / che Paolo vorrebbe prevedere di una data lunghezza, / ma si verifica in tutta quanta l'esistenza umana, / che si compone di tante parti quante sono le sue azioni. / Questo succede per ogni generazione, composta anch'essa / di tante parti quante sono le vite degli uomini. (*Lontano, la voce torna ad innalzarsi, chiara e modulata. Poi conclude il suo canto*)



Non è quindi il caso di fare domande come «Che cosa / faceva Dio prima di creare il cielo e la terra». / È come se chi le fa volesse bere più di quello che può / bere, e come una testa matta andasse domandandosi: / «Ma come gli è venuto in mente, a Dio, di creare / qualche cosa, dato che prima non aveva mai creato niente?» / Non esiste tempo se non esiste creatura; meglio smettere / di parlare in questo modo superficiale e sciocco. (Giuliano e Paolo sono imbarazzati, pensando che l' ammonimento sia rivolto a loro. Agostino se ne rende conto) Non rattristatevi per quello che ho detto. / Mi riferivo a quei tanti che si ingegnano / con mille trabocchetti filologici a esporre / le loro piccole trovate. Pensiamo a Dio. Chi capisce, / gli creda! E chi non capisce, gli creda lo stesso! / La sua casa sta in chi è umile di cuore.

#### VI - AMBROGIO VESCOVO A MILANO

Dal fondo arriva Paola. Tiene un libro fra le mani.

PAOLO - Cantavi. Ti abbiamo sentito...  
PAOLA - Ero in chiesa. (Si rivolge ad Agostino mostrandogli il libro) Là ho trovato dei libri. Tu li hai scritti. / Questo, sulla musica, ne ho letto qualche pagina; / cominciavo a capire l'armonia...

AGOSTINO - Dalla musica puoi intuire l'ordine complesso della realtà. / Puoi immaginarti il movimento delle stelle... / Dalla musica puoi arrivare all'anima, e a Dio.

PAOLA - Nella musica posso esprimermi anch'io, che sono donna. / Ma come donna potrò arrivare a Dio, dopo la morte? / Molti non lo credono. (Ride) Pensano che nell'aldilà tutto dev'essere perfetto, e noi donne / per poterci entrare dovremmo essere cambiate in maschi!

AGOSTINO - Essere donna non è un difetto, ma una condizione naturale. / La donna è creatura di Dio, come l'uomo. E Dio, che ha creato / i due sessi, nella resurrezione li ricostituirà tutti e due. Arriva Alipio seguito da Giovanni. Hanno sentito l'ultima frase pronunciata da Agostino.

ALIPIO - Chi sostiene quella tesi parte da un pregiudizio: / «Dio ha creato Eva da una costola di Adamo, quindi la donna / è inferiore all'uomo!»...  
AGOSTINO - La Bibbia dice che Dio «edificò» quella costola in donna. / L'uomo dormiva e gli fu tolta una costola: come a Cristo, / mentre dormiva il sonno della morte fu trapassato / il fianco dalla lancia: ne sgorgò sangue, ne sgorgò / acqua; e sangue e acqua sono i sacramenti nei quali / la Chiesa è edificata. Tra uomo e donna c'è la stessa / unione che noi vediamo tra Cristo e la Chiesa. Il terreno del simbolico intimidisce gli spettatori, pur attraendoli.

GIULIANO - Quanto poco sappiamo!...

PAOLO - Ma che cosa dovrei sapere? Non so neppure questo.

GIOVANNI - Io non sapevo che non sapevo...

AGOSTINO - Anch'io sono come voi! Così poco ci divide, / perché ignoranti siamo tutti.

GIOVANNI - Ma tu non sei mai stato come noi...

AGOSTINO - Ero molto peggio, ve l'ho mostrato senza nascondere / niente, durante questa giornata che va ormai verso il tramonto. / Ci siamo incontrati, e abbiamo parlato. Discussioni... / scontri... confidenze... dubbi... e ricordi e progetti... / e cercare, cercare insieme la verità. Una volta / ero il peggio del peggio; ma non me ne accorgevo, / me ne vantavo addirittura, tanta era la mia presunzione. / Poi... Dio mi ha aiutato. C'è stato un incontro / che ha cambiato la mia vita.

ALIPIO - Ambrogio, il vescovo di Milano. Già a quel tempo aveva fama / di santo...

AGOSTINO - Santo: chi viveva accanto a lui lo considerava santo. / Io ero andato a Milano...

Tutti siedono intorno ad Agostino per ascoltare. Giovanni lo interrompe con impeto.

GIOVANNI - Oh! Racconta! Io conosco soltanto il mio paese / e la gente di qui...

AGOSTINO - Seguimi con la mente, vedrai coi miei occhi, / camminerai sopra i miei passi. (Si concentra di nuovo per riprendere il racconto) Dunque, ero andato a Milano...

Alipio si rivolge sottovoce agli altri.

ALIPIO - ...Chiamato a ricoprire una carica importante: / oratore ufficiale alla corte dell'imperatore!



Giovanni vuol fare la sua bella figura.

GIOVANNI - Poi ha incontrato un mendicante ubriaco... / che era molto più felice di lui... e ha pensato / che non valeva la pena di star lì a far tanta fatica / per mettere insieme delle balle, e se n'è andato via!

ALIPIO - Ragazzo presuntuoso! Non vantarti di quel poco che sai / e ascolta invece quello che non sai!

GIULIANO - E non interrompete tutti quanti! / Il sole sta calando, tra poco sarà sera.

PAOLA - Tra poco sarà sera per noi tutti...  
PAOLO - Agostino era uno come noi... Si lasciava attirare dalle cose / superficiali, come succede a noi, ogni giorno, e perdiamo di vista / la ragione della vita, qualcosa che ci faccia sentire / di non aver vissuto invano. (Si avvicina a Paola che gli tende le braccia) Paola, io non voglio sparire nel nulla... (I due restano allacciati ad ascoltare)

AGOSTINO - Vi dirò quello che so, di me. Vi dirò anche / quello che non so: perché quello che so di me, / lo so dalla luce di Dio. E certe volte, in molte circostanze / della vita, credevo di andare in una direzione; poi / mi rendevo conto che lo scopo, Dio me lo aveva cambiato. / Come quando...

(si guarda intorno per vedere se qualcuno degli ascoltatori lo interrompe ancora. Ma tutti rimangono muti in attesa che Agostino continui a raccontare) ...quando ero andato a Milano. Con una corriera / a spese dello Stato! Perché la madre dell'imperatore, / Giustina, mi aveva chiamato a corte, per il giovane / Valentiniano: voleva che suo figlio imparasse / a fare dei bei discorsi - io ero maestro di retorica -; / si era fatta consigliare da due pagani - lei era ariana - / e loro avevano segnalato proprio me. A quell'epoca / io stavo a Roma, insegnavo a un gruppo di studenti / che sarebbero diventati funzionari dell'impero... / Mi aveva chiamato a quell'incarico... (Indica Alipio)

...Alipio!, che era assessore alle finanze, un uomo / potentissimo: chi l'avrebbe pensato, a quel tempo, / che poi decidesse di abbandonare ogni carica e ricchezza, / lusso, onori...

Alipio è orgoglioso di quanto Agostino ha detto di lui, ma per modestia vuole allontanare da sé l'attenzione degli altri. Si rivolge ad Agostino invitandolo timidamente a proseguire il racconto.

ALIPIO - Ci parlavi di te... che eri andato a Milano...

AGOSTINO - Sì, ero andato a Milano. I miei allievi, a Roma, / non mi pagavano! Quand'era giorno di scadenza, / non si facevano vedere. E io aspettavo un'occasione / per andarmene. Stavo

ancora con i Manichei; questa posizione / di ribelle alla Chiesa mi aveva reso simpatico / a Giustina: chiamandomi a corte, quella donna / potentissima riteneva di dar fastidio ad Ambrogio, / che a Milano era vescovo e aveva un peso rilevante / nella vita non solo religiosa della città. A Milano / ogni cosa, arrivando, mi sembrò una meraviglia. / C'era di tutto! Case eleganti nell'architettura / e negli interni... botteghe splendide, ogni sorta / di stoffe e oggetti e gioielli! qualunque cosa / tu volessi acquistare, a Milano potevi trovarla. / E la gente in giro, un'aria allegra! chiacchierano, / si riuniscono, sono sempre indaffarati... Poi / hanno il circo, una fortissima passione, e il teatro / con gradini larghi, comodi... e templi... e portici... / e il palazzo imperiale... e la zecca, che batte moneta! / C'è un quartiere famoso per le terme sempre piene / di gente che fa il bagno o magari ci va solo per svagarsi. / E poi ancora, altre costruzioni con mura altissime / e intorno un fossato per la difesa: certo non sfigurano / con Roma! Ma non era serena, la città. Giustina / pretendeva per gli Ariani una chiesa dove potessero / riunirsi - Cristo per loro è solo un uomo, innalzato / alla divinità, non il figlio di Dio fattosi uomo -; / ma Ambrogio resisteva, e contestava gli errori della setta / parlando nel Duomo, la chiesa immensa che andava / facendo costruire. Era nuovo, il suo modo / di affrontare la discussione; usava un linguaggio / semplice, chiaro; c'era sempre tanta gente ad ascoltarlo, / e tutti senza fatica ne seguivano i ragionamenti. / Ci andavo anch'io. Volevo studiare la personalità / di Ambrogio, carpirne i segreti, la tecnica nel catturare / l'attenzione del pubblico!... Ormai avevo raggiunto / i trent'anni, e mi trovavo invischiato nel fango / di ideali inconsistenti: mi piaceva avere tanti soldi... / correvo dietro a cariche di prestigio e mi disperdevo / in queste cose... Dentro di me dicevo: «Domani / troverò quello che cerco... Mi apparirà tutto chiaro / e saprò cosa fare. Ma dove, dove cercare la verità? / E quando cercarla? Vorrei leggere un sacco di libri / e non ho tempo per farlo! E anche i libri, dove cercarli? / Come, quando procurarmeli? A chi chiederli? Si devono / destinare delle ore per la salvezza dell'anima!» / Ma a poco a poco, nonostante tutta questa confusione, / mi andava nascendo una speranza. La religione cattolica / non insegnava quello di cui fino ad allora la accusavo: / «l'uomo creato a immagine di Dio» non significava un Dio / delimitato da una figura umana: tutto l'opposto, / era l'uomo da considerare nello spirito. Perché allora / restare dubbioso e non darsi da fare perché



tutto / mi si rivelasse con chiarezza? Le ore del mattino, / gli studenti me le occupano loro; le altre però / come le impiego? Perché non le uso per risolvere / questo problema? Ma se faccio così, quando potrò / far visita agli amici importanti? Ho bisogno del loro / appoggio! Quando preparerò le lezioni che gli studenti / mi pagano? Quando potrò riprendere le forze, rilassandomi / dalla tensione che tante preoccupazioni mi procurano? / La vita è squallida, e l'ora della morte non si conosce: / se arriva improvvisamente, come mi troverò al momento / di andarmene? Dove potrò imparare quello che qui / ho trascurato? O dovrò invece subire un castigo / per questa negligenza? E se la morte tronca ogni affanno / e vi ponesse fine insieme all'esistenza materiale? / Anche questo bisogna domandarsi! Eppure non può essere / così: la fede in Cristo non conquisterebbe tutto il mondo, / se con la morte del corpo anche la vita dell'anima / venisse consumata. Ah!, ma attenzione!... anche le cose / terrene sono belle, danno piacere e possiedono / una loro non piccola dolcezza... (Agostino è andato qua e là tra gli ascoltatori. Gli interrogativi vengono suggeriti ora a questo ora a quello degli ascoltatori, poiché ognuno potrebbe fare i suoi problemi) Questi ragionamenti si alternano dentro di me come / dei venti contrari che sbalottavano il mio cuore / di qua e di là. E passavano gli anni... Amavo la felicità, / ma intanto la sfuggivo temendo di cercarla dove si trovava / davvero. E andavo ad ascoltare Ambrogio, per capire / come quell'uomo riuscisse con le sole parole a trascinare / la folla. Quelle parole le apprezzavo in se stesse: ammiravo / l'abilità di Ambrogio nel costruire le frasi e mi disinteressavo / totalmente del significato. Ma il senso di quei discorsi / dentro di me senza mia volontà, misteriosamente si faceva strada. / Avrei voluto fare mille domande, ma mi teneva lontano / da Ambrogio una folla che gli stava sempre addosso, insistente / e lamentosa: il vescovo ascoltava, mettendosi al servizio / di chiunque avesse bisogno; quando non stava con questa gente, / nel poco tempo che gli rimaneva riprendeva le forze mangiando / il minimo indispensabile o sosteneva lo spirito leggendo. / Gli occhi correvano sulle pagine, era la sua mente a scrutare / la scrittura, voce e lingua stavano in riposo... A nessuno / era impedito di entrare in casa sua; delle volte allora / andavo là, mi sedevo in silenzio - chi osava disturbare / il suo raccoglimento? - e lo guardavo, mentre leggeva... / Poi me ne tornavo via, senza distogliermi / da quella sua concentrazione. Quante domande avrei voluto / fargli! Certi problemi da solo non potevo proprio risolverli. / Allora andavo in Duomo, ad ascoltarlo ogni domenica, / quando in maniera semplice e precisa Ambrogio spiegava / al popolo la verità. Però non ero umile. Cercavo dei mezzi / per arrivare a Dio, ma non mi avvicinavo a Gesù Cristo, / che è il tramite, il mediatore fra Dio e gli uomini; / non mi stringevo all'uomo Gesù Cristo che è Dio sopra tutte / le cose. Non ero umile, quindi non capivo l'umiltà di Dio / Gesù, né quello che insegnava la sua debolezza. Io pensavo / a Cristo soltanto come a un uomo: un uomo a cui nessuno / può essere paragonato, ma un uomo. La sua nascita miracolosa, / da una Vergine, mi pareva una cosa straordinaria; / ma il significato delle parole «il Verbo si è fatto carne» / non riuscivo neppure a immaginarlo. Avevo capito soltanto / questo: che Cristo aveva mangiato, aveva bevuto, / aveva dormito, aveva camminato, aveva provato gioia / e dolore, aveva predicato... e che quindi aveva avuto / un corpo che si era unito al Verbo divino. Ammettevo / in Cristo tutta quanta la natura umana, e pensavo / che lui fosse superiore agli altri uomini: ma dov'era / quella carità che si fonda sull'umiltà ed è Gesù Cristo? / I libri dei filosofi platonici mi avevano spinto / alla ricerca di una verità incorporea; da loro avevo / appreso che Dio è infinito, e che tutto trae esistenza / da Dio... Ma quelle pagine dei filosofi non dicono / l'aspetto della pietà, le lacrime della confessione, / il sacrificio di Cristo, la salvezza del popolo, / il calice della nostra redenzione... Non c'è in quei libri / l'invito di Cristo: «Venite a me, voi tutti che siete pieni / di dolori e di affanni!» Questo invito, la

gente importante, / i furbi, i ricchi, i potenti non l'hanno conosciuto. / Gesù Cristo, questo invito lo ha fatto a chi non conta.

## VII - LA CITTÀ DI DIO

*Lontano, il canto dei monaci. Giovanni si lascia sfuggire una frase.*

GIOVANNI - Chi non conta... siamo noi!  
AGOSTINO - Dio ha forse detto: «L'uomo può comandare / sull'uomo»? No. Su chi può comandare, allora, / l'uomo? Sui pesci del mare... sugli uccelli del cielo... / sui rettili della terra... ma non sull'uomo. È stato / l'uomo a inventarsi la schiavitù, il dominio dell'uno / sull'altro. Nella vecchiaia del mondo, quando tutto / stava cadendo a pezzi, Dio ha mandato Cristo per rifarlo / il mondo. Viene Cristo, e rinnova anche noi. Il mondo / è come l'uomo: nasce... cresce... invecchia... Non bisogna / restare attaccati a questo vecchio cadente che è il mondo. / Cristo ti dice: «Non aver paura; la tua giovinezza / si rinnoverà come quella dell'aquila... C'è una storia / che non è più di gente che comanda, ma storia di tutti / gli uomini... (si avvicina a Giovanni, siede accanto a lui che gli si accoccola ai piedi)... anche dei più umili, che prima, agli occhi dei potenti, / non contavano: è la storia della città di Dio. / Chi non conta - i piccoli, gli umili - conta / nell'amore di Dio.

GIULIANO - Ma noi dobbiamo vivere nel mondo. Gente come noi, / tutti ci comandano.

AGOSTINO - L'uomo si lascia sedurre dal gusto di comandare. / E questa seduzione corrompe il potere: doveva essere / un servizio per gli altri, si tramuta in prerogativa / personale di disporre delle cose, di disporre soprattutto / degli uomini a proprio piacimento. Non esiste più / autorità secondo giustizia; / l'esercizio del potere / è guidato da interessi privati. Vi siete mai domandati che cosa vuol dire «privato»? Il suo significato / si richiama ad una privazione: «privato» è ciò che priva / del rapporto con gli altri, con la società; è ciò / che rimane isolato, avvolto nell'egoismo. Ed è egoismo / che prevale sugli interessi comuni; è l'egoismo che rende povero lo Stato e pochi invece ricchissimi. / Ed è da questa situazione che deriva la rovina dello Stato. / Queste considerazioni riguardano noi tutti, perché / siamo arrivati al momento in cui le cose devono cambiare!

PAOLO - Ma chi può governare con giustizia vera? Forse soltanto / Gesù Cristo...

AGOSTINO - Gesù Cristo non regna nel mondo. Opera nelle coscienze. / In quelle dei capi, dei magistrati... in quelle / di tutti i cittadini. Lo Stato cristiano non esiste / come entità politica diretta, ma si manifesta / attraverso le coscienze. Chi comanda deve osservare / la legge divina come l'ultimo dei suoi concittadini. / Tutti insieme danno vita ad una «società» a un insieme / di uomini e di donne legati gli uni agli altri / da un amore comune.

GIULIANO - L'amore salva dalla solitudine, dalla disperazione... / Io credevo di averlo trovato in mezzo a quegli amici...

AGOSTINO - Era amore anche quello. Ma amore che esclude / chi non appartiene al gruppo. Amavate voi stessi. / C'è, in chi lo pratica, una ricerca di beni che si adattano / al corpo, alla mente, a tutti e due questi obiettivi. / Arrivano a conoscere Dio, molti che vivono così. Ma / non lo esaltano, non gli dimostrano gratitudine; / si perdono nella vanità dei ragionamenti, e il loro cuore / sciocamente affonda nel buio. Si esaltano della propria / sapienza e sono pieni di superbia; al posto di Dio / mettono l'uomo; ma l'uomo, alla fine, non può / che corrompersi e morire.

GIOVANNI - Delle volte mi pare di aver capito tutto, / e mi sento felice... E quando mi dimentico di me... / e amo le cose... le creature... divento ogni essere / che amo... (Accenna a quel suo ampio muoversi circolarmente accompagnando il movimento con un suono leggero, quasi un fischio, come aveva fatto nella scena «Lui ci ha fatto») Poi... il vuoto... come se mi mancasse qualche cosa... / che tenesse tutto quanto insieme!...

PAOLO - Anch'io sento un bisogno di appoggiarmi a qualcosa / che sia umano come noi... ma che non muoia... / che non ci abbandoni!...

AGOSTINO - Tutto quanto è buono, e voi amate, viene da Cristo. / Ma può diventare amaro, se si

ama quanto viene / da Cristo mentre poi, lui, lo si abbandona. / Cristo ha sposato la natura umana, e in quella / condizione non è rimasto senza fare niente: ha vissuto / la sua vita di uomo come una grande, intensissima / corsa... con tante parole... tanti avvenimenti... / la morte e la vita... la discesa fino a noi / e poi di nuovo verso il cielo!... Si è allontanato / dal nostro sguardo perché guardassimo dentro noi stessi / e ci trovassimo lui. Se n'è andato e invece, ecco!, / è qui. Cristo non ci ha lasciato mai.

GIULIANO - Il rischio sta nel vivere ogni giorno. AGOSTINO - Cristo rimane sempre il fondamento. Anche se, / per i motivi più svariati, hai vissuto la peggiore / delle vite. Ci sono due diversi modi di amarla, / la vita: due amori. E questi due amori hanno costituito / due città. Una è nata dall'amore di sé, ed è / la città terrena. L'altra è nata dall'amore di Dio / fino al disprezzo di sé...

La città terrena cerca / la gloria degli uomini, la città di Dio la sua gloria / in Dio, che è testimone della sua coscienza. (Agostino tace per un lungo attimo, prima di affrontare il punto centrale del discorso) Nella città terrena, come in quella divina, / ci sono uomini ai posti di comando. Ma chi detiene / il potere nella città terrena impone agli altri / la propria volontà. Chi invece governa nella città / di Dio offre ai cittadini i suoi consigli, e loro / li osservano, in uno scambio di aiuto nell'amore. / La città terrena ama la propria forza, si esalta / di questa forza attraverso i suoi capi. La città / di Dio ama Dio, e Dio è la sua forza. Due città, / e due amori. Uno riguarda il bene della comunità; / è un amore «sociale». L'altro riguarda l'individuo, / è un bene che si vuole escludendone gli altri; / è un amore «privato». Il bene della comunità / unisce gli uomini tra loro. Il bene che il singolo / ricerca per sé isola, divide ogni individuo / dalla comunità degli uomini, e genera di conseguenza / l'orgoglio, l'avarizia, l'eccesso di ogni desiderio, / che sono le radici di ogni male.

Beni e mali / sono comuni, in questa terra, all'una ed all'altra città. / Ma non è comune l'uso che le due città ne fanno, / perché non è comune lo spirito che anima le due città. (Agostino cerca delle immagini per rendere più chiaro il suo pensiero)

Pensate ad una bella fiamma, a un grande fuoco; / se dentro vi gettate dell'oro, rifulgerà, quel metallo, / più luminoso ancora, purificato da ogni scoria; / gettate, in quel fuoco, della paglia: fumerà / infastidendo i vostri occhi, e alla fine non ne resterà / che poca cenere. Pensate alla trebbia, che si abbatte / sugli steli del grano diventato maturo; le cannuccie / che ne sostengono le spighe, ormai secche, inutili, / stritolate, si ridurranno in polvere, mentre i chicchi / del frumento salteranno fuori, puliti e lucidissimi.

GIULIANO - Noi portiamo le olive al frantoio... Il torchio / le schiaccia, ne fa una polpa scura, appiccicosa... / Ma poi, sotto il peso della macina, l'olio scorre, / diviso dalla morchia... ed è limpido e chiaro quanto / la morchia è nera e pesantissima: scorrono insieme, / eppure se ne stanno separati!

AGOSTINO - Si potrebbero ancora fare tanti esempi. La differenza / nel reagire ad una condizione non sta in quello / che si patisce, ma in chi patisce: scossi dallo stesso / moto, il fango emana un puzzo orrendo, l'unguento / una soavissima fragranza... E così, nella stessa sofferenza, / i malvagi maledicono Dio, lo bestemmiano; i puri / di cuore lo pregano e accettano la sua volontà.

Così / avviene, nello stesso modo, per gli uomini che appartengono / alle due città, quando sono provati dal dolore: cadendo / su chi è buono, la sofferenza lo prova e lo purifica; / quando cade su un malvagio, la sofferenza / lo distrugge. Anche se all'apparenza sono simili, / le due città non hanno quindi niente di comune.

GIULIANO - Ma non si potrebbero far coesistere le scelte, / tutte e due, insieme, nella stessa città? L'amore / di Dio e l'amore di sé possono andare l'uno accanto / all'altro, per consentire in tempi brevi, almeno / in questo mondo, una sorta di alleanza? Come potrei / chiamarla, questa città? Terrena... spirituale... / una città «politica»!

ALIPIO - Avviene sovente, in ogni paese! Il compromesso / è un'arte, quante volte ho dovuto praticarlo! / Pur avvertendo i suoi limiti, sentendo



che il suo scopo / era oltre, per programmi comuni e per vivere in pace, / l'ho accettato!...

AGOSTINO - Sì, può accadere, sulla Terra, per un certo tempo. / Questo perché anche un popolo divenuto estraneo / a Dio ama una certa pace, che le è propria / e non è da condannarsi. Ma questa pace non potrà / più goderla alla fine. A noi però interessa che quel popolo / possa goderne provvisoriamente, in questa vita. È / lo scontro dei due amori - quello di sé e quello / di Dio - che ha creato il dramma della storia... / Sempre durante la vita terrena, le due città / risultano intrecciate, mescolate nei loro «cittadini»: / anche noi, che vogliamo stare nella città di Dio, / ci serviamo di questa pace relativa. E la città / di Dio a costruirla, e crea il benessere sociale, / e fonda lo Stato sulla giustizia: in questo modo / contribuisce a realizzare nello Stato un apporto / benefico, sia sociale che politico.

GOVANNI - Fino a quando queste due città rimarranno così / mescolate?

AGOSTINO - Fino alla fine dei secoli. E ognuno di noi, anche se crede / di appartenere alla città di Dio, perché ritiene / di agire bene, non può essere sicuro fino in fondo! / E neanche può essere sicuro di rimanere nella città / di Dio fino alla fine dei suoi giorni.

PAOLA - Chi è nella Chiesa... Chi ha scelto il convento... / avrà più sicurezza di noi.

AGOSTINO - Non è certo per la loro scelta in questo mondo / che possano stare nella città di Dio con sicurezza / e per loro diritto. Le strutture, anche quelle della Chiesa / non garantiscono di per sé l'amore da cui si è animati. / Non c'è garanzia per nessuno: l'adesione alla Chiesa, / appartenerci, dà all'uomo soltanto la possibilità / di una verifica costante del proprio amore...

### VIII - LA CITTÀ DEGLI UOMINI

*Dal fondo avanza una figura di donna velata, le vesti lacere e macchiate di sangue. Si accaccia davanti ad Agostino.*

DONNA - Carità... (Tace timorosa del suo aspetto miserando).

AGOSTINO - Aiutiamola!...

*Paola e Giovanni si avvicinano alla donna e la sorreggono.*

DONNA - Miseri... tanti... come me...

ALIPIO - Non aver più paura. Avrete rifugio... e cure. / Venite da Roma...

DONNA - L'inferno... Disperazione... Tutto perduto... / Corpo... non più mio... Orrore... Schifo... Un silenzio teso. Nessuno riesce a parlare.

AGOSTINO - Ora tu sei tra amici.

DONNA - Altri... non hanno voluto uscire dalla nave... / Case distrutte... uccisi quelli rimasti... Meglio / la morte che la nostra vergogna...

AGOSTINO - Ti risponderò. Ma prima voglio che tu ti senta confortata.

ALIPIO - Doveva arrivare una nave, da Roma, con questa povera gente. / Lo sapevo, ma era inutile rattristarvi. Vado a vedere. (Si avvia)

AGOSTINO - Tutto quello che serve, daglielo. Hanno patito anche per noi.

*La donna si è inginocchiata ai piedi di Agostino, nell'atteggiamento della Maddalena di fronte a Cristo. Agostino solleva la donna, con il semplice gesto. La Donna si protende verso di lui con il viso sempre coperto da un velo, come una maschera o un sudario.*

DONNA - Casa... roba... pazienza. Si lavora... si torna ad avere... / Ma io... e tante come me... Non siamo più degne di rispetto.

AGOSTINO - Tu lo pensi?

DONNA - Lo pensano gli altri. Davanti a noi, voltano il capo. (Un grido) È colpa essere donna? / Ci hanno rubato il corpo; lo hanno usato...

AGOSTINO - È stata tua la volontà?

DONNA - Contro ogni volontà.

AGOSTINO - E questo basta. Tu sei rimasta quella che eri prima. / Che cosa ti angoscia?

DONNA - Dicono... che siamo contaminate. Che la loro sporcizia / ci ha sporcato.

AGOSTINO - Chi pensa che si perda la purezza quando sulla sua carne / ghermita con la violenza si soddisfa la lascivia / di qualcuno? Se si perdesse in questo modo, / la purezza non sarebbe un pregio dello spirito, / ma solo un bene fisico, ac-



canto al vigore, / alla bellezza, alla salute e così via... beni che, / anche scomparsi, non fanno per nulla scomparire / la bontà e la rettitudine di un'esistenza. Se anche / la purezza fosse uno di questi beni, perché pensare / per conservarla, mettendo in pericolo anche il corpo? / Ma se è un bene dello spirito, allora la purezza / non si perde, anche se il corpo ha dovuto subire / la violenza.

DONNA - C'è chi vede soltanto ciò che appare.

AGOSTINO - È per la loro leggerezza che noi ci dibattiamo / in questa discussione. Ma non è tanto la risposta / che ci preme quanto, prima di tutto, confortarti.

PAOLA - Credevamo di aver trovato la pace... Pensavo che all'interno / di queste mura sacre si potesse vivere in serenità. Ma lui... / (Fa un gesto indicando Agostino) ...Lui non ci ha illuso. La città di Dio può cominciare / a nascere dentro di noi, come un desiderio... ma sarà / dopo... E lei ci ha portato una prova di come il mondo / sta vivendo. (Sorregge la donna. Giovanni si avvicina)

GIOVANNI - In casa mia c'è posto. Per te e per gli altri. (Ha un attimo di incertezza) E mio padre... (Si rinfanca, ridendo furbo) ...Lo convincerò. (Si rivolge ad Agostino) Non sono «la vita di domani?» E allora... (Si raddrizza tutto, con orgoglio) ...Io voglio così!

Giuliano si rialza.

GIULIANO - Vado anch'io. Avranno bisogno...

AGOSTINO - Adesso non è tempo di riposo. Roma va in rovina... / Ma non morirà, se non moriranno gli uomini. / E gli uomini non muiono, se amano Dio. L'uomo fa / e l'uomo distrugge. Il mondo, creato da Dio, / è destinato ad andare in rovina. Ma non andrà in rovina / né ciò che ha fatto l'uomo, né ciò che ha fatto Dio, / se non quando sarà Dio a volerlo. Non va in rovina / un'opera dell'uomo senza il volere di Dio: quando mai / potrà andare in rovina un'opera di Dio, perché lo vuole / l'uomo? Andate. Andate tutti. Il momento

del riposo verrà. / Cristo ce lo ha promesso risorgendo. Quando verrà / il momento, allora riposeremo e staremo con lui. / Staremo con lui e ameremo. Ameremo e loderemo Cristo. / Ecco quello che avverrà alla fine, senza fine... / Quale altra fine ci appartiene, se non l'approdo / al regno che non ha fine?... (Tutti si avviano. Agostino rimane solo. Riprende la lettera che stava scrivendo all'inizio e vi scrive ancora qualche riga. Legge) «... E ancora una volta, non posso far altro / che ripeterti: il più grande titolo di gloria / per un capo militare è quello di uccidere la guerra / con la parola piuttosto che gli uomini con la spada; / è quello di ottenere la pace con la pace, non / con la guerra».

FINE

*Le riproduzioni che illustrano il testo della Boggio sono tratte dagli affreschi di Benozzo Gozzoli con storie della vita del Santo nella Chiesa di Sant'Agostino a San Gimignano. A pag. 178, «Il Santo in atto di scrivere»; a pag. 181, «Agostino a scuola»; a pag. 185, «Sant'Agostino legge retorica e filosofia a Roma»; a pag. 187, «Sant'Agostino arriva a Milano»; a pag. 189, «Agostino parte da Roma per Milano»; in questa pagina, «Il battesimo di Agostino».*



## IL REGISTA NUOVO COMMISSARIO

Una «stagione di sogni»  
all'Eti con Scaparro?

**S**ono stati due, a ben riflettere, i segnali di un cambiamento possibile della nostra scena nella «landa desolata» di un'estate teatrale messa insieme a fatica con scialbi festival. Il primo è stato la Settimana dello Spettacolo promossa dalla Regione Toscana: in realtà una quindicina di spettacoli, convegni, seminari e dibattiti che hanno fornito nell'insieme un possibile modello della futura struttura del settore, basata sull'attivazione delle realtà regionali, per quando – speriamo presto – si vorrà uscire dalla routine gestionale per una organica riforma.

L'altro segnale è stato la nomina di Maurizio Scaparro a commissario dell'Eti fino al prossimo dicembre, dopo di che gli sarà quasi certamente affidata la presidenza dell'ente. Bisogna ricordare, per valutare il senso di questa nomina, che l'Ente Teatrale Italiano (nato in tempo di guerra, nel '42, soprattutto per correggere i difetti del vecchio capocomico itinerante con una più moderna e razionale rete distributiva della produzione teatrale), era diventato in questi anni, a giudizio di molti, uno dei carrozoni burocratici del (disciolto per via referendum nel marzo '93) ministero dello Spettacolo. Inghiottite dalle spese interne le non rilevanti risorse, senza smalto e poco frequentate dal pubblico le stagioni allestite nei suoi teatri (il Valle e il Quirino a Roma, il Duse a Bologna, La Pergola a Firenze), senza slanci innovativi le sue iniziative produttive, discontinue per il Teatro Ragazzi e la nuova drammaturgia. Senza sottovalutare, perché sarebbe ingiusto, il tentativo di dare un *new look* all'ente compiuto dal predecessore di Scaparro, Renzo Giacchieri, e dal direttore Mauro Carbonoli (che conserva l'incarico), è giocoforza constatare che l'Eti «aveva del piombo nell'ala»: e il commissariamento era stato deciso di fronte alla necessità, ormai, di affrontarne la riforma, o di sopprimerlo secondo altri.

I problemi e l'incertezza per il futuro (che è conseguente alla precarietà dell'intero sistema teatrale) non vengono certo risolti con la nomina, avvenuta nella distrazione ferragostana, di Maurizio Scaparro. Tuttavia, la personalità del commissario/presidente (artista ma anche manager, con all'attivo esperienze come la direzione di Stabili, il carnevale di Venezia o la sezione teatro dell'Expo di Siviglia), e le prime dichiarazioni di intenzioni rese in questi giorni danno la confortevole impressione che all'Eti, adesso, entrerà qualche folata di aria fresca. La stagione Eti '94-'95 sarà quella predisposta prima del suo insediamento, e d'altra parte il neo-commissario – anche se ha subito rinunciato, per apprezzabili ragioni di trasparenza, alla direzione della sua Compagnia del Teatro Comico e a regie in cantiere, come quella delle *Memorie di Adriano* della Yourcenar, con Albertazzi – deve onorare gli impegni presi per il prossimo carnevale veneziano con il Comune di Venezia. Ma il suo comunque non lontano insediamento effettivo – egli ha detto – comporterà l'impegno di lavorare in cinque direzioni che nell'insieme disegnano un programma non provvisorio, e condivisibile. Primo

punto, una maggiore attenzione per il Teatro d'Arte, il che fa presagire uno sforzo di qualità, e in questo quadro più ampia ospitalità, negli spazi istituzionali dell'ente e in altri alternativi, alle produzioni dei giovani, in passato ghetizzate e penalizzate. Secondo punto, riequilibrio Nord-Sud prestando, d'ora in poi, più attenzione alle proposte della scena meridionale in centri come Napoli, Salerno, Bari o Palermo. Terzo punto, l'avviamento di sinergie con le Regioni, giuste le loro nuove funzioni nel settore dello Spettacolo e per valorizzare al meglio, contro le astrattezze di un «teatro nazionale», i nostri «teatri delle lingue». Quarto, una più dinamica presenza all'estero, non più limitata alle periodiche *tournées*, ma cercando di dare concreta attuazione, a Parigi, a una versione aggiornata dello storico, anzi mitico, Théâtre des Italiens; e, quinto, superamento della «guerra fredda» fra teatro e tv, finalmente realizzando scambi fra la scena e il piccolo schermo e mettendo in opera una teatroteca. Formula conclusiva di Scaparro: realizzare un pacchetto di sogni all'interno di un ente pubblico.

Sfida temeraria: ma il nuovo non è anche l'immaginazione al potere? Perciò, con auguri, attendiamo Scaparro alla prova. *Ugo Ronfani*

Cambia  
la denominazione  
dell'Associazione  
degli Stabili

**ROMA** - L'Associazione Nazionale Teatri d'Arte Drammatica (nuova denominazione dell'organismo che raggruppa i quattordici teatri stabili pubblici) il 22 settembre ha tenuto una conferenza stampa per la presentazione della nuova formula associativa.

L'incontro ha costituito occasione per l'esposizione degli obiettivi che la nuova associazione intende perseguire, orientati verso la tutela e la valorizzazione di un «teatro d'arte», e per la illustrazione dei programmi d'attività per la stagione 1994/95 dei singoli teatri pubblici. Sono stati altresì comunicati gli esiti della stagione appena conclusa dalle strutture che rappresentano la rete pubblica del sistema teatrale italiano.

Alla conferenza stampa sono intervenuti i direttori di tutti i teatri, Giorgio Strehler (Piccolo Teatro di Milano), Ivo Chiesa (Teatro di Genova), Luca Ronconi (Teatro di Roma), Franco Ruggieri (Teatro Stabile dell'Umbria), Guido Davico Bonino (Teatro Stabile di Torino), Sandro Sequi (Centro Teatrale Bresciano), Marco Bernardi (Teatro Stabile di Bolzano), Roberto Guicciardini (Teatro Biondo - Teatro Stabile di Palermo), Beppe Navello (Teatro Stabile dell'Aquila), Giulio Bosetti (Teatro Stabile del Veneto), Pippo Baudo (Teatro Stabile di Catania), Mimma Gallina (Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia), Pietro Valenti (Emilia Romagna Teatro), Miroslav Kosuta (Teatro Sloveno di Trieste). □

## A Parma i nuovi Biglietti d'Oro

**N**on ci sono più le stelle del Teatro Greco di Taormina, le folle e le telecamere di Baudo, ma la Festa del Teatro è rinata dalle ceneri e si è spostata al Nord, in Padania. L'Agis, tenace nei suoi propositi, ha voluto conservare l'assegnazione dei Biglietti d'Oro, che eroga insieme alla Minerva Assicurazioni, che sono destinati a premiare artisti e imprenditori del mondo del teatro e vennero istituiti nell'84; ha collegato la manifestazione al Festival di Parma – che ha per sottotitolo «Meeting europeo dell'attore» e che è ugualmente longevo – e ha trovato una sede più raccolta ma ugualmente prestigiosa, il Teatro Farnese.

Parma sa essere città mondana: lo abbiamo visto quando il Farnese ha illuminato con mille luci le sue splendide *boiseries* e, tra fasti da Maria Teresa d'Austria, ha mescolato la città del teatro e gli artisti della scena venuti a ritirare i loro trofei.

Tra i premiati di quest'anno, sfilati fieri e contenti sul palcoscenico del Farnese con Luca Barbareschi in veste di presentatore, ci sono: Lucio Ardenzi della Plexus, che ha registrato nella stagione '93-'94 il maggior numero di spettatori (oltre 221.000, con 306 recite) per l'insieme degli spettacoli: *Ninà* di Roussin, *A piedi nudi nel parco* di Simon e *Il berretto a sonagli* di Keczich-Pirandello; Pietro Garinei e Mario Croce della Music, per il musical e l'operetta (oltre 215.000 spettatori, 193 recite) con *Beati voi* e *Ma per fortuna c'è la musica* (con Dorelli); Pietro Garinei, ancora della Music, per lo spettacolo di prosa più frequentato (*Se un bel giorno all'improvviso*, con Bramieri, Jannuzzo e Marisa Merlini, 163 recite e oltre 136.000 spettatori). Poi – ed ecco i premi «non commerciali» – la Cooperativa Argot di Roma per la valorizzazione dei giovani talenti, che ha messo in scena *Bruciati* e *Uomini senza donne* di Angelo Longoni, *Dove nasce la notizia* di Umberto Marino e *Delirio marginale* di Ruggero Cappuccio; lo Stabile di Parma, per un autore italiano contemporaneo, con l'allestimento di *L'attesa* di Remo Binosi, interpreti Maddalena Crippa ed Elisabetta Pozzi, regia di Cristina Pezzoli; il Laboratorio Teatro Settimo (sperimentazione) con la goldoniana *Villeggiatura*, regia di Gabriele Vacis; la Cooperativa Kismet (teatro ragazzi) con *Giorgio e il drago* di Carlo Formigoni, e il Manzoni di Milano, il San Filippo dell'Aquila e il Biondo di Palermo, per tre esercizi teatrali che hanno realizzato i migliori indici di fruizione nelle loro sale. Un premio Banca di Roma è andato agli Stabili di Torino e di Genova, per *L'affare Makropulos* di Karel Capek, con Mariangela Melato e la regia di Luca Ronconi. Il premio speciale Minerva Assicurazioni al Teatro Stabile dell'Umbria è andato invece allo spettacolo *Elettra* di Euripide.

Infine tre riconoscimenti che sono stati attribuiti al Teatro delle Briciole di Parma, ai Teatri Uniti di Napoli, guidati da Mario Martone, e all'associazione del Teatro Patologico di Franco D'Ambrosi. *U.R.*



# RICORDI

*per ascoltare*  
**Rossini**



RFCO 2001 (2 CD)



RFCO 2002 (2 CD)



RFCO 2003 (2 CD)



RFCO 2008 (3 CD)



RFCO 2011 (1 CD)



RFCO 2012 (1 CD)

**NOVITÀ**

RFCO 2018 (3 CD)



**EDIZIONI CRITICHE**

Distribuzione:  
**Dischi Ricordi S.p.A.** - Via Berchet, 2 - 20121 Milano - Italy - Phone: (02) 8881 - Fax: (02) 8881270





### Le etnie a confronto allo Stabile di Bolzano

Roberta Petrolli, *Storia di un teatro: lo Stabile di Bolzano, 1950-1993*, Centro di Cultura dell'Alto Adige, Bolzano, 1993, pagg. 217.

L'esautiva indagine è la pubblicazione di una tesi (corso di laurea in Dams) discussa nel 1992.

L'autrice, a partire dal 1950, ripercorre le tappe più significative di questo Stabile anche attraverso «anni non facili, (1979-80: sfiorata la chiusura), ma sostenuti da un comune entusiasmo nella ricerca, ognuno nel proprio ambito, di una via che portasse al rinnovamento e allo sviluppo culturale di una città che aveva il privilegio di essere partecipe di due culture». Viene analizzato il periodo delle sedici stagioni teatrali di Fantasio Piccoli, che concepiva il teatro «come manifestazione dell'istinto religioso dell'uomo»; la direzione successiva di Scaparro negli anni della crisi degli Stabili, quella di Fersen e la sua originale attività di ricerca, infine quella di Bernardi, «più legato ai valori del testo e alla centralità del primo attore». La tesi viene anche completata da un aggiornamento (*Nuovi percorsi*) fino ai giorni nostri, con un confronto fra i due linguaggi cinema e teatro, di cui Bernardi si fa interprete e portavoce. S.M.G.

### La collana Sellerio di teatro si inaugura con un miracolo

Anonimo, *Il miracolo del vescovo assassinato*, a cura di Ignazio Romeo, Sellerio, Palermo, 1994, pagg. 65, L. 15.000.



Michele Perriera, *Anticamera*, presentazione di Alessandro D'Amico, Sellerio, Palermo, 1994, pagg. 146, L. 18.000.

Maurice Maeterlinck, *La principessa Maleine*, introduzione di Roberto Tessari, Sellerio, Palermo, 1994, pagg. 157, L. 18.000.

Tre titoli diversissimi per genere, epoca e lingua inaugurano la nuova collana dedicata al teatro della Sellerio e diretta da Michele Perriera. Eppure, a ben guardare, questi volumetti dalla copertina rossa un filo che li lega l'hanno: tutti e tre sono esempi di una drammaturgia dominata dall'immaginario. Ed ecco allora che assume un valore emblematico la scelta, come numero d'esordio, di un «miracolo», un genere particolare della drammaturgia sacra medievale in cui l'immaginario di una collettività si insinua con estrema forza e naturalezza nel dogma religioso per introdurvi, con esiti altamente spettacolari, episodi sorprendenti, meravigliosi o anche crudelmente realistici. Dunque, *Il miracolo del vescovo assassinato*. Terzo dei quaranta *Miracles de notre Dame par personages*, raccolta di rappresentazioni di piazza composte da autori ignoti fra il 1336 e il 1382 e che venivano allestite dalla confraternita degli orafi (la Puy) in occasione di ricorrenze sacre, il testo ha aspetti di gustoso realismo evidenti soprattutto nell'«eroe malvagio» dell'arcidiacono, diabolicamente astuto e avido di potere.

Nostre contemporanee, naturalmente, le forme del realismo e dell'immaginario che prendono corpo in *Anticamera* di Michele Perriera, pièce che ha ricevuto il Premio Pirandello ed è già stata messa in scena nel 1989 al Piccolo di Palermo dallo stesso scrittore. Come scrive Perriera nella sua nota iniziale è Palermo «terribile e struggente capitale dell'eccesso» e «città iperrealista» l'ispiratrice di questa sua «fantasticheria».

Radicalmente antinaturalista è infine il dramma giovanile di Maeterlinck, *La principessa Maleine*, una fiaba per marionette scritta nel 1889. Dominata, come disse il suo stesso autore, da «une certaine harmonie épouvantée et sombre», la storia della principessa che insegue con un'ostinazione irremovibile, che le sarà fatale, l'oggetto del suo amore è narrata con una scrittura sonnambolica disseminata di allusioni esoteriche, una vera e propria «costellazione di simboli», come la definisce Tessari nel suo saggio introduttivo. Roberta Arcelloni

## LIBRO POSTUMO DELLO STUDIO DI TEATRO

### Ricordo di Sergio Torresani attraverso gli studi sul Ruzante

GIANNI POLI

L'ultimo «invito alla lettura», Sergio Torresani ce lo rivolge, con limpida profondità di accenti, attraverso il suo libro postumo, dedicato a Ruzante. (Sergio Torresani, *Invito alla lettura di Ruzante*, Mursia, Milano, 1994, pagg. 190, L. 15.000). L'autore, scomparso alla fine del 1992 per incidente stradale, continua una viva presenza presso amici e colleghi, sollecitando la riflessione di quanti lo hanno amato e apprezzato. Codesto suo lavoro, dolorosamente interrotto, s'era inaugurato nel 1978 con l'*Invito alla lettura di Ionesco*. Erano seguiti i saggi su Genet (1987) e su Goldoni (1990), condotti con varietà di strumenti critici, con proprietà di accostamenti sempre adeguati ai cangianti orizzonti esplorati. Sfolgiando il volume ultimo, enciclopedicamente ricco di informazioni, rigoroso e acuto nelle comparazioni testuali, ci si sofferma sulle origini della vocazione del geniale drammaturgo veneto, seguendone l'itinerario della vita. Analogamente, si è indotti a ripercorrere la biografia critica di Torresani, fondata sulla tesi di laurea, *La Commedia dell'Arte e il teatro di Lope de Vega*, pubblicata nel 1958. Segui *Il teatro italiano degli ultimi venti anni (1945-1965)*. Si moltiplicarono le collaborazioni, alle riviste e ai quotidiani, da *Il Dramma a Sipario*, da *Studi cattolici a Otto/Novecento*; da *La Provincia*, all'*Avvenire* e alla *Gazzetta Ticinese*. Così del conferenziere come del saggista, si rendeva preziosa la capacità di penetrare e comunicare l'essenziale del tema. L'ambizione s'alimentava al rigore della documentazione e il risultato era l'alta qualità divulgativa.

Torresani studia e presenta Ruzante utilizzando la migliore e più aggiornata letteratura sull'argomento, discernendo inoltre fra la cronologia acquisita e quella non accertata. Il personaggio tipico di Ruzante è distinto dallo scrittore Angelo Beolco che lo ha generato. Pertanto, «il creatore di Ruzante non soffre la fame e non conosce la miseria», chiarisce l'autore; «bada alla terra ma non è contadino», dimorando alla corte di Alvise Cornaro, di cui godeva i favori. Nel personaggio «contadino» convergono comunque la cultura «alta» (Petrarca, Poliziano, Ariosto) e la tradizione popolare pavana. L'analisi della *Betta* segnala l'abbandono del mondo pastorale. Nel vivo contrasto fra città e campagna, s'affaccia il motivo autentico dello «snaturale» (istintivo, verace) opposto al «roesso mondo» (rovesciato, artificiale). S'afferma nel *Parlamento* la verità di Beolco: nella voce e nella figura ruzantiana risalta «una situazione comica, ma dipinta sul fondo di un'amarissima desolazione». E il *Dialogo secondo*, interpretato da Bilora, prelude alla commedia a più personaggi che si attuerà in *Moscheta*, testo più «scaltrito e complesso». La lettura affettuosa e rivelatrice prosegue con i cinque atti di *Fiorina*; con le commedie «regolari», riferite alla situazione in cui s'inserisce la riscoperta e l'imitazione di Plauto, attorno al 1530. Per l'*Anconitana*, l'arte beolchiana si trasforma e l'energia posta a iniziale ripudi delle convenzioni, a codeste «nuove» esigenze formali si adatta e si piega, senza tradire la libertà dell'ispirazione creatrice. Il volume, infine, espone i temi e i motivi ricorrenti e fornisce una diffusa e aggiornata critica ragionata sulle commedie e sulle alterne fortune della loro rappresentazione. □



## L'opera in musica come letteratura

Luca Zoppelli, *L'opera come racconto*, Marsilio, Venezia, 1994, pagg. 160, L. 28.000.

Il sottotitolo, *Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, e l'originalità del lavoro, volto a mettere in luce la funzione della musica come fattore narrativo nel melodramma, rende imprescindibile, per chi voglia conoscere a fondo il potere della musica come racconto in sé e per sé, la consultazione di questo libro altamente specialistico. Alla luce di una fitta documentazione l'autore afferma che sono individuabili, nella musica, come in un racconto o in un romanzo, punti di vista e focalizzazioni, registri, voci narranti, tempi, spazi e via dicendo. «L'opera – scrive Luca Zoppelli, che insegna drammaturgia musicale presso l'università di Lecce e storia della musica presso il conservatorio di Vicenza – è un genere rappresentativo. Eppure [...] possiede altre virtualità, insite precisamente nella dimensione musicale che le è propria. Lo statuto comunicativo dell'opera in musica [...] conferisce al compositore la possibilità di esercitare la potestà narrativa propria di chi racconta; lo fa entro certi limiti e in misura storicamente variabile, ma talvolta estremamente significativa». I fattori che avvicinano l'opera in musica al romanzo e, nello stesso tempo, la distinguono dal dramma, sono riconducibili essenzialmente alla «presenza estetica» e al temperamento dell'autore. *Giampaolo Chiarelli*



## L'attore giapponese che ha incontrato Brook

Yoshi Oida, *L'attore fluttuante*, prelazione di Peter Brook, Editori Riuniti, Roma, 1993, 170 pagg., L. 25.000.

Lungi dall'essere un prontuario di regole per l'attore ideale, questo libro ripercorre con avvincente freschezza e con sorprendente ironia, la vita di Yoshi Oida, attore tra i più importanti di Peter Brook. Un'autobiografia, quindi, che illustra come la vita di questo giapponese giunto a Parigi nel '68 senza conoscere altra lingua che la sua, sia così profondamente legato al lavoro artistico. Oida si lascia alle spalle una civiltà, quella giapponese, in profonda trasformazione, ma in grado ancora di sostenere un sistema di valori. Le sue esperienze teatrali affondano le radici nella più antica tradizione, il Nô e il Bunkaru. Ricco di questo patrimonio, a Parigi si confronta con le linee della ricerca di Brook, allora indirizzate verso la contaminazione tra diverse culture, per giungere ad un

## ASSOLUTAMENTE MODERNI, DI COLOMBA

# Quando la *nouvelle critique* esplora il Teatro del Novecento

GASTONE GERON

Sergio Colomba, *Assolutamente moderni (Figure, temi e incontri nello spettacolo del Novecento)*, introduzione di Claudio Meldolesi, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1994, pagg. 236, L. 50.000.

È un quadripartito viaggio nella composita realtà del teatro del Novecento cui fa da guida un osservatore di vista acuta che s'avvantaggia di due visuali in una: quella del critico militante, avvezzo a esprimersi nella brevità coatta del «quotidiano», e quella del docente universitario, indotto, viceversa, a più penetranti approfondimenti. Dall'immediatezza del recensore di giornata e dal ripensamento dello studioso cui sono concessi tempo e luogo per comparazioni, accostamenti, testimonianze, è nata una sorta di inchiesta personalissima che acquista sostanziale organicità a dispetto dell'apparente aspetto di saggi vari suggeriti da una lettura affrettata. Nell'iniziale *Lo spirito del secolo* Colomba muove dal trionfo del cecchoviano *Gabbiano* al Teatro d'arte di Mosca, dopo il sostanziale «fiasco» pietroburghese, per analizzare appunto, all'insegna di «Tragico controvolgia», il cammino ascensionale di un teatro progressivamente svincolato dalle necessità di bottega e dalla mitologia del divismo, grazie agli apporti registici e saggistici di Mejerchol'd, Stanislavskij, Nemirovič Dančenko. E insomma Anton Čechov il punto di partenza di un discorso di rottura di cui non a caso Colomba elegge a successivo protagonista Antonin Artaud e il suo teatro delle crudeltà, soffermandosi in particolare sul romanzesco viaggio che il malato, drogato, squattrinato, ma irriducibile poeta-drammaturgo-regista marsigliese intraprese nelle più desolate terre dell'allora largamente inesplorato Messico, alla ricerca della sostanza dell'essere cui s'illuse di pervenire con la frequentazione degli stregoni Tarahumara e la iniziazione al rito del «peyto».

Proprio perché l'autore non ha la pretesa di scrivere la storia del teatro del Novecento, ma soltanto di illuminarne i momenti, personaggi, eventi da lui ritenuti più significativi, non deve stupire se subito salta da Artaud a Beckett e a Kantor, per poi intrattenersi nel provocante capitolo dedicato alle «Anomalie italiane», sul fenomeno drammaturgico-attoriale di Ettore Petrolini, sulla rivalutazione critica di Totò, ovvero dell'iperbole in passerella, per indugiare poi sul consentaneo Zavattini e risvoltare a sorpresa su Maria Callas, eletta a simbolo della eterna «divina».

La denuncia del sostanziale fraintendimento della poetica di Gènet; l'accostamento in punta di piedi alle messinscène di Ingmar Bergman, e alla sua lanterna magica; le pagine dedicate alle invenzioni e agli eccessi di Carmelo Bene precedono uno dei capitoli più illuminanti, in assoluto, quale è quello sulla «scrittura imperfetta» della drammaturgia italiana contemporanea che fa da indispensabile premessa alle pagine conclusive che in ammirabile sintesi ripercorrono mezzo secolo della scena nazionale, dai tentativi di ricostruzione e di aggiornamento dell'immediato dopoguerra all'affermazione del regista, dal vuoto teatrale del decennio successivo sino alla svolta utopica del '68 e alla scontata restaurazione.

Quello che più colpisce nell'articolato discorso di Colomba non è soltanto il coraggio di talvolta scendere consapevolmente sul terreno della polemica, ma, soprattutto, la lucidità dell'approccio critico, la maturazione espressiva, la conquista piena del linguaggio, qualità sempre più rare in un panorama di troppi recensori disinformati o settari, accademici compiaciuti in aulici ghirigori di bella calligrafia, interessati mestatori, capziosi manipolatori di nonsense, ritardati cronici magari mascherati, per ridirla con l'autore, da «assolutamente moderni». □

linguaggio che, superando dialetticamente le differenze, sia antropologicamente universale. Sullo sfondo dei moti del '68 francese prima, poi in Iran, in Africa, in India, Oida ripercorre le tappe della ricerca di Brook e della propria, arricchendo il racconto di aneddoti, esperienze di vita e di lavoro, incontro indimenticabili con figure «ponte» tra culture lontane, Brodowski e Mishima. Dall'esperienza con Brook, Oida esce deciso a riscoprire le proprie radici: da qui il ritorno in Giappone e la scelta di entrare in un monastero buddista, per approfondire un itinerario di autoscienza spirituale e fisica. Il discorso supera allora la prospettiva teatrale, per situarsi in una dialettica tra Occidente e Oriente, razionalità e spiritualità, tradizione e progresso. Il teatro diventa via alla Verità attraverso l'esercizio, secondo tecniche mutuata dal buddismo, dallo scintoismo, dall'induismo, dalle arti marziali. Fluttuante è allora l'attore senza patria, alla ricerca della verità, in viaggio perenne tra le culture per avvicinarsi al segreto dell'uomo e del teatro. *Laura Sicignano*

## Riforma dello spettacolo: confronto dopo il referendum

*Prospettive per lo spettacolo italiano: assetti istituzionali e riforme.* Atti del convegno organizza-

to dalla Regione Toscana, Firenze, Edizioni Regione Toscana, 1994.

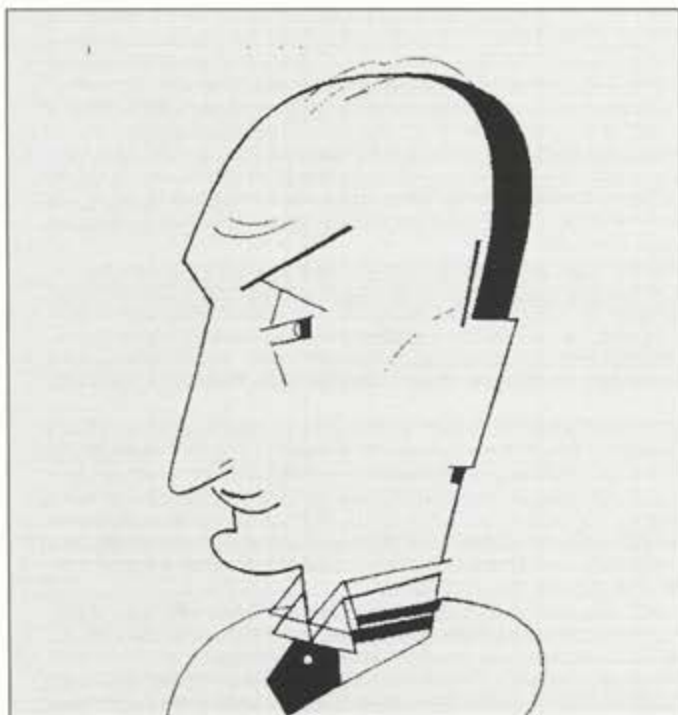
Ecco raccolti in volume gli interventi al convegno di Firenze dell'11 giugno 1993, il primo dopo l'abolizione del ministero dello Spettacolo, organizzato dalla Regione toscana per discutere i problemi sorti in seguito all'esito del referendum abrogativo. Nella sua relazione introduttiva Paolo Bernabei, coordinatore del dipartimento Istruzione-Cultura della Regione Toscana, mette bene in luce come scopo dell'iniziativa sia stato non tanto discutere sui problemi di ordine pratico sollevati dalla scomparsa del ministero, quanto di aprire un dibattito tra operatori culturali e istituzionali sullo spettacolo e sui suoi assetti istituzionali in una prospettiva di riforma. Gli interventi pubblicati sono di Paolo Benesperi, Giancarlo Rolla, Paolo Leon, Roberto Barzanti, Felicia Bottino, Enzo Gentile, Anna Bucciarelli, Lamberto Trezzini, Carlo Maria Badini, Stefano Rolando, Giorgio Van Straten, Stefano Del Seta, Piero Farulli, Massimo Smuraglia, Lucio Ardenzi, Ugo Ronfani, Massimo Bogianckino, Umberto Carro, Francesco Agnello e Bruno Grieco. In appendice la Carta delle regioni d'Italia e il documento interregionale in materia di spettacolo, stilati al termine della conferenza dei presidenti delle Regioni e delle Province autonome. *R.A.*



LETTERA DA ROMA

# TEATRO DELLE ARTI: ALBERGO O «SPERIMENTALE DI STATO»?

GIOVANNI CALENDOLI



Una questione romana (ma non soltanto romana), che, come tutte le questioni romane, si trascina stancamente da anni (o da decenni) col pericolo di svanire nel nulla, è quella riguardante la destinazione del Teatro delle Arti. Su di essa opportunamente ha richiamato l'attenzione con una manifestazione elegante e non chissosa (e perciò trascurata) svoltasi appunto nel Teatro delle Arti, Leo Solari, commissario dell'Enap cioè dell'ente di previdenza e assistenza per i pittori, scultori, musicisti, scrittori e autori drammatici, che, come si vedrà, sono parte in causa.

Ormai è trascorso più di mezzo secolo e la cosiddetta opinione pubblica (anche teatrale) ha quasi completamente dimenticato come e perchè è sorto questo teatro con particolari caratteristiche, che nel dopoguerra sono state sconsideratamente obliterate. Ma non deve sorprendere: per le questioni dell'arte non pochi italiani hanno una memoria spaventosamente debole.

Nel 1933 la Confederazione dei sindacati fascisti dei professionisti e degli artisti deliberava di costruire una sua nuova sede in via Sicilia a Roma. Il progetto iniziale prevedeva che l'edificio comprendesse una grande sala per le adunanze. Anton Giulio Bragaglia, allora segretario del sindacato dei registi e degli scenotecnici, propose ed alla fine ottenne, dopo tenaci battaglie anche giornalistiche, che nel luogo destinato a questa sala per le adunanze fosse invece creato un teatro dotato di spazi collaterali per organizzare laboratori di scenotecnica e per presentare mostre di pittura e di scultura. Ecco la ragione, oggi non più ravvisabile, della denominazione «Teatro delle Arti»: cioè teatro aperto non soltanto all'arte drammatica, ma a tutte le arti (compresa, naturalmente, anche la musica).

Il teatro della Confederazione, come scrisse ripetutamente lo stesso

Bragaglia, doveva essere «una scena di prova per i giovani», una sede permanente per la scoperta e la valorizzazione delle loro opere, gestita direttamente dagli stessi sindacati degli artisti. E tale in realtà fu. Chiamato alla direzione di questa vera e propria «casa della cultura», Bragaglia – dal 1937 fino alla tragica conclusione della guerra – ne resse le sorti con risultati che dopo più di mezzo secolo possono essere in modo diverso giudicati, ma con una sostanziale fedeltà al programma di partenza, successivamente ignorato, se non proprio calpestatto, dagli eredi dell'edificio di via Sicilia.

Tale fedeltà è adesso ampiamente documentata per quanto riguarda la musica e le arti visive (che nel Teatro delle Arti furono sempre ospitate alla pari dell'arte drammatica) in due interessanti pubblicazioni promosse e patrocinate dall'Enap: l'una di Paola Latini (*Il Teatro delle Arti. Le attività musicali dal 1937 al 1943*, Roma 1991) e l'altra di Daniela Bigi (*Il Teatro delle Arti. Le attività espositive dal 1937 al 1943*, Roma 1994). Un terzo volume in corso di stampa sarà dedicato all'attività teatrale, più nota e meglio riconosciuta, che ebbe in Bragaglia un indomito animatore, insofferente fra l'altro ad ogni censura.

Per concludere, basta ricordare un piccolo episodio, che si presta a qualche riflessione. Un giorno il Direttore generale dello spettacolo del tempo, Nicola De Pirro, telefonò con toni pressanti a Bragaglia pregandolo di ospitare una compagnia «di giro» per un ciclo di recite in via Sicilia. Bragaglia gli rispose: «Il Teatro delle Arti non è un albergo; ma uno Sperimentale di Stato» ed attaccò la cornetta.

È da chiedersi che cosa sia oggi la «casa della cultura» costruita dai professionisti e dagli artisti a proprie spese. È un albergo o uno «Sperimentale di Stato»? A tutta prima la domanda può sembrare impertinente; ma viceversa è la sola pertinente. □

Nell'illustrazione, Anton Giulio Bragaglia in una caricatura di Ivo Pannaggi del 1925, collezione Verdone, Roma.

## Concorso Idi 1995: le norme

L'Istituto del Dramma italiano bandisce l'annuale concorso per opere originali di autori italiani. Dette opere dovranno pervenire in sei copie dattiloscritte, e rilegate, alla sede dell'Idi, via In Arcione 98, 00187 Roma, entro il 31 ottobre 1994. Non sono ammessi testi già allestiti e precedentemente presentati ai concorsi dell'Idi. Sono esclusi adattamenti, rimaneggiamenti e riduzioni di opere teatrali, letterarie o cinematografiche preesistenti. Non possono partecipare gli autori risultati vincitori ai concorsi delle tre edizioni precedenti (1992/1993/1994).

I concorrenti si impegnano a cedere all'Idi il diritto di prima pubblicazione della loro opera vincente o segnalata.

Agli autori che ne facciano richiesta entro 60 giorni dalla comunicazione dei risultati del concorso, l'Idi invierà i giudizi espressi dalla giuria sulle loro opere.

Da parte sua l'Idi si impegna a promuovere presso operatori teatrali pubblici e privati la conoscenza dei testi vincitori per il cui allestimento è previsto un contributo finanziario da parte dell'Istituto.

La segreteria dell'Istituto declina ogni responsabilità per disguidi o smarrimenti.

I concorrenti si impegnano a rispettare le condizioni del bando. □



# LE STRATEGIE DELLA CASA RICORDI NELL'AMBITO DEL GRUPPO BERTHELSMANN

**I**l 30 settembre '93, in una affollata conferenza informativa al Circolo della Stampa di Milano, è stato presentato ufficialmente l'avvenuto accordo intercorso fra Casa Ricordi e la tedesca Berthelsmann. Erano presenti Arnold R. Bahlmann, vicepresidente per l'Europa Centrale della BMG Music International, il presidente della Casa milanese Guido Rignano, Mimma Guastoni, nuovo amministratore delegato, Luciano Berio, Bruno Cagli, Francesco Degrada, Maurizio Pollini. Dai loro interventi è emersa la confermata autonomia di Casa Ricordi, il cui patrimonio musicale e le cui edizioni critiche non saranno né limitati né dispersi, e le cui attività in altri campi, come il settore Teatro, continueranno anche con il nuovo assetto societario.

In questo primo periodo di reciproca conoscenza si stanno valutando le grandi possibilità di sviluppo che nascono dall'incontro tra le esperienze di una delle più antiche, prestigiose e vitali Case Musicali e quelle di un Gruppo Editoriale leader mondiale nei settori della carta stampata (libri, riviste, quotidiani), discografico e dei media audiovisivi.

I progetti ora allo studio riguardano in particolare l'ambito discografico, le nuove tecnologie di trasmissione della cultura, che saranno terreno di confronto nei prossimi decenni e la diffusione del repertorio attraverso nuovi canali di vendita, quali i Club del Libro e i Club del Disco e altre forme di vendita diretta.

Per quanto riguarda il patrimonio storico di Casa Ricordi, patrimonio non solo italiano ma di tutto il mondo musicale - conservato nel caveau blindato, con i preziosi manoscritti di Paganini, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Puccini e altri grandi autori italiani, e nell'Archivio Storico, con la sua inestimabile collezione di bozzetti, costumi, scene - sono allo studio soluzioni giuridiche, quali l'istituzione di una Fondazione Ricordi, che permettano da un lato la perfetta tutela di un patrimonio incalcolabile e delicatissimo e dall'altro promuovano iniziative di studio e di ricerca, con particolare riguardo alla storia dell'opera italiana dell'Ottocento, storia di cui Casa Ricordi è stata una dei protagonisti.

IL CATALOGO RICORDI - L'ampio catalogo di Casa Ricordi oggi risponde alle più articolate e moderne esigenze dello studio e dell'interpretazione della musica classica e della musica d'oggi. All'interno della produzione editoriale di Ricordi possono comunque essere individuate alcune aree principali:

\* **Le Edizioni Critiche e Rivedute.** Grazie a Casa Ricordi è stato possibile ricondurre ai testi originali e rendere disponibile all'esecuzione il grande patrimonio musicale italiano. Il grande successo delle Edizioni Critiche, realizzate da Ricordi con il contributo dei maggiori studiosi internazionali, è testimoniato dai direttori di primissimo piano che sempre più numerosi hanno richiesto i materiali Ricordi: Abbado, Chailly, Kleiber, Levine, Muti, solo per citarne alcuni.

Le edizioni in corso di realizzazione comprendono le opere di Gioacchino Rossini (in collaborazione con la Fondazione Rossini di Pesaro), Gaetano Donizetti (con la collaborazione e il contributo del Comune di Bergamo), Giuseppe Verdi (in coedizione con The University of Chicago Press), e la pubblicazione, di più recente avvio, delle opere di Vincenzo Bellini, Giacomo Puccini, Giovan Battista Pergolesi, oltre alla nuova collana *Civiltà Musicale Napoletana* (opere e musica cameristica e sinfonica della stagione d'oro della Scuola Musicale Napoletana, in collaborazione con Ravenna Festival e con la direzione scientifica di Riccardo Muti) e alla *Drammaturgia Musicale Veneta* (opere del barocco veneziano, in collaborazione con l'Istituto Vivaldi e l'Università di Venezia). Ben nota a studiosi e interpreti è la monumentale edizione delle opere complete di Antonio Vivaldi (in collaborazione con l'Istituto Antonio Vivaldi e la Fondazione Giorgio Cini di Venezia); almeno da citare sono anche l'edizione delle opere complete di Andrea Gabrieli (in collaborazione con l'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia), le collane di *Musica Sacra* e dei *Maestri Italiani della Tastiera*, le Sonate per clavicembalo di Domenico Scarlatti e le romanze complete per voce e pianoforte di F.P. Tosti, in collaborazione con l'Istituto Nazionale Tostiano.

\* **La musica del nostro tempo:** circa 180 nuovi lavori ogni anno nel catalogo di Ricordi di Milano e delle filiali in Europa e America e circa 120 prime esecuzioni in tutto il mondo ogni anno, in costante aumento. Questi alcuni numeri dell'attività di Ricordi nel campo della musica contemporanea che, con oltre cento autori è tra i maggiori attori mondiali della scena musicale d'oggi. Organo di informazione sulle due attività

sopra delineate è la pubblicazione quadrimestrale *Ricordi Oggi*.

\* **Edizioni per la scuola:** speciale attenzione ha sempre rivolto Ricordi alla pedagogia musicale, con una ricca collana di testi per l'insegnante e l'allievo, aggiornati secondo i più recenti criteri dell'educazione musicale. Di particolare rilievo in quest'ambito è la collana *Musica e Teatro*, che vuole fornire uno stimolo e un utile strumento per l'educazione motoria, al suono e all'immagine nella scuola elementare, attività che, nonostante le recenti riforme, rimangono spesso ancora in secondo piano nella prassi didattica. Ricordi pubblica anche *Musica Domani*, rivista per gli insegnanti di musica, organo della Società Italiana per l'Educazione Musicale.

\* **Edizioni per il mercato musicale professionale:** tradizionalmente il catalogo Ricordi è un punto di riferimento per gli studenti di Conservatorio in Italia ed Europa e per gli interpreti professionisti. In tutto il mondo sono diffusi in particolare gli spartiti per canto e pianoforte delle grandi opere italiane pubblicati da Ricordi. Questo catalogo si è recentemente arricchito con la pubblicazione della collana *Arie del melodramma italiano*.

\* **Musica amatoriale:** Ricordi si impegna anche per la diffusione della musica tra gli amatori, con diverse collane tra le quali *Hobby Music* (tra i titoli ricordiamo *Tastiera facile* e *Chitarra jazz*). Ricordiamo anche le iniziative divulgative destinate alla vendita in edicola per l'apprendimento di pianoforte e tastiere e quelle storico-critiche sul melodramma italiano dell'Ottocento.

\* **Libri di argomento musicale:** il catalogo Ricordi offre testi di argomento musicale sia di carattere prettamente specialistico, sia di più ampia informazione culturale. Ricordiamo le *Guide alla Musica*, serie di libri introduttivi alla storia della musica e dell'interpretazione, la *Collana di Analisi Musicale*, promossa dalla Società Italiana di Analisi Musicale (Ricordi pubblica anche il periodico *Analisi*, organo della Società), e la collana di testi e saggi *Lo Spere*, che analizza l'intera «sfera musicale» con tutte le sue possibili correlazioni culturali.

\* **Ricordi per il teatro:** circa 150 sono i lavori in catalogo, tra autori stranieri rappresentati in Italia e autori italiani. Nella collana *Ricordi Teatro* viene dato spazio ai giovani autori con una particolare attenzione a quelli italiani. A fianco dell'attività editoriale Ricordi svolge anche una funzione di promozione delle opere presso i teatri, i registi, gli attori, quindi con un compito di mediazione culturale al fine d'aiutare il copione a trovare la via del palcoscenico e offrendo un contributo al rinnovamento del repertorio. Ricordi pubblica inoltre *Hystrio*, trimestrale dedicato alla vita teatrale in Italia e all'estero.

\* **Compact discs:** il catalogo è dedicato principalmente alle opere in edizione critica Ricordi (di particolare interesse sono le incisioni di Muti e quelle rossiniane del Rossini Opera Festival) e ai compositori contemporanei del catalogo Ricordi. La collana contemporanea è una delle poche sul mercato discografico dedicate alla musica d'oggi.

LE CONSOCIATE RICORDI - Le consociate Ricordi in Europa, *G. Ricordi & Co. GmbH (München)*, *Société Anonyme des Editions Ricordi (Paris)*, *G. Ricordi & Co. (London) Ltd.*, hanno cataloghi autonomi di particolare rilievo per quanto riguarda soprattutto la musica d'oggi e le edizioni didattiche. In particolare Ricordi Monaco ha in catalogo importanti opere di Zemlinsky, oltre a essere l'editore di notissimi autori contemporanei quali Nunes e Huber. Il catalogo contemporaneo di Ricordi Parigi annovera, tra gli altri, i nomi di Bancquart, Globokar, Grisey. Ricordi è presente anche nel Sud America con le consociate *Ricordi Americana S.A. (Buenos Aires)*, *Ricordi Brasileria S/A*, *Ricordi de Mexico*, la cui attività sarà ulteriormente potenziata nel settore musica per l'esecuzione. □



# ARENA DEL SOLE BOLOGNA

Teatro Testoni/interAction

**Nuova Scena**

teatro stabile di Bologna

## ABBONAMENTO INTERACTION

**4 - 9 OTTOBRE**

(Teatro Testoni/interAction)  
**Compagnia Glauco Mauri**  
**BEETHOVEN**  
di e con **Glauco Mauri**  
dai Quaderni di Beethoven  
regia di **Glauco Mauri**

**1 - 6 NOVEMBRE**

(Teatro Testoni/interAction)  
**L'Ensemble**  
di **Micha van Hoecke**  
**MONSIEUR, MONSIEUR**  
una creazione coreografica  
di **Micha van Hoecke**  
ispirata alle poesie di  
**Jean Tardieu**

**22 - 27 NOVEMBRE**

(Teatro Testoni/interAction)  
**Compagnia Laboratorio**  
**Nove e Teatro di Rifredi**  
**LE COGNATE**  
di **Michel Tremblay**  
regia di **Barbara Nativi**

**15 - 18 DICEMBRE**

(Teatro Testoni/interAction)  
**E.R.T. - Emilia Romagna Teatro**  
**EDOARDO II**  
di **Christopher Marlowe**  
regia di **Giancarlo Cobelli**  
con **Massimo Belli**  
e **Daniela Giordano**

**24 - 29 GENNAIO**

(Teatro Testoni/interAction)  
**Compagnia Paolo Poli**  
**L'ASINO D'ORO**  
di **Ida Omboni e Paolo Poli**  
da **Apuleio**  
regia di **Paolo Poli**

**31 GEN. - 5 FEB.**

(Teatro Testoni/interAction)  
**Teatri Uniti - CRT**  
**ZINGARI**  
di **Raffaele Viviani**  
regia di **Toni Servillo**

**7 - 12 FEBBRAIO**

(Teatro Testoni/interAction)  
**Teatridithalia**  
**AMLETO**  
di **William Shakespeare**  
regia di **Elio De Capitani**  
con **Ferdinando Bruni**

**21 - 26 FEBBRAIO**

(Arena del Sole)  
**Compagnia Dario Fo**  
**DARIO FO**  
**INCONTRA RUZANTE**  
(titolo provvisorio)  
di e con **Dario FO**

**28 FEB. - 5 MAR.**

(Arena del Sole)  
**TEE-Teatro Pergolesi di Jesi**  
**VETRI ROTTI**  
di **Arthur Miller**  
traduzione di **Masolino d'Amico**  
regia di **Egisto Marcucci**  
con **Valeria Moriconi e**  
**Roberto Herlitzka**  
PRIMA NAZIONALE

**7 - 12 MARZO**

(Arena del Sole)  
**Ballet Cristina Hoyos**  
**CAMINOS ANDALUCES**  
coreografie di  
**Cristina Hoyos**

**14 - 19 MARZO**

(Arena del Sole)  
**Teatro di Leo**  
**LA VENDETTA DI**  
**SCARAMOUCHE**  
di **Jean Baptiste Poquelin**  
e **Leòn de Berardin**  
di e con **Leo de Berardinis**

**29 MAR. - 9 APR.**

(Arena del Sole)  
**Piccolo Teatro di Milano**  
**I GIGANTI**  
**DELLA MONTAGNA**  
di **Luigi Pirandello**  
regia di **Giorgio Strehler**  
con **Giancarlo Dettori,**  
**Franco Graziosi, Andrea**  
**Jonasson, Giulia Lazzarini**

## ABBONAMENTO DANZA

**1 - 6 NOVEMBRE**

(Teatro Testoni/interAction)  
**L'Ensemble**  
di **Micha van Hoecke**  
**MONSIEUR, MONSIEUR**  
una creazione coreografica di  
**Micha van Hoecke**  
ispirata alle poesie di **Tardieu**

**7 - 12 MARZO**

(Arena del Sole)  
**Ballet Cristina Hoyos**  
**CAMINOS ANDALUCES**

**21 - 22 MARZO**

(Arena del Sole)  
**Compagnia Ariadone**  
**LE LANGAGE DU SPHINX**  
coreografia di **Carlotta Ikeda**

**24 - 25 MARZO**

(Arena del Sole)  
**Aterballetto**  
**Centro Regionale della Danza - Reggio**  
**Emilia**  
**CARMEN**  
da **Prosper Merimée**  
coreografia di  
**Amedeo Amodio**  
musiche di **Georges Bizet**

## L' ALTRO ABBONAMENTO

**17 - 19 NOVEMBRE**

(Teatro Testoni/interAction)  
**Teatro dell'Arca**  
**I DUE GEMELLI**  
**VENEZIANI**  
di **Carlo Goldoni**  
regia di **Franco Branciaroli**

**1 - 4 DICEMBRE**

(Teatro Testoni/interAction)  
**Asti Teatro 16**  
**Compagnia Vetrano - Randisi**  
**DIABLOGUES**  
da **Roland Dubillard**  
traduzione e rielaborazione  
di **Ugo Ronfani**  
regia e interpretazione di  
**Enzo Vetrano**  
e **Stefano Randisi**

**9 - 11 DICEMBRE**

(Teatro Testoni/interAction)  
**Ravenna Teatro**  
**ZITTI TUTTI!**  
di **Raffaello Baldini**  
regia di **Marco Martinelli**  
con **Ivano Marescotti**

**12 - 14 GENNAIO**

(Teatro Testoni/interAction)  
**Il Teatro del Tempo**  
**Teatro Filodrammatici**  
**Teatro Regio di Parma**  
**FALSTAFF** da **Shakespeare**  
traduzione di  
**Angelo Dall'Agliacoma**  
regia di  
**Gabriele Marchesini**  
con **Luca Ambanelli**

**21 - 26 MARZO**

(Arena del Sole, Sala InterAction)  
**Centro Diaghilev**  
**RITORNI DI EMOZIONE**  
**(DOUBLAGES)**  
di **Jean Paul Wenzel**  
regia di **Walter Pagliaro**  
con **Lucilla Morlacchi e Micaela Esdra**

**27 APRILE - 14 MAGGIO**

(Arena del Sole)  
**Nuova Scena - Teatro Stabile di Bologna**  
**ISTA LAUS PRO NATIVITATE**  
**ET PASSIONE DOMINI**  
dai laudari anonimi del '300  
penigino e da Jacopone da Todi  
regia di **Nanni Garella**  
con **Paolo Bessegato, Olga Gherardi,**  
**Umberto Bortolani, Silvano Melia**

Informazioni, prenotazione e vendita: biglietteria del Teatro Testoni/interAction  
Via Matteotti, 16 - BOLOGNA Tel. 051/368708. Solo giorni feriali dalle ore 11 alle 19.  
(Nel corso della stagione la cassa verrà trasferita all'Arena del Sole, Via Indipendenza, 44)



# TEATRO DI RIFREDI - FIRENZE

STAGIONE TEATRALE 1994/1995

## TOSCANATEATRO - OSPITALITÀ

**TOSCANATEATRO** è un progetto triennale di produzione e promozione teatrale realizzato con il contributo dell'Assessorato alla Cultura della REGIONE TOSCANA.

Per l'effettuazione del programma d'ospitalità è stato richiesto il contributo di: **Dipartimento dello Spettacolo della Presidenza del Consiglio dei Ministri - Assessorato alla Cultura del Comune di Firenze - Fondazione Toscana Spettacolo.**

Dal 25 ottobre al 13 novembre - **TOSCANATEATRO**

Prima nazionale - **Pupi e Fresedde** con la collaborazione di **Aringa e Verdurini**

**PINOCCHIO... CHA CHA CHA!**

testo e regia di Angelo Savelli - con Leonardo Brizzi, Gianni Cannavacciuolo, Maria Cassi e Andrea Muzzi

Dal 22 novembre al 4 dicembre - **OSPITALITÀ - Teatridithalia/Elfo**

**DECADENZE** di Steven Berkoff - regia di Elio De Capitani - con Ferdinando Bruni ed Ida Marinelli

Dal 13 al 17 dicembre - **OSPITALITÀ - Prima nazionale - Compagnia Giorgio Barberio Corsetti**

**MEFISTOFELE** uno spettacolo di Giorgio Barberio Corsetti da Goethe

Dicembre/gennaio date da concordare - **TOSCANATEATRO - Prima nazionale - Fuori abbonamento - Pupi e Fresedde/As.Te.R** con il contributo del Consiglio del Quartiere 5-Comune di Firenze

**LE NOVELLE DELLA NONNA** da Emma Perodi, testo e regia di Angelo Savelli - con Fernando Maraghini

Dal 28 dicembre all'8 gennaio - **OSPITALITÀ - In esclusiva per l'Italia Vol Ras** (Barcellona)

**PSSSSH...** regia Pep Cruz - con Joan Cusò, Joan Faneca e Joan Segales

Dal 12 al 22 gennaio - **TOSCANATEATRO**

Ripresa - fuori abbonamento - **Pupi e Fresedde/Laboratorio Nove** presentano la **Compagnia Laboratorio Nove in**

**LE COGNATE** di Michel Tremblay - regia di Barbara Nativi, con 15 interpreti femminili

Dal 24 al 29 gennaio - **OSPITALITÀ - Teatro delle Briciole**

**J.C. WOYZECK** di Gianluca Di Dio liberamente ispirato all'opera di G. Buchner - regia di Bruno Stori con Stefano Jotti, Renata Palmiello, Bruno Stori

Dal 7 al 19 febbraio - **OSPITALITÀ - Prima nazionale - Banda Osiris**

**LE QUATTRO STAGIONI DI VIVALDI**

di e con Sandro Berti, Gianluigi Carlone, Roberto Carlone, Carlo Macri - regia di Gabriele Vacis

Dal 28 febbraio al 5 marzo - **TOSCANATEATRO - Prima nazionale - Teatro Laboratorio di Figure**

**PRELUDIO ALL'ANGELO** testo e regia di Fiorenza Mariotti

con Michele Andrei, Manuela Critelli, Fiorenza Mariotti, Patrizia Mazzoni, Rocco Rao ed il musicista Luciano Titi

Dal 7 al 19 marzo - **TOSCANATEATRO - Prima nazionale - Compagnia Bustric**

**NAPOLEONE** di e con Sergio Bini

Dal 30 marzo al 2 aprile e dal 6 al 9 aprile - **TOSCANATEATRO**

Prima nazionale - **Compagnia dei Giovani del Teatro di Rifredi**

**IL MARESCALCO** di Pietro Aretino - riduzione e regia di Angelo Savelli

con Sandra Bedino, Monica Bucciantini, Vincenzo Calenzo, Massimo Grigò, Sandro Mabellini, Fernando Maraghini, Riccardo Rombi, Marco Sodini, Giulia Weber

Dal 19 al 23 aprile - **OSPITALITÀ - Asti Teatro - Compagnia Vetrano/Randisi**

**DIABLOGUES** da Roland Dubillard - rielaborazione di Ugo Ronfani

diretto ed interpretato da Enzo Vetrano e Stefano Randisi

Informazioni e prenotazioni: Teatro Rifredi - Via Vittorio Emanuele, 303 - Tel. 055/4220361/2




**TEATRO DI GENOVA**

Stagione 1994/1995

**AMLETO**

di William Shakespeare

**LAPIN LAPIN**

di Coline Serreau

**TANGO BARBARO**

di Copi

**L'AFFARE MAKROPULOS**

di Karel Capek

**UN TRAM CHE SI CHIAMA  
DESIDERIO**

di Tennessee Williams

**LA RESISTIBILE ASCESA  
DI ARTURO UI**

di Bertolt Brecht

263 rappresentazioni a Genova, Roma, Milano, Torino, Firenze, Bologna, Venezia, Padova, Napoli, Savona, Jesi, Pesaro, Carpi, Forlì, Ferrara, Livorno, Cremona, Novara, Imperia



teatro stabile  
di bolzano

stagione teatrale 1994/1995

**HEDDA GABLER** di Henrik Ibsen

traduzione Angelo Dall'Agia

regia Marco Bernardi

scene Gisbert Jaekel

costumi Roberto Banci

musiche Franco Maurina

con Patrizia Milani e Carlo Simoni

**LA LOCANDIERA** di Carlo Goldoni

regia Marco Bernardi

scene Gisbert Jaekel

costumi Roberto Banci

musiche dal *Don Giovanni* di Mozart

a cura di Franco Maurina

con Patrizia Milani, Carlo Simoni, Alvise Battain e Mario Pachi

**IL CONTRABBASSO** di Patrick Süskind

traduzione Umberto Gandini

regia Marco Bernardi

scene e costumi Roberto Banci

con Carlo Simoni

TEATRO  
Piccolo Teatro di Milano  
"EUROPA"

Piccolo Teatro di Milano, tutte le sere un grande spettacolo

Odéon - Théâtre de  
l'Europe

**Orlando**

di Virginia Woolf  
regia di Robert Wilson

Stary Teatr  
**Manoscritto  
ritrovato a  
Saragozza**

di Jan Potocki  
regia di Tadeusz Bradecki

Deutsches Theater  
und Kammerspiele  
**La brocca rotta**

di Heinrich von Kleist regia  
di Thomas Langhoff

Berliner Ensemble  
**Duell Traktor  
Fatzer**

di Bertolt Brecht e Heiner  
Müller  
regia di Heiner Müller



3° FESTIVAL  
DELL'UNIONE  
DEI TEATRI  
D'EUROPA  
NOVEMBRE  
DICEMBRE 1994

Royal Shakespeare  
Company  
**Enrico VI**

(parte III)  
di William Shakespeare  
regia di Katie Mitchell

Düsseldorfer  
Schauspielhaus  
**Romeo e Giulietta**

di William Shakespeare  
regia di Karin Beier

Teatre Lliure  
**Il berretto  
a sonagli**

di Luigi Pirandello  
regia di Luis Homar

Katona Jozsef Színház  
**Questa sera si  
recita a soggetto**

di Luigi Pirandello  
regia di Tamás Ascher

Teatrul Bulandra  
**Racconto  
d'inverno**

di William Shakespeare  
regia di Alexandru Darie

Kungliga Teatern  
**Danza di morte**

di August Strindberg  
regia di Lars Norén

Maly Teatr  
**Claustrophobia**

regia di Lev Dodin

**Fratelli e sorelle**

da Féodor Abramov  
regia di Lev Dodin

Piccolo Teatro di  
Milano-Teatro d'Europa  
**L'isola  
degli schiavi**

di Marivaux  
regia di Giorgio Strehler

Royal National Theatre  
**Alice's  
Adventures  
Under Ground**

di Christopher Hampton da  
Lewis Carroll  
regia di Martha Clarke

a Palazzo Reale  
**Centro Festival**

Mostre  
**Wilfred Minks  
Emanuele Luzzati**

Claude Gafner  
Oskar Schlemmer  
Autori inglesi  
Manifesti polacchi  
Teatrul Bulandra  
F. Garcia Lorca  
August Strindberg  
Bozzetti e costumi  
teatrali

e inoltre, incontri con le  
compagnie, dibattiti,  
presentazione degli  
spettacoli

in collaborazione con



Informazioni e prenotazioni Biglietteria centrale  
Piccolo Teatro - via Rovello 2 - 20121 Milano  
tel. 02/72.333.222 (dalle 10 alle 19 continuato)



  
**TEATRO STABILE**  
**DEL FRIULI-VENEZIA GIULIA**  
**TRIESTE**

● **Le Produzioni 1994-95** ●

<p><b>MEDEA</b> di Franz Grillparzer traduzione di Claudio Magris regia di Nanni Garella con Ottavia Piccolo</p> <p><b>L'ORA IN CUI NON SAPEVAMO NIENTE L'UNO DELL'ALTRO</b> di Peter Handke regia di Giorgio Pressburger</p> <p><b>QUELLE SERE LONTANE</b> <b>Quarant'anni al Teatro Stabile</b> a cura di Furio Bordon</p>	<p><b>L'IDIOTA</b> da F. M. Dostoevskij adattamento teatrale di Furio Bordon regia di Glauco Mauri con Roberto Sturmo</p> <p><b>INTRIGO E AMORE</b> di Friedrich Schiller traduzione di Aldo Busi regia di Nanni Garella</p> <p><b>I PICCOLI DI PODRECCA</b> con <b>VARIETÀ</b> di Vittorio Podrecca <b>LA BELLA DORMIENTE NEL BOSCO</b> di Ottorino Respighi</p> <p><b>AMICI DEVO DIRVI</b> da Padre D. M. Turoldo</p>
--	---

● **E ancora** ●

la Stagione del Politeama Rossetti di Trieste con 21 Spettacoli, la rassegna internazionale *Dal Danubio al Mediterraneo*, laboratori, iniziative didattiche, manifestazioni culturali, attività editoriale.

*Gli spettacoli sono programmati capillarmente in Friuli-Venezia Giulia in accordo con l'Ente Regionale Teatrale, nel resto d'Italia fra l'altro a Roma, Milano, Genova, Torino, Venezia, Padova, Modena, Catania, Firenze, Bergamo, e in Austria, Croazia, Grecia, Slovenia, Ungheria.*

  
**TEATRO STABILE**  
**del VENETO**  
**CARLO**  
**GOLDONI**  
 diretto da  
 Giulio Bosetti

PROGRAMMA BIENNIO 1994/1995

**CHI LA FA L'ASPETTA**  
di Carlo Goldoni

**IL MALATO IMMAGINARIO**  
di Molière

**AMLETO**  
di William Shakespeare  
in coproduzione con il Teatro Stabile di Genova

**LE ULTIME LUNE**  
di Furio Bordon

**SE NO I XE MATI, NO LI VOLEMO**  
di Gino Rocca

**ZENO E LA CURA DEL FUMO**  
di Tullio Kezich da Italo Svevo (ripresa)

  
**CENTRO TEATRALE BRESCIANO**  
 direttore Sandro Sequi

PERCORSI DI TEATRO ANGLOSASSONE 1994-1995

**LA SPOSA DI CAMPAGNA**  
di William Wycherley  
regia di Sandro Sequi  
scene e costumi di Giuseppe Crisolini Malatesta  
con Stefania Felicioli, Anita Laurenzi, Elisabetta Piccolomini,  
Aldo Reggiani  
Roberto Trifirò, Sebastiano Tringali, Mario Valgoi.  
Prima rappresentazione in Italia: **Bergamo 30 Dicembre 1994**

**CHIARO DI LUNA**  
di Harold Pinter  
regia di Cherif  
scene e costumi di Arnaldo Pomodoro  
con Aldo Reggiani, Delia Boccardo.  
In coproduzione con il Teatro di Roma  
Prima rappresentazione in Italia: **Brescia 4 Aprile 1995**

**A MOSCA CIECA**  
di Enrico Groppali  
regia di Sandro Sequi  
scene e costumi di Giuseppe Crisolini Malatesta  
con Anita Laurenzi, Roberto Trifirò, Pino Censi,  
Monica Conti, Beatrice Faedi.  
**RIPRESA**

STAGIONE DI OSPITALITA' 1994-1995

<p><b>COME LE FOGLIE</b> di Giuseppe Giacosa <b>L'ISPETTORE GENERALE</b> di Nikolaj Gogol <b>HEDDA GABLER</b> di Henrik Ibsen <b>ZENO E LA CURA DEL FUMO</b> di Tullio Kezich <b>ECUBA</b> di Euripide</p>	<p><b>IFIGENIA IN TAURIDE</b> di Euripide <b>L'ASINO D'ORO</b> da Apuleio <b>AMLETO</b> di William Shakespeare <b>I GIGANTI DELLA MONTAGNA</b> di Luigi Pirandello <b>FREGOLI</b> di Ugo Chiò</p>
--	---

C. T. B. C.da delle Bassiche, 32 - 25121 Brescia - tel. 030/3771111 - fax 030/293181

  
**TEATRO**  
**STABILE ABRUZZESE**  
**tsa**

Stagione 1994/1995

**LA DONNA DEL MARE**  
di Henrik Ibsen  
regia Beppe Navello  
scene Bruno Buonincontri  
costumi Raimonda Gaetani  
musiche Germano Mazzocchetti  
con Lina Sastri, Sergio Reggi, Elia Schilton,  
Roberto Accornero, Fabio Bussotti, Bruno Boschi,  
Silvana Gasparini, Luisa Rovati  
debutto L'Aquila - Teatro Comunale - 3 novembre 1994

**RADIO STRIP**  
di Alberto Gozzi  
regia Alberto Gozzi  
con Roberto Accornero, Gisella Bein, Marco Morellini

**DE RERUM NATURA**  
Laboratori spettacoli per le scuole sul tema dell'ambiente

**CHI VA IN SCENA?**  
Mise en espace di quindici autori allo scoperto  
in collaborazione con l'Atam



COMUNE DI BEVAGNA  
**BEVAGNA - TEATRO TORTI**  
 dal 25 ottobre all'11 dicembre 1994

TEATRO STABILE DELL'UMBRIA  
 presenta

## ELETTRA



di EURIPIDE  
 traduzione UMBERTO ALBINI  
 e VICO FAGGI

con  
**GALATEA RANZI**  
**LEDA NEGRONI**  
**ANTONIO PIERFEDERICI**  
**FABRIZIO GIFUNI**  
**MARISA DELLA PASQUA**  
**PAOLA DELLA PASQUA**

regia **MASSIMO CASTRI**  
 scene **MAURIZIO BALÒ** costumi **CLAUDIA CALVARESI**

PER INFORMAZIONI E PRENOTAZIONI:  
 Teatro Stabile dell'Umbria - tel. 075/5730105 - fax 075/5729039



## TEATRO STABILE CATANIA

37ª STAGIONE 1994/1995  
*Il Teatro al servizio della città*

Produzioni Teatro Stabile di Catania

**I VICERE** di Federico De Roberto - *adattamento teatrale* di Diego Fabbri  
**MASTRO DON GESUALDO** di Giovanni Verga - *adattamento teatrale* di Diego Fabbri  
*Da Nino Martoglio 'A NOTTI NON FA FRIDDU' (Carosello siciliano)*  
*novità di Romano Bernardi*  
**SINFONIE D'AMORE** di Giuseppe Fava

Produzione riservata ai giovani

**L'ISOLA DEI PAPPAGALLI** (con Bonaventura prigioniero degli Antropofagi)  
 di Sergio Tofano - spettacolo per ragazzi

**SERVO DI SCENA** di Ronald Harwood - *traduzione* di Masolino D'Amico  
 con Turi Ferro, Ida Carrara, Piero Sammaturo, Franco Diogene, Annamaria Ackermann  
 ripresa per tournée nazionale  
**CONVERSAZIONE DI UN UOMO COMUNE** di Pino Caruso e Franca Valeri  
 con Pino Caruso - ripresa per decentramento regionale

Elenco artistico: Turi Ferro

(in ordine alfabetico) A. Ackermann; G. Alderuccio; M.M. Amato; I. Baglio; A. Bandini; D. Bernardi; M. Bernardini; T. Bonaccorso; A. Cacialli; C. Buffa Calleo; S. Capucci; I. Carrara; B. Ceglie; D. Coco; C. Coltraro; F. D'Angelo; D. Danieli; E. Di Martino; F. Diogene; V. Di Paola; T. Giordano; M. Gueli; S. Guzzo; G. Jelo; M. Lo Giudice; T. Lo Presti; M. Magistro; A. Malvica; O. Mannino; L. Marino; C. Marcoccio; C. Mascolino; M. Mignemi; M. Mignemi; T. Musumeci; M. Ninchi; P. Pattavina; M. Perracchio; I. Riganò; P. Sammaturo; S. Seminara; O. Spigarelli; R.M. Tarci; B. Torrisi; A. Tosto; A. Zumbo  
 Registi: R. Bernardi; G. Di Pasquale; G. Ferro; A. Pugliese; G. Salvo  
 Scenografi e costumisti: R. Laganà; S. Pace  
 Musicisti: P. Caruso; M. Pace; N. Rota; A. Vlad

Teatro Verga - Via dello Stadio, 39 - Tel. 095/363545

Teatro Musco - Via Umberto, 312 - Tel. 095/535514

Palazzo Bruca - Corso di avviamento al teatro "Umberto Spadaro"  
 Via Vittorio Emanuele, 201 - Tel. 095/7159965

## IL SISTINA

STAGIONE 1994/1995

da martedì 27 settembre a domenica 2 ottobre **SABINA GUZZANTI** in  
**NON IO, SABINA E LE ALTRE**  
 di Sabina Guzzanti, regia Giorgio Gallione. Produzione Associazione culturale Costanza

da giovedì 6 a domenica 16 ottobre  
**RICCARDO COCCIANTE** in concerto

da martedì 18 ottobre a domenica 13 novembre  
**VITTORIO GASSMAN** con **ALESSANDRO GASSMAN** e **SABRINA KINFLITZ** in  
**CAMPER** di Vittorio Gassman

scene e costumi di Firouz Galdò, musiche di Firenze Carpi, regia di Vittorio Gassman

da martedì 15 novembre a domenica 11 dicembre  
**MARIA LAURA BACCARINI** e **GENNARO CANNAVACCIUOLO** in  
**CABARET** di John Kander e Joe Masteroff canzoni di Fred Ebb, scene di Aldo De Lorenzo,  
 costumi di Zaira De Vincentis, coreografia di Booyark Lee, regia di Saverio Marconi

da martedì 20 dicembre a domenica 12 febbraio **CHRISTIAN DE SICA** e **RODOLFO LAGANÀ** in  
**ALLELUJA, BRAVA GENTE** commedia musicale di Garinei e Giovannini  
 scritta con Jaja Fiastri, musica di Domenico Modugno e Renato Rascel,  
 scene e costumi di Giulio Coltellacci, coreografie di Gino Landi

da martedì 14 a domenica 26 febbraio **RAFFAELE PAGANINI**, **ROSSANA CASALE** e **RUBEN CELIBERTI** in  
**UN AMERICANO A PARIGI** musica di George Gershwin, scene di Carlo Sala,  
 costumi di Giuseppe Tramontano, coreografia e regia di Luciano Cannito

da martedì 28 febbraio a domenica 26 marzo  
**GINO BRAMIERI** con **GIANFRANCO JANNUZZO** e con **MARISA MERLINI** in  
**SE UN BEL GIORNO ALL'IMPROVVISATO...** commedia di Jaja Fiastri ed Enrico Vaime,  
 musiche di Berto Pisano, scene di Uberto Bertacca, costumi di Silvia Morucci, regia di Pietro Garinei

da martedì 28 marzo a domenica 9 aprile **SANDRO MASSIMINI** in  
**IL PAESE DEI CAMPANELLI** operetta di Carlo Lombardo e Virgilio Ranzato,  
 scene di Michele Chiapperino, costumi di Francesca Brunetti, coreografie di Antonio Sciortino,  
 regia di Sandro Massimini

da martedì 11 aprile a domenica 7 maggio **GIANFRANCO D'ANGELO** in  
**GLI UOMINI SONO TUTTI BAMBINI** commedia musicale di Enrico Vaime  
 musiche e canzoni di Claudio Mattone, scene di Uberto Bertacca,  
 coreografie di Fabrizio Angelini, regia di Pietro Garinei

## TEATRO STABILE DI PARMA

STAGIONE TEATRALE 1994/1995

NUOVE PRODUZIONI

**MOLTO RUMORE PER NULLA** di William Shakespeare. *Traduzione* di Masolino D'Amico.  
 Con Elisabetta Pozzi, Massimo Popolizio, Renato Carpentieri, Michele De Marchi, Lucio Allosca,  
 Mauro Paladini, Roberto Abbati, Paolo Bocelli, Lauri Cleri, Cristina Cattellani, Giovanni  
 Esposito, Antonio Marfella, Daniele Salvo, Lello Serao, Sandra Toffolatti. *Musicisti* Alessandro  
 Nidi, Massimo Ferraguti, Mario Giovannelli, Flavio Redechieri. *Scene* Armando Mannini. *Co-*  
*stumisti* Elena Mannini. *Musiche* Alessandro Nidi. *Luca* Claudio Coretti. *Regia* Gigi Dall'Aglio.  
 Prima nazionale - Teatro Festival Parma / Teatro Magnani di Fidenza - 1 ottobre 1994

**LINE** (titolo provvisorio) di Israel Horowitz. *Traduzione* di Susanna Corradi. Con Stefania Sandrelli,  
 Bruno Armando, Franco Castellano, Massimo Donadoni, Luca Zingaretti. *Regia* Piero  
 Maccarinelli.

**IL LUNGO PRANZO DI NATALE** di Thornton Wilder. Con Roberto Abbati, Sergio Albelli, Paolo  
 Bocelli, Silvana Bosi, Cristina Cattellani, Laura Cleri, Sergio Fantoni, Francesco Migliaccio,  
 Carola Stagnaro, Tania Rocchetta, Bruna Rossi, Emanuele Vezzoli, Marcello Vazzoler. *Regia*  
 Cristina Pezzoli. In coproduzione con Contemporanea '83.

**BELL'ARTE È QUESTA** elaborazione drammaturgica Renato Carpentieri da Gustavo Modena.  
 Con Renato Carpentieri e Lello Serao. *Regia* Renato Carpentieri. *Scena* Arcangelo Di Lorenzo.  
*Costumi* Chiara Defant.

**DA UN'OPERA ABBANDONATA** (titolo provvisorio) testi di Samuel Beckett. Con Bruno Armando,  
 Roberto Abbati, Paolo Bocelli, Renato Carpentieri, Cristina Cattellani, Franco Castellano,  
 Laura Cleri, Gigi Dall'Aglio, Paolo Graziosi, Giancarlo Ilari, Daria Nicolodi, Tania Rocchetta,  
 Luca Zingaretti. *Scene* Tiziano Santi. *Regia* Franco Però.

**GUST** di H. Achternbusch. Con Franco Castellano. *Regia* Gigi Dall'Aglio.

RIPRESE

Maddalena Crippa, Elisabetta Pozzi in **L'ATTESA** di Renato Binosi. Con Carla Manzon. *Scene*  
 e costumi Nana Cecchi. *Regia* Cristina Pezzoli

**L'ISTRUTTORIA** di Peter Weiss. *Traduzione* di Giorgio Zampa. Con Roberto Abbati, Paolo Bocelli,  
 Cristina Cattellani, Laura Cleri, Gigi Dall'Aglio, Milena Mettleri, Pino L'Abbadessa, Tania  
 Rocchetta. *Musiche* Alessandro Nidi eseguite in scena da Giampaolo Pavesi. *Regia* Gigi  
 Dall'Aglio.



# TEATRO MANZONI

Stagione 1994/1995

Dal 27 settembre al 23 ottobre - Franco Branciaroli  
**L'ISPETTORE GENERALE** di N. Gogol  
 regia F. Branciaroli e M. Sciacaluga

Dal 25 ottobre al 20 novembre - Luca De Filippo  
**L'ESIBIZIONISTA** di L. Wertmüller - regia L. Wertmüller

Dal 22 novembre al 18 dicembre  
 Giuseppe Pambieri, Enrico Beruschi  
**LA CENA DEI CRETINI** di F. Veber - regia F. Crivelli

Dal 20 dicembre 1994 all'8 gennaio 1995 - Fuori abbonamento  
 Gino Bramieri con Gianfranco Jannuzzo e con Marisa Merlini  
**SE UN BEL GIORNO ALL'IMPROVISO**  
 di J. Fiastri ed E. Vaime - regia P. Garinei

Dal 10 gennaio al 5 febbraio - Aroldo Tiersi e Giuliana Lojodice  
**IL TACCHINO** di G. Feydeau - regia G. Sepe

Dal 7 febbraio al 5 marzo  
 Marco Columbro e Lauretta Masiero con Mariangela D'Abbraccio  
**TWIST** di C. Exton - regia E. Coltorti

Dal 7 marzo al 9 aprile - Christian De Sica e Rodolfo Laganà  
**ALLELUJA, BRAVA GENTE** musical di Garinei e Giovannini  
 regia di P. Garinei

Dal 18 aprile al 14 maggio  
 La Rancia con Stefano Nosei e Gennaro Cannavacciuolo  
**DOLCI VIZI AL FORO**  
 musical di B. Shevelove, L. Gelbart e S. Sondheim - regia S. Marconi

Dal 16 maggio all'11 giugno  
 Isa Danieli, Antonio Casagrande e Leopoldo Mastelloni  
**SABATO, DOMENICA E LUNEDÌ** di E. De Filippo  
 regia G. Patroni Griffi

# Teatro San Babila

Stagione 1994/1995

Dal 4 al 30 ottobre - *Compagnia Ernesto Calindri, Liliana Feldmann*  
**LA GRANDE PAURA** di Marco e Gilberto Calindri

Dall'1 al 27 novembre - *Compagnia Rossella Falk*  
**BOOMERANG** di Bernard Da Costa

Dal 29 novembre all'8 gennaio 1995  
*Compagnia Maurizio Micheli, Benedicta Boccoli*  
**BUONA NOTTE BETTINA** di Garinei & Giovannini

Dal 10 gennaio al 5 febbraio - *Compagnia Valeria Valeri*  
**COLPO DI SOLE** di Marcel Mithois

Dal 7 febbraio al 5 marzo  
*Compagnia Stabile di Bolzano - con Patrizia Milani, Carlo Simoni*  
**LA LOCANDIERA** di Carlo Goldoni

Dal 7 marzo al 2 aprile - *Compagnia Ugo Pagliari, Paola Gassman*  
**VITA COL PADRE** di Lindsay e R. Crouse

Dal 4 aprile al 7 maggio  
*Compagnia della Rancia - con Arturo Brachetti, Edi Angelillo*  
**FREGOLI** di Ugo Chiti

Dal 9 maggio al 4 giugno - *Compagnia Paolo Ferrari*  
**CADAVERI!** di Gerard Moon

COMUNE DI MILANO  
 SETTORE CULTURA E SPETTACOLO  
 MILANO CULTURA  
 TEATRO CONVENZIONATO

ORGANISMO STABILE  
 DI PRODUZIONE TEATRALE  
 DIRETTO DA  
 ANDRÉE RUTH SHAMMAH

## Teatro Franco Parenti

**LA BRUTTINA STAGIONATA**  
 DAL ROMANZO DI CARMEN COVITO  
 REGIA DI FRANCA VALERI  
 CON GABRIELLA FRANCHINI

**I PROMESSI SPOSI ALLA PROVA**  
 DI GIOVANNI TESTORI  
 REGIA DI ANDRÉE RUTH SHAMMAH  
 CON GIANRICO TEDESCHI

**LA BETTA**  
 DI RUZANTE  
 REGIA DI GIANFRANCO DE BOSIO  
 CON LA COMPAGNIA GOLDONIANA

**FANTASIA PER ARIA E SAPONE**  
 BOOM! CON I CHAPERONS  
 BUFALPLANETES CON PEP BOU

**LA TEMPESTA**  
 DAL ROMANZO DI EMILIO TADINI  
 REGIA DI ANDRÉE RUTH SHAMMAH  
 CON PIERO MAZZARELLA

Settembre '94

MILANO  
CHIAMA  
EUROPA

Dicembre '95

**LA MUSICA DEI CIECHI**  
 DI RAFFAELE VIVIANI  
 REGIA DI ANTONIO CALENDA  
 CON PIERA DEGLI ESPOSTI  
 E NELLO MASCIA

**DYBBUK**  
 UNO SPETTACOLO DI MONI OVADIA  
 CON  
 MONI OVADIA  
 E THEATERORCHESTRA

**SPECIALE PER I LETTORI DI HISTRIO**  
 Fino al 31 ottobre abbonamenti 5 spettacoli a scelta:  
 1 persona L. 90.000 anziché L. 110.000  
 2 persone L. 170.000 anziché L. 200.000  
 Via Pier Lombardo, 14 - Telefono 5457174

FONDAZIONE **BANCA DEL MONTE** DI LOMBARDIA

Stagione abbonamenti 1994/1995

# TEATRO Carcano



Direzione artistica: Luigi Stippelli, Giancarlo Volpi  
 C.so di Porta Romana, 63 - Milano - MM3 Crocetta - Tram 4, 24 - Bus 96, 97

Dal 4 al 16 ottobre - Teatro Stabile del Veneto "Carlo Goldoni"  
 G. Bosetti e M. Bonfigli **ZENO E LA CURA DEL FUMO** di T. Kezich da I. Svevo  
 regia M. Sciacaluga

Dal 18 al 30 ottobre - Teatro Stabile del Veneto "Carlo Goldoni"  
 A. Salines **CHI LA FA L'ASPETTA** o sia "I chiassetti del carneval" di C. Goldoni  
 regia G. Emiliani

Dall'1 al 13 novembre - Compagnia Lavia  
 G. Lavia **IL SOGNO DI UN UOMO RIDICOLO** di F. Dostoevskij - regia G. Lavia

Dal 6 al 22 dicembre - Compagnia Sicilia Teatro  
 A. Valli, S. Lo Monaco, G. Durano **COSÌ È (SE VI PARE)** di L. Pirandello - regia M. Bolognini

Dal 27 dicembre al 15 gennaio - Teatro Carcano srl  
 N. Manfredi **GENTE DI FACILI COSTUMI** di N. Manfredi e N. Marino - regia N. Manfredi  
 con L. Tanzi

Dal 17 gennaio al 5 febbraio - Music 2  
 J. Dorelli ... **MA PER FORTUNA C'È LA MUSICA** di J. Fiastri e E. Vaime - regia P. Garinei

Dal 17 al 19 febbraio  
**THE PARSONS DANCE COMPANY** coreografie di D. Parsons

Dal 21 febbraio al 12 marzo - Tuttoteatro srl  
 G. Tedeschi **ENRICO IV** di L. Pirandello - regia G. Tedeschi

Dal 14 al 26 marzo - Glauco Mauri srl  
 G. Mauri **EDIPO Edipo re - Edipo a Colono** di Sofocle - regia G. Mauri - con R. Sturno

Dal 28 marzo al 9 aprile - Teatro di Sardegna  
 P. Bonacelli e L. Pistilli **TERRA DI NESSUNO** di H. Pinter - regia G. De Monticelli

Dal 2 al 14 maggio - Teatro Carcano srl  
 G. Pambieri, L. Tanzi e M. Pambieri **MOLTO RUMORE PER NULLA** di W. Shakespeare  
 regia A. Sixty

Aprile 1995 - XVI RASSEGNA NAZIONALE DI DANZA

Botteghino Teatro Carcano tel. 02/55.18.13.77  
 orario continuato tutti i giorni dalle 11 alle 18,30  
 CONVENZIONI PER GRUPPI ORGANIZZATI:

Ufficio Scuole s.a.s. - Corso di Porta Romana, 63 - tel. 54.66.367-54.53.357  
 dal lunedì al venerdì 10-18.30 continuato - sabato 10-12.30





## TEATRO PARIOLI

Roma - Via G. Borsi, 20 - Tel. 06/8072139-8083523

Dal 18 ottobre al 13 novembre **MOGUGNI** di S. Berkof  
con S. Izzo, R. Tognazzi, B. Armando, F. Castellano - regia M. Mattolini

Dal 15 al 20 novembre **MILANON MILANIN**  
di e con P. Rossi, C. Ponzoni, L. Vasini - regia G. Solari (fuori abbonamento)

Dal 22 novembre all'11 dicembre **NEBBIA IN VAL PADANA** di e con P. Hendel

Dal 13 dicembre all'8 gennaio 1995 **UOMINI SULL'ORLO DI UNA CRISI DI NERVI**  
di R. Galli e A. Capone con P. Amendola, V. Crocitti, G. Garofalo, N. Pistoia, C. Koll  
regia A. Capone

Dal 10 al 29 gennaio **SALONE MERAVIGLIA**  
di F. Freyrie con A. Albanese, T. Ruggieri, Vito - regia D. Sala

Dal 31 gennaio al 19 febbraio **LA MISTERIOSA SCOMPARSA DI W**  
di S. Benni con A. Finocchiaro - regia di R. Cara

Dal 21 febbraio al 12 marzo **MAGONI**  
di L. Costa, M. Cirri, S. Ferrentino, P. Paterlini, B. Agostini con L. Costa  
regia R. Piferi

Dal 14 marzo al 13 aprile **INTELLIGENZA**  
di e con G. Covatta - regia G. Covatta

Dal 18 aprile al 7 maggio 2005 **ULTIMO ATTO**  
di G. Imparato con M. Bideri, G. Imparato, S. Collo del - regia G. Proietti

Dal 9 al 21 maggio **OGNI SERA MI BUTTO** di e con C. Leone

Dal 23 maggio al 4 giugno **IL COLORE DEL MIELE**  
di E. Iachetti, F. Freyrie con E. Iachetti - regia D. Sala



## IANA

Organizzazione Italiana Spettacoli s.n.c.

Spettacolo in abbonamento per la stagione 1994/1995

Dal 5 ottobre - Luca De Filippo con Athina Cenci e Mario Scarpetta in  
**L'ESIBIZIONISTA** di Lina Wertmüller - regia di Lina Wertmüller

Dal 25 ottobre - Umberto Orsini in  
**UN MARITO** di Italo Svevo - regia di Giuseppe Patroni Griffi

Dall'8 novembre - Nino Manfredi e Lia Tanzi in  
**GENTE DI FACILI COSTUMI** di Nino Manfredi e Nino Marino  
regia di Nino Manfredi

Dal 9 dicembre - Carlo Giuffrè con la partecipazione di Aldo Giuffrè in  
**LA FORTUNA CON L'EFFE MAIUSCOLA** di E. De Filippo e A. Curcio  
regia di Aldo Giuffrè

Dal 10 gennaio - Isa Danielli, Antonio Casagrande e Leopoldo Mastelloni in  
**SABATO, DOMENICA E LUNEDÌ** di Eduardo De Filippo  
regia di Giuseppe Patroni Griffi

Dal 31 gennaio - Peppe Barra in  
**LA ZIA DI CARLO** commedia con musiche di Brandon Thomas  
regia di Filippo Crivelli

Dal 21 febbraio - Giuseppe Pambieri, Lia Tanzi ed Enrico Beruschi in  
**TRE SULL'ALTALENA** di Luigi Lunari - regia di Silvano Piccardi

Dal 7 marzo - Mariangela Melato in  
**UN TRAM CHE SI CHIAMA DESIDERIO** di Tennessee William  
regia di Elio De Capitani

Dal 21 marzo - La Compagnia della Rancia  
con Stefano Nosel e Gennaro Cannavacciuolo in **DOLCI VIZI AL FORO**  
musica dell'antica Roma di Shevelove e Gelbart - regia di Saverio Marconi

Dal 4 aprile  
**SCANZONATISSIMO GRAN CASINÒ** di Dino e Gustavo Verde  
con Gino Rivieccio e Sabina Stilo - regia di Don Lurio

## PLEXUS T S.R.L.

Via Di Vigna Murata, 1 - Roma  
Tel. 06/5919933 - 5919867

presenta

Giuseppe Pambieri ed Enrico Beruschi

### LA CENA DEI GRETINI

di Francis Veber  
regia di Filippo Crivelli  
scene e costumi di Alberto Verso

Marco Columbro e Lauretta Masiero  
con Mariangela D'Abbraggio

### TWIST

di Clive Exton  
regia di Ennio Coltorti  
costumi di Mariolina Bono

Massimo Dapporto, Nancy Brilli  
e Giovanni Crippa

### NINÀ

di André Roussin  
regia di Filippo Crivelli  
scene e costumi di Alberto Verso



Via delle Fornaci, 37  
Roma  
Telefono 6372294

Stagione 1994/1995

Dal 25 al 30 ottobre - Teatro Scientifico di Verona  
Centro studi sul Teatro medioevale e rinascimentale di Roma  
**JUDIT** di F. Della Valle - con A. Reggiani, E. Siravo - regia E.M. Caserta

Dall'1 al 13 novembre - Teatro Aperto/Teatro Dehon  
**L'AVARO** di J. Poquelin detto Molière - con G. Ferrarini - regia L. Leonesi

Dal 15 al 20 novembre - Accademia Perduto/Romagna Teatri  
**LA DODICESIMA NOTTE** di W. Shakespeare - regia A. Taglioli

Dal 22 novembre al 4 dicembre - Teatro dell'Arca di Forlì  
**I DUE GEMELLI VENEZIANI** di C. Goldoni - regia F. Branciaroli

Dal 6 al 18 dicembre - Associazione Culturale Agorà  
**DESIDERIO SOTTO GLI OLMI** di E. O'Neil  
con R. Vallone, M. Sannoner - regia W. Manfrè

Dal 26 dicembre al 22 gennaio - Compagnia del Teatro Ghione  
**SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE** di W. Shakespeare - regia W. Manfrè

Dal 24 gennaio al 5 febbraio - Compagnia del Teatro Ghione  
**L'IMPORTANZA DI CHIAMARSI ERNESTO** di O. Wilde  
con I. Ghione - regia E. Fenoglio

Dal 7 febbraio al 5 marzo - Compagnia del Teatro Ghione  
**COSÌ È (SE VI PARE)** di L. Pirandello - con I. Ghione - a cura di O. Costa Giovangigli

Dal 7 al 19 marzo - Compagnia Tiberio Fiorillo  
**IL GIUOCO DELLE PARTI** di L. Pirandello - con N. Gazzolo - regia W. Manfrè

Dal 21 marzo al 13 aprile - Teatro Drammatico  
**ROMEO E GIULIETTA** di W. Shakespeare - regia F. Ricordi

Dal 18 al 30 aprile - Compagnia Il Globo  
**ANONIMO VENEZIANO** di G. Berto - con C. Costantini, L. Diberti - regia L. De Fusco

EUROMUSICA MASTER SERIES - Abbonamento a 6 concerti

6/11 RUGGERO RICCI violino - 24/11 STEPHEN BISHOP KOVACEVICH pianoforte  
- 15/12 LYA DE BARBERIS pianoforte - 22/1 DAME MOURA LYMPANY pianoforte -  
26/2 GYORGY SANDOR pianoforte - 2/4 FOU TS'ONG pianoforte





Compagnia Stabile Soc. Coop. a r.l.  
Via Filodrammatici, 1  
MILANO  
Tel. 02/869.36.59

Stagione 1994/1995

Dal 12 ottobre 1994 al 28 maggio 1995

**NERONE** di C. Terron, con M. Scaccia

**FALSTAFF** di A. Dall'acqua (da W. Shakespeare)  
Compagnia Stabile Teatro Filodrammatici in collaborazione  
con il Teatro del Tempo e il Teatro Regio di Parma

**IL MONDO ALLA ROVERSA** di P.J. Martelli e C. Goldoni  
Compagnia Marionettistica C. Colla & Figli

**DANTE - PETRARCA - LISZT** di R. Vlod  
Compagnia Stabile del Teatro Filodrammatici - con R. Giovampietro

**STRANALANDIA** di S. Benni - Teatro dell'Archivoltò

**SORELLE D'ITALIA** di S. Benni, U. Chifi, L. Poli, R. Ravera - con L. Poli

**DOUBLAGES/DOPPIO GIOCO** di J.P. Wenzel  
con M. Esdra e L. Morlacchi

**CASA MATRIZ-MADRI AFFITTANSI** di D. Raznovich  
con S. Scalfi e A. Casella

**IL TEATRO ITALIANO DAL 1200 AL 1500**  
spettacolo per le scuole superiori a cura di Claudio Beccari

**ABBONAMENTI A 5 SPETTACOLI:**  
intero L. 100.000 - Ridotto Cral - Giovani - Carta d'argento L. 70.000

## LABORATORIO TEATRO SETTIMO

Sede legale: C.so Turati, 11/C - 10128 Torino  
Uffici: Via Roosevelt, 8/A - 10036 Settimo Torinese (To)  
Tel. 011/8971746 - Fax 011/8004600

Parlando di stagione non intendiamo la solita sequenza di spettacoli più o meno interessanti da scegliere attraverso un abbonamento: la lista degli spettacoli spetta ad altre istituzioni, a chi gestisce i teatri, agli esercenti. Il Laboratorio Teatro Settimo proprio in quanto Centro di ricerca e sperimentazione è chiamato all'individuazione del mutamento del linguaggio, alla presentazione di esperienze che trovano nuove modalità di rapporto tra attori e pubblico, all'esplorazione dei percorsi di relazione tra i linguaggi e i territori. Alla tradizionale sede del lavoro del gruppo, il Garybaldi Teatro di Settimo Torinese, si aggiungeranno sedi diverse:

**VAJONT**, il nuovo lavoro di Marco Paolini, che narra la tragedia della diga che portò alla distruzione della città di Longarone, proprio per il carattere di impegno civile sarà presentato a Torino alla fine di ottobre in alcuni luoghi civili, non in teatro.

**MOLIERE CONCERTO** a Ivrea il 23 ottobre, prima fase della ricerca su *Tartufo*. Il testo del grande drammaturgo francese sarà presentato ad aprile al teatro Alfieri di Torino. Al Garybaldi Teatro saranno presentati, in relazione ai seminari, gli spettacoli di *Yoshi Oida* e *Bruce Mayer*.

Le relazioni tra attività pedagogica e spettacoli teatrali sarà evidenziata anche dalla presentazione di **IL MONDO SALVATO DAI RAGAZZINI**, di Elsa Morante, realizzato da Gabriele Vacis con 25 giovani attori, allievi della Civica scuola d'arte drammatica Paolo Grassi di Milano.

**COMPAGNIE OSPITI DEL GARYBALDI SARANNO, TRA LE ALTRE:**

**IL CIELO PER TERRA**, di Roberto Bacci, del Piccolo Teatro di Pontedera  
**ZITTI TUTTI**, di Ravenna Teatro, per la regia di Marco Martinelli con Ivano Marescotti, inoltre saranno presentati gli spettacoli del "Piccolo Parallelo", del Teatro Kismet di Bari, di Japigia Teatro, De Teatro La Ribalta, ecc.

Nel mese di dicembre sarà la volta della quarta edizione della rassegna *DIVINA* dedicata al teatro delle donne

**MUSE NAPOLETANE** di Enzo Moscato e Raffaele Viviani, interpretato da Milvia Marigliano  
**RECITAL** dell'attrice Francesca Mazza della Compagnia di Leo De Berardinis e lo spettacolo **MAUDIE E JANE** del Teatro Alfieri di Asti con Lorenza Zambon e Judith Malina, fondatrice insieme a Julian Beck del Living Theatre.

Marzo e aprile 1995 rassegna *PRIMAVERA* una ricognizione sul teatro dei giovani  
**IL BALLO DEI FANTASMI** del giovane regista milanese Michele Conti che ha messo in scena un'elaborazione dell'opera "Simon del deserto" di Luis Bunuel.

**DON GIOVANNI** di Tirso da Molina presentato da Teatro Della Contraddizione per la regia di Marco Maria Linzi.

**ANASTASIA E I SUOI AMANTI** del Teatro dell'Arte di Spresiano, in provincia di Treviso e infine un'esperienza particolarissima come lo spettacolo **I AUSTRIACH** del Laboratorio Teatrale di Bozzolo.

## RAVENNA TEATRO



Via di Roma, 39  
Tel. 0544/36239

Produzioni - Stagione 1994/95

### INCANTATI

PARABOLA DEI FRATELLI CALCIATORI  
di Marco Martinelli  
con Luigi Dadina, Maurizio Lupinelli, Fiorenza Menni, Ermanna Montanari  
regia Marco Martinelli

### DON CHISCIOTTE

di Roberto Solei  
con Stefano Consolini, Carlo Lepore, Paoletta Marrocu,  
Elvira Mascanzoni, Dario Moretti, Francesco Orlando  
Ensemble Strumentale diretto da Roberto Solci  
scene e costumi di Ezio Antonelli - regia Pietro Fenati  
coproduzione Ravenna Teatri/Ravenna Festival

### HISTOIRE DU SOLDAT

di I. Stravinsky e C.F. Ramuz  
con Gianfranco Tondini, Elvira Mascanzoni, Francesco Orlando  
e Ravennensemlè - regia Pietro Fenati

### IPPOLITO

da Euripide  
con Selina Bassini, Luigi De Angelis, Chiara Lagani,  
Fiorenza Menni, Ermanna Montanari  
drammaturgia e regia Ermanna Montanari

COMUNE DI SCANDICCI ASSESSORATO ALLA CULTURA  
REGIONE TOSCANA ASSESSORATO ALLA CULTURA

FONDAZIONE TOSCANA SPETTACOLO ENTE TEATRALE ITALIANO  
Direzione artistica Giancarlo Cauteruccio / Direzione e organizzazione Antonio Bertoli

## TEATRO STUDIO DI SCANDICCI

PROGETTO / STAGIONE OTTOBRE 1994-MAGGIO 1995

### TEATRO D'ARTE

Krypton, Andrea Bendini, Remondi & Caporossi, Marcido Marcidoris,  
Katzenmach e Enzo Moscato, C.R.S.T. Pontedera, Atelier Costa Ovest,  
Ravenna Teatro, Claudio Morganti, Lenz Rifrazioni, Solari/Vanzi,  
Teatro di Leo, Franco di Francescantonio

### TEATRO RAGAZZI

Piccoli Principi, Giulio Molnàr, Teatro delle Briciole

### OSPITI SPECIALI

I POETI: Amelia Rosselli, Jolanda Insana, Patrizia Valduga,  
Roberto Garfi, Mario Luzi, Piero Bigongiani  
L'ARTE: Achille Bonito Oliva, Gianmarco Montesano,  
Giuseppe Chiari, Lucrezia De Domizio (Risk),  
Francesca Alfano Miglietti (Virus), Alessandro Mendini

### INCONTRI DI STUDIO:

Jonathan Miller (in collaborazione con il Teatro Comunale di Firenze)  
Luca Ronconi (in collaborazione con il Maggio Musicale Fiorentino)  
Leo De Berardinis (in collaborazione con Fondazione Toscana Spettacolo)

### LABORATORIO

Progetto Dino Campana (seconda fase) - Compagnia Krypton  
BEAT: il messaggio è "Allargate l'area della coscienza"  
laboratorio di studio con L. Ferlinghetti, J. Giorno e altri  
finalizzato alla produzione di uno spettacolo teatrale

**TEATRO STUDIO** via Gaetano Donizetti, 58 - Scandicci (Fi)  
Tel. (055) 75.18.53 - Fax (055) 75.73.48



TEATRO DE GLI  
INCAMMINATI

*Nikolaj Gogol':*

# L'ispettore generale

*(Il Revisore)*

Traduzione e adattamento  
di **Cristina Moroni e Luca Doninelli**

con **Franco Branciaroli**

Valerio Binasco, Tatiana Winteler, Roberto Alinghieri,  
Fabrizio Contri, Giorgio Giorgi, Claudio Marconi,  
Andrea Nicolini, Franco Olivero, Claudio Soldà,  
Anna Stante, Cristina Ferraioli, Camilla Frontini,  
Alessandro Marrapodi, Roberto Scappin

regia di **Franco Branciaroli**  
con la collaborazione di **Marco Sciacaluga**

scene e costumi di **Aldo Buti**  
luci di **Mario Carletti**  
musiche di **Andrea Nicolini**



TEATRO SCIENTIFICO DI VERONA  
TEATRO LABORATORIO

sede teatrale: p.tta Fontanelle S.to Stefano  
Verona - Tel. 045/913261

uffici: via Tomaso Da Vico, 9  
Verona - Tel. e Fax 045/8031321

stagione teatrale 1994/1995

VIII FESTIVAL INTERNAZIONALE  
«MIMO E DINTORNI»

## IL MARTIRIO DI SAN SEBASTIANO

di G. D'Annunzio  
con A. Reggiani, J. Balkan  
e il corpo di ballo dell'"Arena" di Verona

## JUDIT

di F. Della Valle  
con A. Reggiani, E. Siravo, A. Bosic,  
I. Caserta e R. Vandelli

## IO... NELL'INFERNO DELLA BOSNIA

di E.M. Caserta  
con I. Caserta



COMUNE DI MILANO  
Settore Cultura e Spettacolo

*Milano Cultura*

TEATRO CONVENZIONATO

STAGIONE TEATRALE 1994/1995

## "TRA MEMORIA E SOGNO"

**Memoria di classe** di Maurizio Donadoni regia David Haugton Brandon. **L'uccello di fuoco** fantasia scenica di Gaetano Callegaro, Nicoletta Johnson. **Un bacio a mezzanotte** di e con Paola Sambo e Gloria Sapio. **Tre uomini in barca** di e con Donati Olesen & Keijser. **La luna e la lampadina** con Patrick Dray e Luciano Travaglino, testi e musiche di Dario Fo, Enzo Jannacci e Fiorenzo Carpi. **Carta di via** di e con Ennio Marchetto. **Diablogues** di Roland Dubillard, regia e interpretazione di Enzo Vetrano e Stefano Randisi, rielaborazione e traduzione di Ugo Ronfani. **Check point** di Maurizio Donadoni, regia di Marco Guzzardi.

### ABBONAMENTI 5 SPETTACOLI A SCELTA

SINGOLO INTERO L. 90.000 - RIDOTTO L. 80.000  
TANDEM INTERO L. 160.000 - RIDOTTO L. 150.000

Teatro Litta - C.so Magenta, 24 - MILANO  
Biglietteria tel. 86454545

orario: 14,30-19 da martedì a sabato - Prenotazioni gruppi tel. 86454546



movimento di informazione e di filologia teatrale

COOPERATIVA

PICCOLO TEATRO  
DI CATANIA

Via F. Ciccaglione, 29  
Tel. 447603 - Fax 438133

Stagione 1994/1995

### ADDIO VECCHIO SANGIORGI

di C. Musumeci - Piccolo Teatro di Catania

**DIABLOGUES** di R. Dubillard - Teatro di Leo

**MEDEA** di A. Pes - Zattera di Babele

**IL VIOLINISTA - LISCHEN E FRITZCHEN**

di J. Offenbach - Piccolo Teatro di Catania

**QUELL'AMOR CH'È PALPITO**

di U. Ronfani - Piccolo Teatro di Catania

**IL VIZIO DEL CIELO** di V. Moretti - Teatro Proposta

**FORMICANDO ALL'IMPROVVISO**

di D. Formica - Moon s.r.l.

**IL SUICIDA** di N. Erdman - Centro Teatro Studi Ragusa

**LA NOTTE DELLA VEGLIA**

di E. Lauretta - Piccolo Teatro di Catania

**IL RINOCERONTE** di E. Ionesco - Piccolo Teatro di Catania

**LA MANDRACOLA** di N. Machiavelli - Gruppo Teatro Scuola





**LA**  
**CONTEMPORANEA 83**

diretta da Sergio Fantoni

Stagione 1994/1995

## COME LE FOGLIE

di Giuseppe Giacosa

con Sergio Fantoni, Carola Stagnaro, Bruna Rossi,  
Francesco Migliaccio, Emanuele Vezzoli  
regia di Cristina Pezzoli

## IL LUNGO PRANZO DI NATALE

di Thornton Wilder

regia di Cristina Pezzoli

in coproduzione con il Teatro Stabile di Parma  
debutto al Teatro Due di Parma il 7 marzo 1995

## LA SCUOLA DELLE MOGLI

di Molière

con Sergio Fantoni

regia di Cristina Pezzoli

in coproduzione con il Teatro Stabile di Torino  
debutto al Teatro Carignano di Torino il 2 maggio 1995



**TEATRO**  
**DELL'ARCHIVOLTO**

GENOVA

Stagione 1994/1995

**IL BAR SOTTO IL MARE** da Stefano Benni  
con Marcello Cesena, Maurizio Crozza,  
Ugo Dighero, Mauro Pirovano, Carla Signoris  
regia Giorgio Gallone

**CUORE DI COMICO** di Giorgio Gallone  
con Gabriella Picciau e Giorgio Scaramuzzino  
regia Giorgio Gallone

**STRANALANDIA** da Stefano Benni (nuova produzione)  
con Gabriella Picciau e Giorgio Scaramuzzino  
regia Giorgio Gallone

**COCCODRILLI** di Giorgio Gallone (nuova produzione)  
con Giuseppe Cederna, Ruggero Cara, Giusi Cataldo  
regia Giorgio Gallone

### TEATRO RAGAZZI

**LA GRAMMATICA DELLA FANTASIA** da Gianni Rodari  
con G. Picciau e G. Scaramuzzino - regia G. Gallone

**FAVOLE A QUADRETTI** di Giorgio Gallone  
con G. Picciau e G. Scaramuzzino - regia G. Gallone

**BONAVENTURA E I CAVOLI A MERENDA**  
da Sergio Tofano (nuova produzione)  
con G. Picciau e G. Scaramuzzino - regia G. Gallone



## TEATRO LELIO

Via A. Furitano, 5/A - Palermo  
Tel. 091/6819122 - Fax 6828958

**SPETTACOLI IN ABBONAMENTO**  
**LE PIÙ BELLE COMMEDIE DEL TEATRO ITALIANO**

18/19/20 novembre - S. Randisi, E. Vetrano  
**DIABLOGUES (commedia)** di U. Ronfani - regia E. Vetrano e S. Randisi

9/10/11 dicembre - Compagnia Stabile Teatro Lelio  
Notte di favole **CENERENTOLA - IL MISTERO DEI SOGNI**  
Fiaba musical - testo e regia di G. Lelio

13/14/15 gennaio - M. Mollica  
**IL BELL'ANTONIO (commedia)** di V. Brancati - regia M. Mollica

3/4/5 febbraio - N. Castelnuovo, C. Ponzoni  
**CAMERA CON CRIMINI (commedia)** di Bobrick e Clark

17/18/19 febbraio - V. Crocitti, P. Amendola, G. Garofalo, N. Pistoia, C. Koll  
**UOMINI SULL'ORLO DI UNA CRISI DI NERVI (commedia)**  
di Galli e Capone - regia A. Capone

24/25/26 febbraio - Compagnia Stabile Teatro Lelio  
**LA MANDRAGOLA (commedia)** di N. Machiavelli - regia G. Lelio

10/11/12 marzo - E. Iachetti  
**E FUORI NEVICA (commedia)** di V. Salemme

24/25/26 marzo - A. Mazzamauro  
**CHI CI PRECEDERÀ NEL REGNO DEI CIELI? (commedia grottesca)**  
di J. Luis Martin Descalzo - regia P. Rossi Gastaldi

31 marzo - 1/2 aprile - Piccolo Teatro di Catania  
**IL RINOCERONTE** di E. Ionesco - regia G. Salvo

7/8/9 aprile - I gemelli Ruggeri - C. Sylos Labini  
**L'ASSASSINO (commedia)** di M. Serra e M. Martelli - regia M. Martelli

5/6/7 maggio - Compagnia Stabile Teatro Lelio  
**CREATURA DI SABBIA (novità europea)** di T. Ben Jellaun  
Trasposizione teatrale di U. Ronfani

Data da stabilire - G. Jannuzzo e R. Barbera  
**CONCERTO A DUE VOCI** di G. Jannuzzo e R. Barbera

## NEL NUOVO CENTRO STORICO DI GENOVA IL TEATRO DELLA TOSSE IN SANT'AGOSTINO MULTISALA TEATRALE

Più di 30 spettacoli dall'Italia e dall'estero  
nelle Sale Aldo Trionfo, Dino Campana e Agorà

### I NOSTRI SPETTACOLI

a Genova e in tournée nelle principali città italiane  
**Una notte all'opera - Voilà Labiche - Il sogno di Pinocchio**  
**Dodici Cenerentole - La classe IV B**

### COMPAGNIA GIOVANI

Una nuova formazione composta da giovanissimi attori  
selezionati tra i migliori iscritti dalle più qualificate  
scuole di recitazione italiane. Quattro produzioni  
nelle quali si cimenteranno in ruoli da protagonisti  
con autori classici e contemporanei

### LA SCUOLA DI ARTI SCENICHE

Diretta da Emanuele Luzzati  
per 12 aspiranti scenografi di età inferiore ai 30 anni

L'attività del Teatro della Tosse è sostenuta da:  
Presidenza del Consiglio dei ministri / Direzione dello Spettacolo  
Comune di Genova - Provincia di Genova - Regione Liguria - Fondo sociale europeo

Per informazioni: P.zza Negri, 4 - Genova  
Tel. 010/2471128-2471468-2471348 - fax 010/281562





## teatro popolare di roma

diretto da Piero Nuti

Adriana Innocenti e Piero Nuti  
presentano per la stagione 1994/1995

**TRE LAI**  
di Giovanni Testori

**ELEONORA. ULTIMA NOTTE  
A PITTSBURGH**  
di Ghigo De Chiara

**COLLOQUI NOTTURNI  
CON GLI ASSASSINI**  
di Friederich Dürrenmatt

**LA MORTE DELLA PIZIA**  
di Friederich Dürrenmatt  
Versione teatrale di Ugo Ronfani

Teatro Popolare di Roma - via Roma Libera, 10

## TEATRO VITTORIA

Stagione 1994/1995

Dall'11 ottobre al 6 novembre - Comp. Attori e Tecnici  
**DONNE SULL'ORLO DI UNA CRISI DI NERVI** di P. Almodovar  
versione teatrale di P. Cairelli - con V. Toniolo, A.L. Di Nola, G. Rovere,  
A. Casalino, S. Altieri, S. Colombari, C. Cornelio, P. Giovannucci, S. Messina  
regia di A. Corsini

Dall'8 al 27 novembre - Agena  
**SOTTOSOPRA** di e con R. Ciufoli, F. Draghetti, T. Foschi, P. Insegno

Dall'1 dicembre al 15 gennaio - Comp. Attori e Tecnici  
**RUMORI FUORI SCENA** di M. Frayn  
con V. Toniolo, A.L. Di Nola, S. Altieri, A. Casalino, S. De Paoli,  
S. Colombari, C. Cornelio, P. Giovannucci, S. Messina - regia di A. Corsini

Dal 17 gennaio al 5 febbraio - Dadaumpa - Ospitalità Internazionale  
**Le Quatour in  
LE DIABLE AUX CORDES**

Dal 9 al 28 febbraio - Tre Tredici Trentatré  
**F. Reggiani in AGITARSI PRIMA DELL'USO**  
di V. Lupo, F. Reggiani, R. Papaleo - regia di V. Lupo

Dal 6 al 26 marzo - Comp. Attori e Tecnici  
**IL SOSIA** di E. Elice e R. Ress - regia di A. Corsini

Dal 28 marzo al 9 aprile - Teatro Nero di Praga di J. Smec  
Ospitalità internazionale  
**Teatro Nero di Praga di J. Smec in PETER PAN**

Dal 19 al 30 aprile - è Mr. E.? Productions - Ospitalità internazionale  
**Jango Edwards in  
THE BUST OF JANGO**

Dal 9 maggio - Comp. Attori e Tecnici  
**IL GIARDINO DEI CILIEGI** di A. Cechov - traduzione di G. Lunari  
con la Compagnia Attori e Tecnici e la partecipazione di P. De Vico e A. Campori



**TORINO**  
Corso G. Cesare, 67  
Tel. 011/2482276

Stagione 1994/1995

Le produzioni del Gruppo della Rocca

**IL RINOCERONTE** di E. Ionesco - regia Roberto Guicciardini  
**NÉ CARNE NÉ PESCE** di F.X. Kroetz - regia Valter Malosti  
**AMORI IN CORSO** dall'omonimo film di G. Bertolucci - regia Michele Di Mauro

Gli spettacoli ospiti al Teatro Adua

25-30 ottobre - Compagnia Giauco Mauri  
**BEETHOVEN** di G. Mauri - dal *Quademi di Conversazione* di L.V. Beethoven  
regia G. Mauri - con G. Mauri, D. Falchi, V. Bocciaelli, R. Ruggeri

1-6 novembre - Nuova Scena Teatro Testoni/InterAction  
**SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE** di L. Pirandello - regia N. Garella  
con V. Gazzolo, P. Zappa Mulas, N. Garella, O. Gherardi, S. Melia

8-13 novembre - Associazione Culturale Torao Suzuki Danza  
**IL PICCOLO PRINCIPE** di A. de Saint-Exupéry - regia e coreografia T. Suzuki  
con I. Dall'Orto, N. Guicciardini, T. Suzuki

17-22 gennaio - Teatro Il Vascello  
**LA SPOSA DI PARIGI** di G. Manfridi - con M. Kustermann, G. Brogi

24-29 gennaio - Emilia Romagna Teatro  
**LA MUSICA IN FONDO AL MARE** di M. Confalone - regia G. Solari  
con M. Confalone, M. Venturiello

31 gennaio-5 febbraio - Teatro di Sardegna  
**TERRA DI NESSUNO** di H. Pinter - regia G. De Monticelli  
con P. Bonacelli, G. Pistilli, F. Noè, M. Spiga

7-12 febbraio - Teatro di Leo  
**LA VENDETTA DI SCARAMOUCHE** di J.B. Poquelin e L. de Berardin di L. De Berardinis  
regia, ideazione luci, spazio scenico, colonna sonora L. De Berardinis - con L. De Berardinis

21-26 marzo - Teatrithalia - Elfo Porta Romana Associati  
**AMLETO** di W. Shakespeare - regia E. De Capitani - con F. Bruni, I. Marinelli

2-7 maggio - Teatro dell'Archivoltò  
**COCCODRILLI** scritto e diretto da G. Gallione - con R. Cara, O. Cataldo, G. Cederna

9-14 maggio - Nutrimenti Terrestri - in collaborazione con Il Gruppo della Rocca  
**I CARABINIERI** di B. Joppolo regia N. Bruschetta - con A. Iorio, C. Liberati



**SOCIETÀ DI PRODUZIONE TEATRALE**  
Via Savona, 10 - MILANO  
MM2 Fermata S. Agostino - Tram 8-19-29-30  
Informazioni e prenotazioni Tel. 02/8323126-8323264

Stagione 1994/1995

Dal 13 ottobre al 12 novembre - Teatro Libero Produzioni  
**LA VITA È MIA** di B. Clark - regia di A. Ferrari

con G. Mantesi, A. Di Bono, G. Breil  
Dal 15 al 20 novembre - Teatro Argot Studio Roma

**CINQUE** di D. Camerini - regia di D. Camerini  
con A. Sandrelli, M. Wertmüller, B. Roca Rey

Dal 22 al 27 novembre - Arteutopia produzioni  
**SUL CONFINE** di G. Monti e R. Piferi - regia di R. Piferi  
con G. Monti e U. Molinari

Dall'1 al 25 dicembre - Dedalo produzioni  
**LA PESTE** di A. Camus - adattamento e regia di G. Calindri  
con F. Foti e G. Rosatelli

Dal 3 al 8 gennaio - Teatro Agorà  
**DESIDERIO SOTTO GLI OLMI** di E. O'Neill  
regia di W. Manfrè - con R. Vallone e M. Sannoner

Dal 10 al 15 gennaio - Teatro Dell'Orologio Produzioni Roma  
**BELUSHI** di M. Moretti, regia di M. Moretti - con F. Pannofino e L. Mudugno

Dal 31 gennaio al 19 marzo - Teatro Libero Produzioni  
**AIDS: DUE MOMENTI**

**SAFE SEX** di H. Fierstein / **UN'ORA A MAGGIO** di S. Bortolussi  
regia di A. Ferrari - con G. Ferrato, G. Breil, O. Notari

Dal 21 al 26 marzo - Teatro Argot Studio Roma  
**LINGUAGGI** di S. Shepard e J. Chalkin  
regia di M. Panici - con M. Panici e N. Raffone

Dal 28 marzo al 2 aprile - L'allegria Brigata Roma  
**MACCHE GLI U2? VOLEVO ESSERE RITA PAVONE** di G. Ferrato e M. Ioannucci  
regia di M. Cinque - con G. Ferrato e G. Zumpano

Dal 4 al 16 aprile - Abaco Produzioni  
**MISTER'O** di G. Di Salle - regia di G. Mantesi - con S. Togni e A. Di Bono

Dal 18 al 30 aprile - Associazione Cam Catania Produzioni  
**MIRANDO AL TENDIDO** di R. Santana - regia di F.R. Vitale  
con U. Ceriani

Dal 9 maggio all'11 giugno - Teatro Libero Produzioni  
**LA CASA SUL MARE** di A.S. Donuille - regia di A. Ferrari  
con C. Tedeschi, G. Breil, F. Giovannetti





**MEDIATECA REGIONALE TOSCANA**  
Fondazione

La Fondazione ha lo scopo  
di contribuire con la propria  
attività alla promozione  
e diffusione della cultura  
audiovisiva in Toscana.

## I SERVIZI DELLA MEDIATECA

### b i b l i o t e c a

6.000 titoli in consultazione  
e prestito.

*Fondo Pasolini.*

### v i d e o t e c a

7.000 titoli di film in video.  
Visionamenti individuali.

Prestito per scuole,  
Istituzioni culturali  
ed Enti pubblici.

12.000 dischi di musica  
popolare anni 20-50

### e m e r o t e c a

Raccolta di riviste  
specializzate su cinema e  
audiovisivi da tutto il mondo  
(in consultazione).

*Fondo Stoppioni.*

Organizzazione di studi,  
ricerche e informazioni nel  
settore della cultura  
audiovisiva.

Corsi di informazione e  
aggiornamento sull'uso del  
linguaggio audiovisivo  
per le scuole.

Produzione di  
documentazione audiovisiva.

Servizi tecnici audiovisivi.

M.R.T.  
Via de' Pucci, 4 Firenze  
Tel. 055 / 230.2444/5/6  
Fax 055 / 230.2447



# Stagione d'Opera della Toscana 1994

STAGIONI LIRICHE DI

## LIVORNO

**CEL - TEATRO DI LIVORNO**  
COMITATO ESTATE LIVORNESE  
*Teatro di Tradizione*  
Teatro La Gran Guardia, Livorno

1, 2, 3, 4 settembre

### LODOLETTA

di **Pietro Mascagni**  
con G. De Liso, M. Bolgan, C. Mantese, A. Lotti,  
O. Zanetti, G. Altomare, F. Tiralli, F. Boscolo,  
C. Justian Schmidt, F. Bertoli, C. Bosi, E. Cresci,  
A. Rossi Trusendi

**Direttore Massimo De Bernard**

**Regia Piera Degli Esposti**

**Scene e costumi Ivan Stefanutti**

**Regista collaboratore Rocco**

**Light designer Patrick Latronica**

Orchestra Camerata Musicale

Coro ACA Artisti Coro Associati

Coro di voci bianche *Corale "Guido Monaco"*

diretto da **Isabella Andolfi**

*Nuova Produzione,*

*allestimento del C.E.L. - Teatro di Livorno*

4, 5, 6 ottobre

### MACBETH

di **Giuseppe Verdi**

con A. Mastromarino/A. Rinaldi,  
A. Svab/P. Washington,  
E. Byrne/C. Florio/P. Romano, M. Storti,  
A. Bocelli/A. Palombi, A. Nanci/R. Caruso,  
E. Di Matteo, D. Musio

**Direttore Claudio Desderi**

**Regia Patrizia Gracis**

**Scene G. Carluccio**

**Costumi M. Poli**

**Maestro del coro Giampaolo Mazzoli**

**Immagini fotografiche Nino La Franca**

**Coreografie Raphael Bianco**

Orchestra Camerata Musicale

Coro ACA Artisti Coro Associati

Corpo di ballo gruppo allievi dell'Ensemble, coordinato e

diretto da **Marina van Hoëck**

*Nuovo allestimento - Coproduzione del Teatro*

*Verdi di Pisa, Teatro del Giglio di Lucca, CEL-*

*Teatro di Livorno*

Info: CEL, Via Goldoni, 83 Livorno tel. 0586/889111

**Regione Toscana**  
**Presidenza del Consiglio dei**  
**Ministri/Dipartimento dello**  
**Spettacolo**

## PISA

**TEATRO VERDI, PISA**  
*Teatro di Tradizione*

24, 25, 26, 27 settembre

### MACBETH

di **Giuseppe Verdi**

**Direttore Claudio Desderi**

**Regia Patrizia Gracis**

**Scene G. Carluccio, Costumi M. Poli**

**Maestro del coro Giampaolo Mazzoli**

**Coreografie Raphael Bianco**

Orchestra Camerata Musicale

Coro ACA Artisti Coro Associati

Corpo di ballo gruppo allievi dell'Ensemble, coordinato e

diretto da **Marina van Hoëck**

*Nuovo allestimento - Coproduzione del Teatro*

*Verdi di Pisa, Teatro del Giglio di Lucca, CEL-*

*Teatro di Livorno*

27, 28, 29, 30 ottobre

### IL PARADISO DEGLI ESULI

melodramma in due atti, tratto dal romanzo di

A. Bigongiari «Una città proletaria»

musica di **Bruno De Franceschi**

libretto di **Stefano Del Seta**

con E. Cecchi Fedi, G. Caputi, N. Mazzotta, I. Dall'Orto,

E. Di Matteo, M. Leoni, L. De Lisi, M. Lazzara

**Direttore Gianpiero Taverna**

**Regia Paolo Pierazzini**

**Scene e costumi Tobia Ercolino**

**Maestro del Coro Giampaolo Mazzoli**

Orchestra Camerata Musicale

Coro: ACA Artisti Coro Associati

*Nuovo allestimento e nuova produzione del Teatro*

*di Pisa - prima rappresentazione assoluta - prima*

*esecuzione mondiale*

11, 12, 13, 14 novembre

### LA CENERENTOLA

di **Gioachino Rossini**

con A. Palombi/G. Sorrentino, G. Mosley/C. Ottino, E. Di

Matteo/M. Peirone, M. Maurizio, M. Storti, S. Mazzoni/L.

Rizzi, A. Marani/A. Svab

**direttore Piero Bellugi**

**Nicola Paszkowski (14 nov.)**

**Regia Angelo Savelli,**

*ripresa da Matelda Cappelloni,*

*Scene e costumi Tobia Ercolino*

**Maestro del Coro Giampaolo Mazzoli**

Orchestra: Camerata Musicale

Coro: ACA Artisti Coro Associati

*Allestimento del Teatro di Pisa*

*coproduzione del Teatro di Pisa e del Teatro*

*Sociale di Mantova*

**orario: feriale ore 20.30 - festivi ore 16.30**

*Seminari sulle opere per gli alunni delle Scuole*

*medie inferiori e superiori tenuti da V. Maxia, G.*

*Mazzoli e C. Proietti*

dal 9 ottobre al 18 dicembre

### MATTINATE MUSICALI

ciclo di concerti

Tutte le domeniche alle 11.30

Info: Teatro di Pisa, Via Palestro 40, 56127 Pisa  
tel 050/941.111

## LUCCA

**TEATRO DEL GIGLIO**

*Teatro di Tradizione*

Comune di Lucca con il contributo dell'Amministrazione  
Provinciale di Lucca

8, 9, 10 Ottobre

### MACBETH

di **Giuseppe Verdi**

con A. Mastromarino/A. Rinaldi, A. Svab/P. Washington, E.

Byrne/C. Florio/P. Romano, M. Storti, A. Bocelli/A. Palombi,

A. Nanci/R. Caruso, E. Di Matteo, D. Musio

**Direttore Claudio Desderi**

**Regia Patrizia Gracis**

**Scene G. Carluccio, Costumi M. Poli**

**Maestro del coro Giampaolo Mazzoli**

**Immagini fotografiche Nino La Franca**

**Coreografie Raphael Bianco**

Orchestra Camerata Musicale

Coro ACA Artisti Coro Associati

Corpo di ballo gruppo allievi dell'Ensemble, coordinato e

diretto da **Marina van Hoëck**

*Nuovo allestimento - Coproduzione del Teatro*

*Verdi di Pisa, Teatro del Giglio di Lucca, CEL-*

*Teatro di Livorno*

21, 22, 23, 25 ottobre (26, 27 ris. alle scuole)

### MADAMA BUTTERFLY

di **Giacomo Puccini**

con M. P. Jonata, M. Moretto, A. Cecchini, C. Di Segni, G.

Lorini, M. Giuggia, F. Boscolo, A. Nosotti, A. Dalla Santa

**Direttore Niksa Bareza**

**Regia Stefano Monti**

**Scene Carlo Savi**

**Maestro del coro Marco Bargagna**

Orchestra Lirico-Sinfonica

del Teatro del Giglio

Coro ACA Artisti del Coro Associati

*Allestimento del Teatro Comunale di Modena-*

*Produzione del Teatro del Giglio di Lucca-in*

*collab. con la Fondazione Festival Pucciniano*

*di Torre del Lago*

**orario: fer. ore 20.45 - fest./scuolastiche ore 16.30**

sabato 29, ore 21

### CONCERTO

#### LIRICO-SINFONICO

musiche di **Giacomo Puccini**

Orchestra del Teatro del Giglio

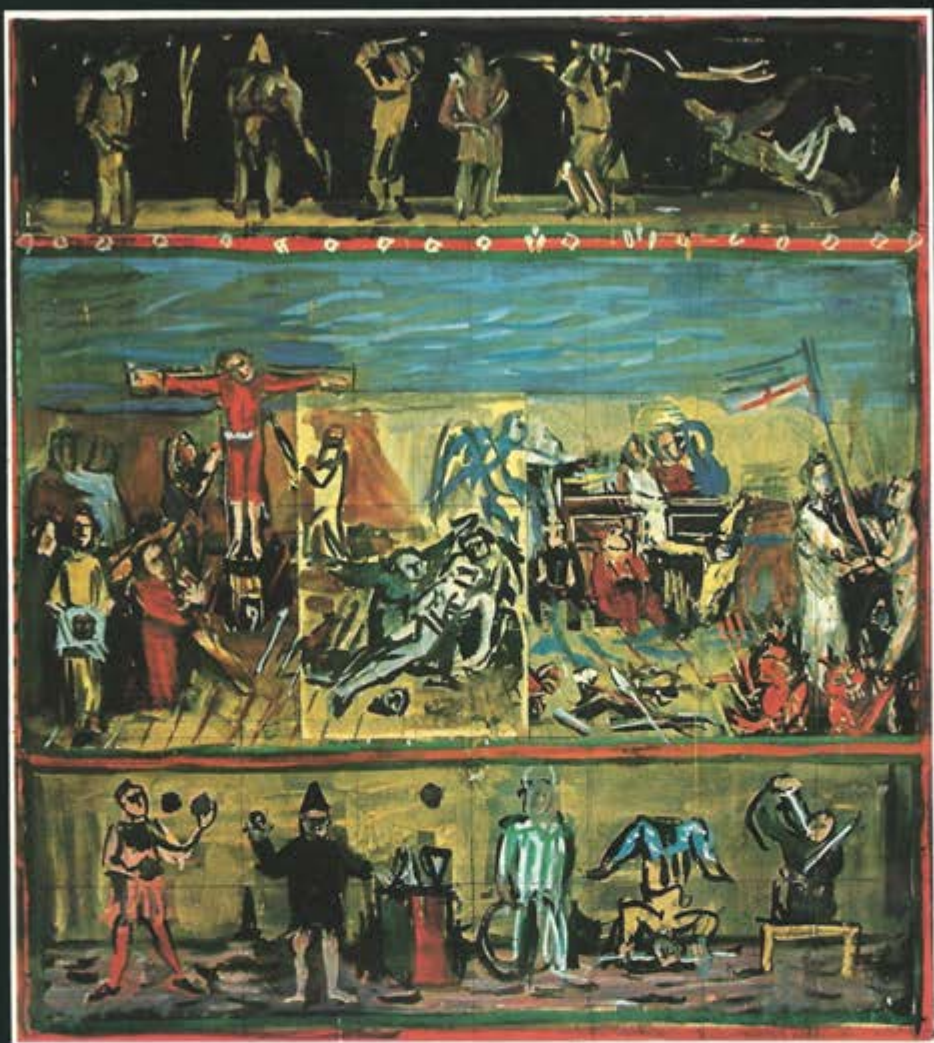
*in occasione del 70° anniversario della morte*

*di Giacomo Puccini*

Info: Teatro del Giglio, Piazza Del Giglio, Lucca  
Tel. 0583/442103-442101







# ARGOT

UN TEATRO NUOVO PER ROMA

UNA STAGIONE GIOVANE  
SULLA DRAMMATURGIA CONTEMPORANEA

QUADERNI DI HYSTRIO

*HY* Rivista trimestrale di teatro e  
spettacolo diretta da Ugo Ronfani

RICORDI



# RICORDI TEATRO

UN CATALOGO DI OLTRE 145 AUTORI PER CASA RICORDI  
IMPEGNATA A PROMUOVERE NUOVI TESTI  
PRESSO I TEATRI ITALIANI

*Volumi pubblicati*

Manlio Santanelli

L'ABERRAZIONE DELLE STELLE FISSE

Edvard Radzinskij

UNA VECCHIA ATTRICE NEL RUOLO  
DELA MOGLIE DI DOSTOEVSKIJ

Pavel Kohout

POSIZIONE DI STALLO ovvero IL GIOCO DEI RE

Giuseppe Manfridi

STRINGITI A ME STRINGIMI A TE

Alberto Bassetti

LA TANA

Josè Saramago

LA SECONDA VITA DI FRANCESCO D'ASSISI

Ljudmila Petrusovskaia

TRE RAGAZZE VESTITE D'AZZURRO

Julien Green

NON C'È DOMANI

Rocco D'Onghia

LEZIONI DI CUCINA DI UN FREQUENTATORE  
DI CESSI PUBBLICI

Giuseppe Manfridi

CORPO D'ALTRI

Paolo Puppa

LE PAROLE AL BUIO

Edoardo Erba

CURVA CIECA

Jorge Goldenberg

KNEPP

Angelo Longoni

BRUCIATI

Edoardo Erba

MARATONA DI NEW YORK

Rocco D'Onghia

TANGO AMERICANO

Di prossima pubblicazione;

FRATELLI D'ESTATE, di Cesare Lievi

## RICORDI TEATRO

Giuseppe Manfridi

---

Elettra

L. Cenci

La sposa di Parigi

RICORDI





## UNA CASA PER LA NUOVA DRAMMATURGIA

MAURIZIO PANICI

**U**n laboratorio, uno spazio aperto alla possibilità di pensare il teatro, di farlo sul campo avendo la possibilità di scegliere i tempi produttivi più consoni al progetto. Una casa per gli attori, gli autori, i registi che possono tra loro verificare spettacoli, elaborare progetti comuni.

L'Argot nasce da questa idea ed è su questa strada che intendiamo proseguire.

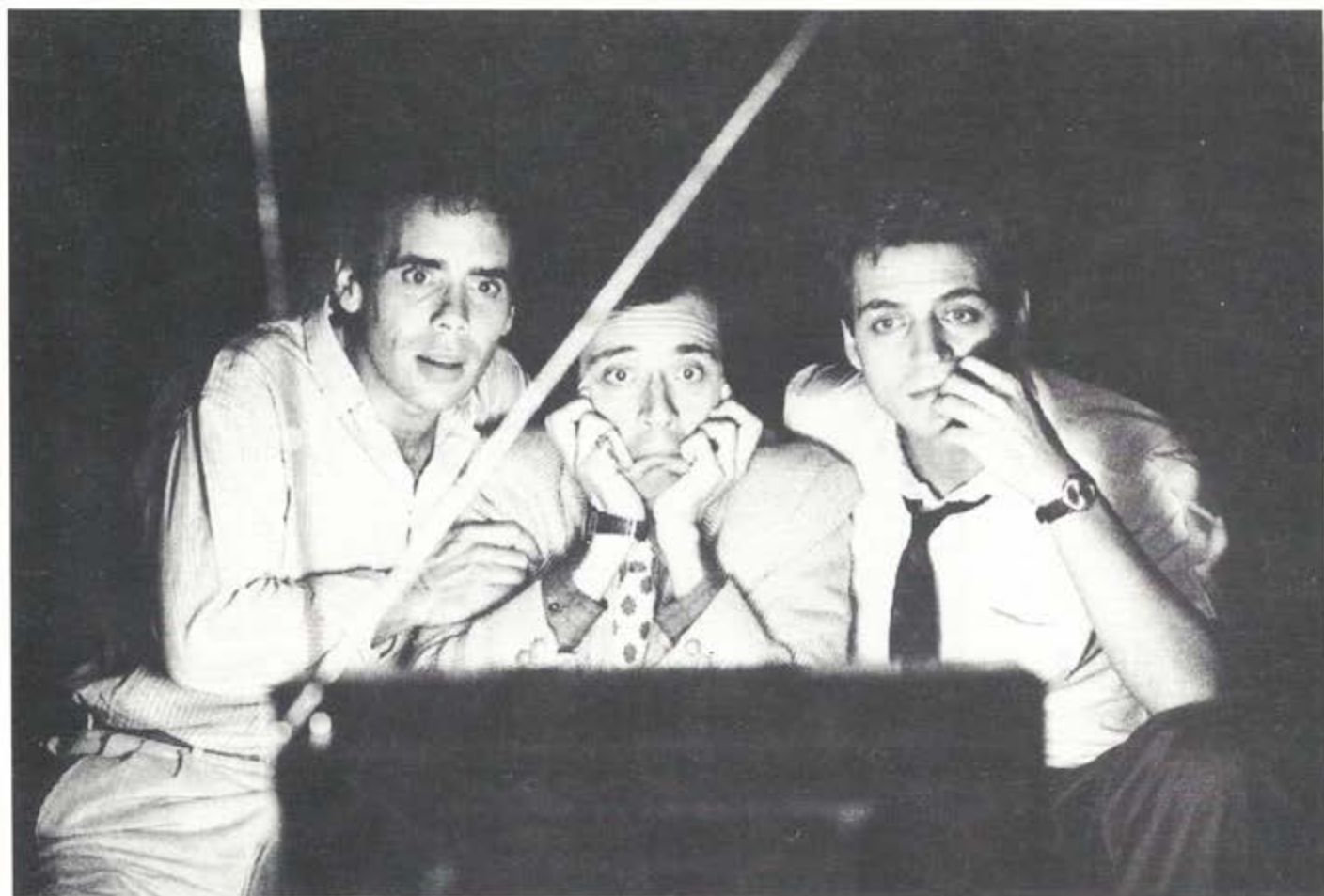
La stagione teatrale 1994/95 è forse lo specchio più chiaro di questa situazione, la programmazione vede la presenza di gruppi consolidati di attori, autori e registi che negli ultimi anni hanno contribuito alla messa in scena di numerosi testi di autori contemporanei.

Un ventaglio aperto alle proposte di autori italiani riconosciuti - Marino, Manfredi, Camerini, Erba, Longoni - o sconosciuti; un rapporto consolidato con l'Idi che vede le *mises en espace* di testi segnalati al concorso Autori nuovi.

Allestimenti compiuti ma anche letture, messe in prova di testi, fermento di una attività laboratoriale in continuo movimento. Da quest'anno inoltre ci proponiamo l'ambizioso obiettivo di fare partecipe di questo progetto un pubblico che sia attivo, una rete di sostenitori che investano sulle nuove proposte.

Per questo ci proponiamo come un attento osservatorio sulla nuova drammaturgia e su una nuova leva di attori che sta contribuendo a cambiare e rinnovare il modo di fare teatro.





Nella foto in alto: Ennio Coltorti, Mattia Sbragia, Fabrizio Bentivoglio in «Italia Germania 4 a 3» di Umberto Marino (stagione 87/88).  
Nella foto in basso: Gianmarco Tognazzi e Alessandro Gassman in «Uomini senza donne» di Angelo Longoni (stagione 93/94).





# I PRIMI DIECI ANNI DEL TEATRO ARGOT

## LE SCELTE CORAGGIOSE

### DI UN GRUPPO CONTROCORRENTE

*Nato nell'84 in un teatrino off nel centro di Roma, dopo un anno inaugurava già una seconda sala con un seminario di Annie Girardot - Agli stages si affiancano spettacoli di autori emergenti come Umberto Marino, Duccio Camerini e Giuseppe Manfredi - Nel 1992 il grande successo con Volevamo essere gli U 2 di Marino, protagonista Enrico Lo Verso - Emergono nuovi attori, da Alessandro Gassman ad Amanda Sandrelli, da Francesca Reggiani a Gianmarco Tognazzi e Kim Rossi Stuart - La collaborazione con l'Etì, l'Idi e, oggi, con Casa Ricordi.*

SERENA GRANDICELLI

Nell'ottobre dell'84, in un periodo in cui da più parti si afferma che «il teatro muore», alcune persone decidono di andare contro corrente: nasce l'Argot con il preciso intento di aprire una strada alla drammaturgia contemporanea. L'Argot è lo slang popolare parigino, un nome dunque, che indica già la scelta programmatica incentrata sul linguaggio del nuovo teatro, ma la parola nasconde anche un altro significato *Art Got, arte della luce*.

La parola d'ordine all'inizio è «aprire all'esterno, uscire dal proprio orticello». Nei primi anni si costruiscono le basi, si organizzano seminari, vengono chiamati attori della grande tradizione, Aldo Giuffrè, Pupella Maggio, Vittorio Caprioli; si promuovono stages di tecniche del movimento e vocali condotti da Maurizio Panici, che ha alle spalle dieci anni di lavoro sul corpo e lo spazio, e da Carlo Merlo docente di foniatra all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica; vengono invitati attori e maestri stranieri. Parallelamente si indaga sui linguaggi diversi e i modelli recitativi nuovi, la ricerca è incentrata sulle opere di scrittori e filosofi del '900: Eliot, Pound, Joyce, Nietzsche. Il direttore dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, Luigi Maria Musati, mette in scena i suoi primi spettacoli come regista e «Dramaturg», (ricordiamo *La morte per acqua*), e insieme a Maurizio Panici, direttore artistico dell'Argot fin dalla sua nascita, presenta il Progetto Nietzsche. Vengono ospitati gruppi come Stravagario di Enrico Frattaroli che presenta una ricerca su Joyce e il Gruppo Trousse di Renato Mambor che allestiscono laboratori per testi come *Il lupo della steppa* di Herman Hesse. Si prendono i primi contatti con gli autori contemporanei.



L'Argot diventa una casa, si cerca di renderla il più possibile confortevole e ospitale, l'ubicazione è fortunata, a Trastevere, nel cuore di Roma. In breve tempo una stanza sola diventa insufficiente, se ne trova un'altra, proprio lì vicino, è una vecchia lavanderia abbandonata. I soldi sono pochi, quasi inesistenti, ma lo spirito è combattivo. Nell'85 Annie Girardot inaugura con un suo seminario la nuova sala dell'Argot. L'entusiasmo è alle stelle, lo stage della Girardot è memorabile. Le due sale assumeranno per alcuni anni delle connotazioni diverse: lo Studio, la sede storica, che nei dieci anni precedenti l'84 era un vero e proprio teatrino off, chiamato Il Cielo, continuerà ad essere la sala dove si organizzano seminari e stages e solo in alcune occa-

sioni spettacoli di stile letterario-poetico. Al Teatro invece si cominciano ad allestire i primi spettacoli di autori contemporanei. Sono tutti molto giovani, si delinea per la prima volta la figura dell'autore-regista: Umberto Marino, da poco uscito dall'Accademia, Duccio Camerini, Giuseppe Manfredi, già affermato anche se giovanissimo, Franco Bertini, proveniente dalla scuola di Proietti e molti altri. Portano con sé giovani attori e registi che poi diventeranno famosi grazie al cinema, come Sergio Rubini, Margherita Buy, Fabrizio Bentivoglio, Gianmarco Tognazzi, Antonella Ponziani, Ennio Coltorti, e molti altri che non diventeranno famosi grazie al cinema, ma altrettanto bravi. È il pubblico a decidere quali sono gli autori più interes-



ti, quelli che piacciono di più; una parte della critica segue con entusiasmo, altri con scetticismo, solo pochi all'inizio individuano un fenomeno che ha tutte le caratteristiche di «una rinascita del teatro».

Il pubblico inizialmente è selezionato, sono i giovani che frequentano gli stages, studenti universitari, dell'Accademia, delle scuole di teatro, amici. Il tam-tam funziona, si sa che

cedenti: cinque giovanissimi sconosciuti, allievi del Centro sperimentale di cinematografia, e un autore che si stava affermando per la sua capacità di disegnare il mondo dei giovani d'oggi. Nel giro di tre anni lo spettacolo uscirà dalla saletta di Trastevere - 50 posti e mini-palcoscenico - e andrà in tutti i più grandi teatri d'Italia.

Un nuovo talento è «battezzato» all'Argot, il

gione Lazio e la CEE si tiene un corso per tecnici delle luci e macchinisti.

All'Argot si avvicinano altri giovani autori: Valter Lupo, Paola Tiziana Cruciani, Pietro De Silva, ed anche due scrittori già affermati come Edoardo Erba e Angelo Longoni. Ormai si va affermando una consuetudine impensabile prima: alcuni teatri più grandi di Roma sono disposti ad accogliere spettacoli



all'Argot il pubblico ha un ruolo importante: L'Argot è una vetrina dove vengono rappresentati i nuovi autori contemporanei, non si cerca solo il consenso della critica o il consumo «usa e getta» da parte del pubblico. L'Argot, inoltre, è una palestra per giovani attori e registi, il pubblico questo lo sa, lo sente: il successo o l'insuccesso di uno spettacolo sono immediati ed evidenti e non solo per la critica, che a volte arriva in ritardo sul pubblico, ma perché se uno spettacolo vale, decolla quasi subito.

Nell'89/90 debutta all'Argot *Volevamo essere gli U2*, una commedia di Umberto Marino. Era stata una scommessa come tante altre pre-

giovane attore Enrico Lo Verso, interprete della commedia di Marino. Per il Teatro «che stava morendo» è un segnale, una scossa: aumentano i sostenitori e, naturalmente, anche i detrattori.

Si continuano ad organizzare stages. Enrique Pardo e Linda Wise del gruppo francese Roy Hart-Pantheatre sono invitati a tenere un seminario sulla voce e sul corpo e una ricerca alchemica sulla mitologia; Renato Cortesi dirige un corso di doppiaggio; si organizzano laboratori per insegnanti delle scuole superiori e medie, in particolare uno sulla storia del teatro e della drammaturgia, diretto da Luigi Maria Musati; in collaborazione con la Re-



di successo provenienti dall'Argot, anche nella stessa stagione teatrale. I primi a dare fiducia e a rischiare sono stati i gestori del Teatro della Cometa e la Società per Attori che vi agisce, con cui in seguito l'Argot inizierà un rapporto di coproduzione.

Emergono altri giovani attori: Amanda Sandrelli, che cresce come attrice teatrale in soli due anni, diventando una protagonista molto richiesta; Alessandro Gassman che, in coppia con Gianmarco Tognazzi, esalta le qualità di un testo di Angelo Longoni, *Uomini senza donne*, portandolo ad un successo immediato analogo a quello di *Volevamo essere gli U2*; Kim Rossi Stuart, protagonista dell'ultima commedia di Umberto Marino *Dove nasce la notizia* e segnalato immediatamente dalla critica come attore di grande talento; e infine Francesca Reggiani, che aveva debuttato all'Argot in un monologo molto divertente, protagonista accanto a Ninì Salerno della commedia brillante di Valter Lupo e Franco Bertini *Rimozione Forzate* prodotta insieme alla compagnia Cotta-Alighiero, anche lei segnalata dalla critica come promettente attrice comica.

Negli ultimi due anni si moltiplicano le produzioni e anche le richieste di ospitalità nelle due sale; dalla scorsa stagione, infatti, anche la sala Studio è definitivamente trasformata in teatro e programmata per l'intera stagione, mentre gli stages si tengono allo Studio Mezzaluna di Maccarese. Sono numerosi gli au-







tori e gli attori che si avvicendano sui due palcoscenici, non si può non citare il trio di autori giovanissimi Cagnoni-Camilli-Martelli con *Trompe l'oeil*, *Maratona di New York* di Edoardo Erba, e gli attori Luca Zingaretti, Bruno Armando, Rocco Papaleo, Blas Roca Rey.

Duccio Camerini debutta quest'anno con *Cinque* interpretato da Massimo Wertmüller, Amanda Sandrelli, Chiara Noschese, Pasquale Anselmo e Blas Roca Rey. La presenza di Massimo Wertmüller all'Argot, che aveva già recitato nella commedia di Umberto Marino *Dove nasce la notizia*, è il segnale di un altro fenomeno: attori e autori affermati vogliono venire all'Argot. Anche le istituzioni teatrali pubbliche e private avanzano proposte di collaborazione: L'Idi ha affidato quest'anno all'Argot le *Mises en espace* dei testi dei giovani autori «Under 30» segnalati dalla critica e l'allestimento dello spettacolo del vincitore. In campo editoriale la Ricordi pubblica nella sua collana di teatro molti dei testi rappresentati all'Argot, grazie al sostegno prezioso di Angela Calicchio; Stampa Alternativa pubblicherà quest'anno nelle edizioni Millelire alcune interviste ai nuovi autori, di cui si pubblicano degli stralci su questo quaderno.

Infine l'Etì, nella prossima stagione teatrale, farà circuitare alcuni spettacoli già prodotti. In parte, forse, è sintomo della crisi del teatro e del cinema, ma sono in molti ad affermare che il successo dell'Argot «non è solo dovuto alle scelte coraggiose, ma all'atmosfera che vi si respira, al clima di cooperazione, alla buona energia che circola»

A pag.3: «Mr Bloom Anna Livia Plurabelle» (stag. 84/85). A pag. 4: «Dove è segnata la croce» (stag. 85/86) - «L'anniversario» (stag. 86/87). A pag. 5: (da sinistra): «Quartets» (stag. 89/90) - «Nietzsche - Caesar» (90/91) - «I Musici» (stag. 89/90) - «I Peppini» (stag. 89/90)





# LA STAGIONE 1994-'95 DI ARGOT TEATRO

1 - 16 OTTOBRE '94

ANNA CAPPELLI e LITTLE PEACH, due atti unici di **Annibale Ruccello & Enzo Moscato**. Regia **Walter Malosti**. Con **Alvia Reale** e **Patrizia Baluci**.

**Anna Cappelli** è un'impiegata che vive ai margini della società, tra monolocali con uso di cucina in comune, uffici sterminati e il sogno di una casa tutta sua e di un uomo che la prenda come sposa. La sua risposta alla solitudine, dopo l'ennesimo abbandono sarà violentissima e tenera.

**Little Peach** - Pessichedda cantante, soubrette spogliarellista nei locali più malfamati rievoca un passato glorioso di viaggi e mondanità sospesa tra il ricordo e l'illusione, schiacciata da una fama di «malocchiate». Pessichedda esprime la solitudine di un'anima inscritta in un mondo malato, dove lo sfruttamento è la prima legge.

18 OTTOBRE - 13 NOVEMBRE '94

VINCITORE SELEZIONE I.D.I. AUTORI NUOVI 1994

NUNZIO, di **Spiro Scimone**. Con **Spiro Scimone** e **Francesco Sframeli**. Regia di **Carlo Cecchi**.

Atto unico in lingua siciliana, "messinese", con due personaggi: Nunzio e Pino, due figure di meridionali emigrati per motivi di lavoro (Nunzio è operario in una fabbrica di prodotti chimici, Pino è un Killer) che vivono in un modesto appartamento di una città del Nord. L'azione, che si svolge nell'arco di una sola giornata, descrive il momento in cui Pino, dopo un omicidio, tornando a casa scopre Nunzio che ha seri problemi di salute. Nasce così tra i due un dialogo caratterizzato dal senso di solitudine, di emarginazione, di amicizia e dal desiderio di ribellione. **Debutto: TAORMINA ARTE '94.**

15 NOVEMBRE - 4 DICEMBRE '94

PECCATO DI CONGIUNZIONE di **Gabriella Saitta**. Regia di **Gabriella Saitta**. Con **Pietro Genuardi**.

L'autrice non ama raccontare né leggere le trame degli spettacoli, perciò si limita a dire che con questo testo vuole far riflettere su quel malessere «del vivere» che ci sta intorno e con il quale conviviamo quotidianamente, a volte senza neanche saperlo, mentre alcune persone, i più, pur di non entrare in contatto con delle realtà sconvolgenti, le negano.

5 - 31 DICEMBRE '94

IL BANCHIERE ANARCHICO, di **Fernando Pessoa**. Trad. adatt. e regia **Furio Schivo**. Con **Giulio Base** e **Paolo Fosso**.

Una cena fra amici. Un manifesto ideologico.

Un figlio del popolo racconta la sua scalata «rivoluzionaria» per la conquista della libertà. Un lungo dialogo fra due notabili, un «racconto di raziocinio», come lo chiamava lo stesso Pessoa, una delle voci fondamentali della letteratura mondiale del secolo.

2 - 15 GENNAIO '95

LIBERI TUTTI, di **Gabriele Vacis & Marco Paolini**. Regia **G. Vacis**. Con **Marco Paolini**. **Compagnia Settimo Torinese**

È un romanzo teatrale sull'adolescenza, su quel tempo in cui star con gli amici è la cosa più importante. La storia, che copre un arco di sei anni dal '67 al '73, racconta dunque un periodo irripetibile, gli amici fanno insieme ogni cosa, la pratica clandestina del teatro proibito (Brecht!), la passione per la politica, la nascita della Compagnia, la scoperta dell'America nelle canzoni. Così accade che quel che si fa allora viene fatto per la prima volta, dopo s'impara a farlo meglio, ma quella resta la sola prima volta. Il racconto attraversa con ironia quei paesaggi costruendo situazioni esilaranti alternate ad altre più rarefatte, ma mai malinconiche.

17 - 29 GENNAIO '95

ZITTI TUTTI, di **Raffaello Baldini**. Regia **Marco Martinelli**. Con **Ivano Marescotti**.

ZITTI TUTTI con cui alla soglia dei settant'anni Baldini debuta in teatro, è della stessa famiglia dei poemetti: c'è in lui che parla, un «normale» signore di mezza età traboccante di parole, una cascata di parole (e di nulla!) implacabili e comiche. Baldini fa del dialetto una lingua delle radici e insieme dello sradicamento: racconta minuziosamente il nostro spaesamento di creature del ventesimo secolo, utilizzando la lingua «del paese». Terra e aria, il sospeso è il suo geniale paradosso, il suo salto mortale e lui lo fa con la leggera, magistrale grazia del funambolo.

1 - 19 FEBBRAIO '95

UNA SPECIE DI GIOCO, di **Andrea Jeva**. **Compagnia Baraonda Teatro**.

Tre amici l'Antipatico, il Pioppo e il Noioso.

Un omicidio quasi per gioco. Un omicidio analizzato ripetutamente grazie alla straordinaria qualità del pensiero scoperta dall'Antipatico: «il senza tempo», da dove i tre personaggi hanno modo di indagare, di capire di scusarsi; da dove scaturisce il loro tentativo di darsi ragioni; da dove possono azzardare la possibilità disarmante che tutto può avvenire senza un motivo serio.

Hanno potuto uccidere una possibile amica, una possibile amante, una possibile fidanzata, senza un motivo serio. Tutto questo con gli ingre-



dienti del nostro tempo: benessere, raffinatezza di pensiero, nevrosi e apparente tranquillità.

27 FEBBRAIO - 26 MARZO '95

**PLASTICA**, di **Duccio Camerini**. Con **Ennio Coltorti**.

Un mondo dove le bottiglie non sono più di vetro, ma di plastica. Dove la memoria è affidata a una serie di testi di plastica. Dove per fare l'amore serve la plastica. Dove pezzi del corpo degli uomini sono di plastica. In un mondo che ha l'ambizione legittima di guarire quello che non funziona, ma anche di correggere ciò che non riesce a risultare uguale, in questo mondo possono avere bisogno di plastica perfino le nostre emozioni, la nostra indole, la nostra anima... È in un mondo del genere che un uomo, quando non si accetta più, viene spinto da tutto quanto lo circonda a intervenire su sé stesso per «surrogarsi».

Ma è legittimo tagliare via i propri rami secchi quando a rimpiazzarli saranno dei rami di plastica?

26 MARZO - 15 APRILE '95

**THE BIG LOVE** (Il grande amore), di **Jay Preston Allen** e **Brooke Allen**. Con **Ludovica Modugno**. Regia **Lorenzo Salvetti**.

Spettacolo di grande successo a Broadway, **THE BIG LOVE** è ispirato all'autobiografia di Florence Aadland, mamma «hollywoodiana» di Beverly Aadland, starlette bionda e meglio conosciuta per essere stata (a quindici anni!) l'ultima amante di Errol Flynn e per essere finita in tribunale (accusata di prostituzione e poi assolta) poco dopo la morte del grande protagonista hollywoodiano.

Errol e Beverly avevano girato insieme l'ultimo film dell'attore. Amaro, ingenuo, volgare e spietato il libro autobiografico della «mamma hollywoodiana», uscito nel '61 veniva salutato come un capolavoro. Flo Aadland, pianeta periferico del sistema Hollywood, diventa a tratti una grande sopravvissuta, una poveretta, una bambina, una mamma,

un'ipocrita, ma lei zoppicando scuote le spalle: per la sua bambina non avrebbe scelto altrimenti!

18 APRILE - 7 MAGGIO '95

**NE HO MANGIATA TROPPIA**, di **Umberto Simonetta** e **Luca Sandri**. Con **Luca Sandri**. Canzoni originali di **Giorgio Gaber**.

Una storia comico-drammatica, divertente e amara. La storia di un giovane uomo i cui numerosi tentativi d'inserimento nella Società e nell'ambiente artistico e produttivo sono stati sempre inesorabilmente respinti, così da ridurlo in uno stato di avvilita frustrazione, senza speranza. Nevroticamente passa in rassegna, rivivendola, tutta la sua produzione sepolta nel cassetto: ha scritto romanzi, commedie, musicals, trasmissioni tv, spot pubblicitari. Non gli è mai andata bene. Ha deciso perciò di farla finita. Basta. Ma esita: teme che il Destino – che lui vede come il suo implacabile persecutore – gli faccia fallire anche il suicidio. Tenta perciò un assurdo patteggiamento con questa entità superiore. Ma arriva una telefonata...

9 - 31 MAGGIO '95

**IL GRANDE FREEZER**, di **Manfredi Rutelli**. Premio Totola '92. Regia **Rosario Galli**. Con **Chiara Salerno**, **Stefano Benassi**, **Claudia Poggiani** e **Gisella Sofio**.

Il frigorifero è l'elettrodomestico che meglio di chiunque altro rappresenta la condizione dello stato dei rapporti interpersonali odierni. Se gli antichi Greci combattevano contro la Passione, noi oggi, orfani di tutte le ideologie, combattiamo contro il Freddo dell'indifferenza. E se è vero che il sonno della ragione genera mostri, è altrettanto vero che quello della passione genera solitudine. La protagonista della commedia, Chiara, ha conservato in frigo una cosa molto importante del suo passato amore. Il Grande Freezer è una commedia degli equivoci, con un po' di giallo e un po' di rosa, nella quale le passioni e gli amori sembrano congelati come le Ideologie dei nostri giorni: non sarà il caso di tirarle fuori per vedere se sono ancora digeribili?

## LA STAGIONE 1994-'95 DI ARGOT/STUDIO

15 SETTEMBRE - 23 OTTOBRE '94

**L'INNO DELL'ULTIMO ANNO**, di **Giuseppe Manfredi**. Regia **Maurizio Panici**. Con **Duccio Camerini**, **Cristina Noci**, **Pasquale Anselmo**, **Flavio Insinna**, **Blas Roca Rey**, **Fabio Traversa**.

Una nazione, reduce da una lunga stagione di scandali e corruzione, non ancora conclusa, vuole mostrarsi al mondo esibendo una nuova e ripulita immagine di sé. La grande opportunità viene offerta da un appuntamento planetario come quello delle Olimpiadi del Duemila alle quali il Paese si presenterà con un nuovo inno nazionale. Si bandi-

sce un concorso per decidere a chi affidare la stesura del testo. Emerge la figura di uno sparuto «Candide» dal nome bizzarro di Oliviero Marrago (uno pseudonimo). Al primo atto siamo nel misterioso bunker dove Oliviero è stato condotto a vivere sotto stretta sorveglianza nel tempo in cui dovrà attendere alla composizione dell'inno. Nell'incalzare di un ritmo farsesco sotteso a una narrazione tragica, vedremo il nostro protagonista travolto dalle più folli peripezie e precipitato, per l'impossibilità di riuscire a fare ciò che gli si chiede. Lo spettacolo avrà uno slancio assolutamente comico, sfruttando al massimo grado la pirotecnica della pagina, percorsa da eccitazioni funamboliche e petroliniane. **Debutto: TAORMINA ARTE '94.**



## 24 OTTOBRE - 13 NOVEMBRE '94

LA SPOSA E IL CACCIATORE DI FARFALLE, di Nissam Aloni. Regia Daniel Horowitz. Con Claudia della Seta e Mauro Marino (Israfestival).

Ispirato a un quadro di Yosef Bergner, la commedia racconta l'incontro surreale e poetico in un parco pubblico fra un giovane impiegato, che per fuggire dalla quotidianità dedica un giorno della settimana alla caccia di farfalle e una giovane sposa che è appena scappata dalla cerimonia nuziale. Il loro incontro, scandito da Tango e paso-doble, si rivela essere un'isola dove l'impossibile minaccia di farsi possibile, prima che scocchi la mezzanotte. Una favola metaforica della biblica cacciata dal giardino dell'Eden. Il più bel testo di Nissim Aloni, uno dei tre più grandi drammaturghi israeliani presentati nella rassegna ISRAFESTIVAL.

## 15 - 27 NOVEMBRE '94

LA BAMBINA E L'ANGELO NERO, di Daniel Horowitz. Regia D. Horowitz. Con Claudia della Seta.

ANTON, di Daniel Horowitz. Regia D. Horowitz. Con Mauro Marino.

*Israfestival - in contemporanea*

Una bambina alle prese con le matite colorate e la sua angoscia cosmica, dopo una furiosa lite tra padre e madre, che porta in superficie sentimenti e dolori più grandi di lei.

Un ragazzo di 14 anni ha un rapporto conflittuale con la famiglia e, per sfuggire alla minaccia di essere rinchiuso in riformatorio finisce per rifugiarsi su di un albero. Da quella postazione trova la forza di spiegare alla famiglia le ragioni del suo malessere e del suo comportamento.

Nei due atti unici troviamo una scrittura che artiglieria l'anima soprattutto nei momenti in cui si sorride, e uno sguardo carico di amore e pudore nell'immenso mondo dell'infanzia, ma anche uno scavo all'interno del pianeta Uomo-Donna.

Daniel Horowitz, drammaturgo del Teatro nazionale di Haifa dirige in prima mondiale qui in Italia le sue due ultime opere.

## 29 NOVEMBRE - 24 DICEMBRE '94

FINE DELLA CORSA, di John Le Carré. Regia Antonio Syxty. Con Saverio Vallone e Claudio Gianetto

In un universo chiuso, come può risultare a volte persino lo scomparimento di un treno, si incontrano due uomini, all'apparenza normali viaggiatori, ma che col trascorrere del tempo si rivelano essere due spie al servizio dello stesso governo. Un viaggio preordinato, programmato da qualcuno di un alto ufficio governativo, allo scopo di ottenere una confessione di tradimento. Un testo anomalo a firma di uno dei più grandi scrittori di *spy stories* del nostro tempo.

## 28 DICEMBRE - 15 GENNAIO '95

LA NOTTE DI PICASSO, di Edoardo Erba. Regia E. Erba. Con Bruno Armando - Mario Sala

Due ricoverati si trovano di notte nel corridoio di un manicomio per

scrivere un film. Da anni però il lavoro si è impastato sul modesto particolare di una scena secondaria. In una notte di furore creativo, dopo aver fondato l'arte del prossimo millennio, uno dei due si rende conto di essere il messia...

Rappresentato al Teatro Stages di Hollywood *La notte di Picasso* è già stato apprezzato dal pubblico e dalla critica americani. «Una incredibile miscela di divertimento, perversione e surrealismo...» (*Los Angeles Times* - 29 Gennaio '91).

## 17 GENNAIO - 5 FEBBRAIO '95

OCCUPANDOSI DI TOM, di Lucy Gannon. Regia Massimiliano Troiani. Con Toni Bertorelli - Barbara Chiesa - Gianna Piaz - Massimiliano Troiani.

Il testo già rappresentato dalla Royal Shakespeare Company, ha vinto il premio Susan Smith Blackburn e il Richard Burton Award.

È un'esplorazione verso le persone disabili, è l'esame di una famiglia che si disintegra sotto una pressione crescente.

Il testo avvicina come un bisturi il dramma di avere per 10, 15, 20 anni un disabile dentro una famiglia, quali sono le dinamiche che esso alimenta all'interno del nucleo (che in genere vede anche la presenza di un nuovo ruolo, quello dell'assistente sociale).

«Doloroso, commovente, intelligente e crudo» lo ha definito il critico di Observer.

## 7 FEBBRAIO - 5 MARZO '95

TRECCIA DI ZUCCHERO, di Daniel Horowitz. Con Alessandra Costanzo e Franco Costanzo.

Una notte di pioggia. Un incidente assolutamente fortuito. Un giovane resta ucciso. L'altro protagonista del fatto, completamente innocente, torna a casa e vi si rinchioda per giorni, combattendo con gli inevitabili sensi di colpa. Mentre cerca di farsi una ragione della sua totale estraneità al fatto, piomba in casa sua una giovane donna: è la fidanzata del morto che reclama vendetta. Da qui prende le mosse *Treccia di zucchero* di Daniel Horowitz che, contrariamente a quanto possa far pensare l'assunto fin qui descritto, è una spumeggiante commedia grottesca incentrata sull'ineluttabilità del destino, sull'indissolubile rapporto fra amore e morte e sulla necessaria capacità di comprendere le ragioni dell'altro fino in fondo.

## 4 - 16 APRILE '95

I BAMBINI DICONO LA VERITÀ, di Alessandro Spanghero. Regia Marco Tognà. Con Vincenzo Stango e Andrea Testa.

Lo spettacolo continua le straordinarie avventure di An e Lu, già presentati l'anno scorso al pubblico romano, due personaggi uguali ma contrari, che recitano simultaneamente lo stesso testo, incappando in impensabili effetti comici. An e Lu, chiara metafora del doppio e della coppia speculare, vivono in un mondo metafisico dominato da un enorme bilanciere in legno, una sorta di altalena astratta che è il loro rifugio, la loro casa. I discorsi che fanno sono sempre sul filo dell'Assurdo: non si concludono mai, sono continue divagazioni, scarti logici, giochi di parole, virtuosismi linguistici. A disturbare la loro quiete surreale sono dei personaggi quotidiani (interpretati da un unico attore) che li costringono a confrontarsi con la normalità, con i



problemi comuni, ai quali An e Lu rispondono in maniera vieppiù imprevedibile.

18 APRILE - 6 MAGGIO '95

**SHAKESPEA-RE DI NAPOLI**, di **Ruggiero Cappuccio**. Regia **Ruggiero Cappuccio**. Con **Ciro Damiano** e **Claudio Di Palma**.

Willie Huges è l'attore fanciullo del teatro di Shakespeare, ma il suo nome è circondato da un mistero, dalle cui nebbie emerge un'immagine di fanciullo la cui bellezza riuniva la grazia di Adone e la bellezza di Elena, unico ispiratore dei *Sonetti* di Shakespeare che così scrive di lui «...sei tutta la mia arte, e la mia rozza ignoranza trasforma in profondo sapere». In questo testo di Ruggiero Cappuccio il mistero dei *Sonnets* e le antiche suggestioni legate a Willie Huges e all'attore fanciullo del teatro elisabettiano sfociano in un racconto che nella fantasia e nella forza immaginativa pone radici per una pura intuizione poetica sulla natura dei sonetti. Sullo sfondo, una misteriosa notte di carnevale, un castello, un re, due misteriosi attori e l'ombra di Shakespeare. Tutto nel gurgite di passioni incandescenti, agonizzanti silen-

zi, violente rinascite della parola ferita impietosamente nella sfida con l'amore, il genio, la bellezza e la morte che dal vicino mare limpido e putrescente esala il brivido, presago della morte.

8 - 31 MAGGIO '95

**PANAMA**, di **F. Cagnoni - F. Camilli - L. Martelli**. Regia **F. Cagnoni**. Con **F. Camilli - L. Martelli - M. Paiato - R. Papaleo - L. Zingaretti**.

Una crociera in barca. Un gruppo di amici in ferie, decisi finalmente a rilassarsi. La novità della vela, il sole, l'euforia della vacanza. Il divertimento e la spensieratezza. Poi però tutte le differenze, il passato che ritorna a galla, il presente che si svela, perché la crociera in barca, sia con gli spazi enormi del mare e del cielo, sia con gli spazi stretti della vita di bordo, costringe in qualche modo a pensare, ad affrontare le questioni irrisolte, a vivere insomma. *Panama* è il nome di una barca a vela. Ma è anche l'ignoto, la meta agognata e irraggiungibile, il luogo nel quale tutti i nodi, inevitabilmente, vengono al pettine.

## L'ARGOT AL TEATRO CENTRALE

VIA CELSA, 6 - TEL. 06/6797270

4 - 23 OTTOBRE '94

**AMICI...** di **Stefano Antonelli**. Con **Valerio Mastandrea - Marco Giallini - Amedeo Letizia - Massimiliano Franciosa - Vincenzo Diglio - Laura De Palma**. Regia **Maurizio Panici**. Scene **Tiziano Fario**. Musiche **Paolo Vivaldi**.

Era aprile, il giorno prima del matrimonio di Daniele. Stavamo tutti e cinque a casa sua, come al solito. Eravamo, anzi, siamo amici da parecchio tempo e ci sarebbe piaciuto tantissimo cambiare il mondo. In quel momento però ognuno di noi tentava solo di cambiare sé stesso. E manco ci riusciva. Uno si sarebbe sposato l'indomani, un altro era appena scappato di casa (a 25 anni!), mio fratello mollato dalla donna faceva il paranoico, un altro, completamente andato, parlava di borsa e delle copertine di Capital. E io che provavo a ricucire tutti gli strappi. Sembrava che quella sera tutti dovessero crescere, prendersi le proprie responsabilità e andarsene affanculo! Scusate...

Ma veramente conta così poco un'amicizia? Eravamo lì a casa e discutevamo e uscivano problemi su problemi allora mi venne in mente di organizzare una festa per l'addio al celibato di Daniele, anzi di benve-

nuto al matrimonio, come disse Gianni. Pensai che in una festa può succedere di tutto, anche rimanere amici.

Chicco

25 OTTOBRE - 15 NOVEMBRE

**CINQUE**, di **Duccio Camerini**. Con **Amanda Sandrelli - Massimo Wertmuller - Blas Roca Rey - Alessandra Costanzo - Pasquale Anselmo**. Regia **Duccio Camerini**, Scene **Tiziano Fario**. Luci **Giovanna Venzi**. Costumi **Piera Marini**

Una ragazza terribilmente depressa, un traduttore frustrato, un ladro disposto a prostituirsi, una famelica sociologa e un imitatore televisivo in crisi di identità, si trovano loro malgrado a dover passare insieme una giornata folle e disperante, nel patio di una casa sul mare, bagnati dalle prime piogge autunnali e allarmati da una serie di ambigue notizie riguardanti un satellite in avaria nello spazio...

Una commedia romantica sulle sconfitte di una società...



# INTERVISTE CON GLIAUTORI

A cura di SERENA GRANDICELLI

## DUCCIO CAMERINI

*Una formazione sul palcoscenico e il modello della commedia anglosassone - Ironia, gusto per l'assurdo, intreccio tra realtà e fantasia in testi che hanno conquistato per la loro originalità, da Dure e morbide a Cinque.*



**D**omanda - Duccio Camerini, 32 anni, romano, autore di pièce raffinate, dove all'uso di un linguaggio quotidiano si affianca un gusto per l'assurdo e per situazioni al limite del paradosso, senza mai cedere nella comicità volgare. Qual'è la formula di un autore che ha il grande pregio di divertire, pur facendo pensare?

**R.** - Il mio punto di riferimento è sempre la commedia anglosassone,

che mi sembra riesca ad unire il laico e il sacro, ovvero ad unire due componenti essenziali, come l'umorismo e la forma tragica che è connotata in tutta la cultura occidentale e soprattutto nel teatro; il teatro è nato come tragedia e poi è stato scomposto come commedia. Diciamo che queste due componenti sono da sempre i due grossi tralicci su cui si muove la narrativa occidentale, e io sento che dalla loro commistione può venire fuori qualche cosa di molto importante, e soprattutto credo che le più grosse novità, anche in futuro, verranno dalla sempre maggiore libertà con cui si metteranno insieme questi due segmenti. In passato certamente un punto di riferimento per tutti, anche per me, oltre alla commedia anglosassone è senz'altro stata l'opera di Anton Cechov.

**D.** - La sua formazione non è avvenuta attraverso una scuola, ma lavorando in teatro. C'è in questo un suo rifiuto per la scuola come istituzione, o è successo per caso?

**R.** - Una cosa del genere non penso possa essere casuale: a scuola andavo malissimo ed ho sempre tenuto a metterlo nel mio curriculum: Duccio Camerini, nato nel '61, ha seguito studi classici con scarso profitto...

Sono stato bocciato due volte, ma perché probabilmente sono uno che decide di fare le cose quando va a lui. Ricordo che alle scuole medie mi insegnavano l'*Iliade*, che poi è diventato il libro più importante della mia vita, però allora non me ne fregava assolutamente niente. La professoressa parlava un linguaggio criptico, dando per scontate conoscenze, che un bambino di dodici anni non può avere; non ci si può avvicinare in quel modo all'*Iliade*, era un modo sbagliato. L'*Iliade* è la più bella favola che si può raccontare a un bambino, ma va raccontata come una favola e difatti me la racconto molto spesso, continuo a rileggerla. Per quanto riguarda le scuole di teatro, c'è un motivo molto semplice: ho cominciato a fare una mia piccola compagnia amatoriale a sedici anni, poi verso i diciassette anni e mezzo abbiamo fatto una cooperativa.

**D.** - Ha cominciato quindi come attore?

**R.** - Sì, ma in quella compagnia amatoriale ero attore e regista. Mi sono anche messo in contatto con l'Accademia, volevo fare il provino, però ho saputo che se facevi l'Accademia non potevi lavorare. Ecco, questa per me era una cosa impensabile. Mi ricordo che Marisa Fabbri mi disse «Sì, si può lavorare però se ti chiama Ronconi». Io, che un po' ero una testa calda, replicai «Ma non me ne frega niente se mi chiama Ronconi!». Marisa Fabbri sbiancò in volto e da lì capii che l'Accademia non faceva per me.

**D.** - Che consiglio darebbe ad un giovane che vuole avvicinarsi a questo mestiere? Come immagina una scuola valida?



**R.** - Il consiglio mi viene malissimo perché sono ancora alle prime armi, non mi sento affermato, ma se dovessi pensare a strutture future, alla possibilità di avere una scuola, penserei a quelle scuole di scrittura americane *creative writing*. Ma in Italia non ci sono strutture di questo tipo allora il mio consiglio è leggere moltissimo, non andare tanto a teatro perché non serve, perché si vedono brutti spettacoli e non andare neanche così tanto al cinema. Leggere molto, quello sì, è la cosa più importante.

**D.** - *Duccio Camerini, autore di testi teatrali al limite tra la realtà e la fantasia, tra il detto e il pensato. Qual'è il suo stile, la sua poetica?*

**R.** - Io credo che quando ho citato un certo tipo di narrativa anglosassone è perché in tutto quello che scrivo c'è sicuramente un po' di «gotico». Una commedia che ho rappresentato l'anno scorso, *Zot*, era una specie di *veaudeville* gotico; credo che in tutto quello che faccio ci sia questo. È un procedimento «giallo», un procedimento di dipanazione successiva di alcuni misteri. Credo, sia stilisticamente che poeticamente, in un teatro, che difenda i diritti e le libertà dell'uomo, la voglia di fantasia, la libertà nella sua accezione più ampia, più totale.

**D.** - *In una sua intervista, che ha pubblicato Omero, parla di un filo rosso che passa attraverso le sue commedie, che è quello dell'identità. Approfondiamo questo aspetto...*

**R.** - È vero, perché se penso alla mia prima commedia, *Dure o morbide*, che era una commedia leggera, con un tema come l'abbandono, anche lì in fondo trovo questo tema dell'identità. Erano due persone che si incontravano, ognuno credeva che l'altro fosse qualcosa che poi invece si rivelava di non essere. Questo tema emergeva anche in *Primavera su primavera* che, per ora, di tutti i testi che ho scritto è sicuramente quello che ho amato di più, e in *Né in cielo né in terra* perché c'è un gioco evidente di scambio corporale tra un marito e il suo doppio evocato dalla fantasia della moglie. L'ultima mia commedia, *Cinque*, è tutta incentrata sulla mancanza di identità di una generazione che non ha un radicamento formale; è un po' quello che Calvino lamentava come perdita di forma che osservava nella vita, ed è vero. Di questa perdita di forma credo che la mia generazione abbia una grandissima responsabilità.

**D.** - *Come si manifesta questa perdita di forma?*

**R.** - A qualsiasi livello. Il fatto per esempio che non conta più tanto l'arte di raccontare storie, che ha delle regole precise, che possono anche essere sovvertite, ma prima bisogna conoscerle, a meno che non arrivi Orson Welles con *Quarto potere*! Quanti però si credono Orson Welles e invece purtroppo hanno dei risultati limitati. La struttura narrativa è una cosa in cui io credo fortemente e non è un caso che questi incontri, fatti all'Argot con la rivista *Omero*, che abbiamo chiamato «scavare storie» vertevano tutti sul tema della struttura narrativa.

**D.** - *Come risponde alle critiche che vengono rivolte agli autori contemporanei per avere assunto un tipo di linguaggio comune, meno aulico o poetico, più vicino al linguaggio cinematografico o televisivo?*

**R.** - Francamente non mi sento chiamato in causa da questo tipo di critiche. Nel servizio che *l'Espresso* ha dedicato all'Argot si tacciavano i giovani autori di un certo tipo di minimalismo, di «Mametismo», c'era quel titolo divertente *Io, Mamet e tu*. Non mi sento coinvolto in questa critica perché potrei parlare di minimalismo per la mia primissima commedia, ma già *Primavera su primavera* non era minimale, tutto quello che ho scritto dopo non lo sento minimale. Per quanto riguarda la ricerca di un linguaggio vicino alla realtà che poi si scopre, secondo i critici, essere un linguaggio cinematografico o doppiato o televisivo, credo che non sia un mio problema perché tutto quello che scrivo è molto lontano da una forma di realtà come la si vede. Rispetto Umberto Marino, vado a vedere le sue commedie e alcune mi sono piaciute molto. Diffido invece moltissimo degli imitatori di Marino,

ecco la mia crociata è contro quelli e sono tantissimi.

**D.** - *Che differenza c'è tra l'autore - regista, che segue l'allestimento, e l'autore isolato, più lontano dalla realtà teatrale?*

**R.** - In teoria uno potrebbe dire che sporcarsi le mani in palcoscenico, inchiodare le cantinelle fa bene. Io, quando faccio uno spettacolo, faccio tutto, ma poi ci può essere un genio che sta a casa sua e che scrive delle cose meravigliose: Dürrenmatt è stato un grandissimo autore e non è mai salito su un palcoscenico.

## IL PERICOLO AMERICANO

**D.** - *Cinema e teatro, questo andare su binari paralleli secondo lei, è una tendenza, è una strada per il futuro o è un momento di passaggio?*

**R.** - È un falso problema, semplicemente i critici e i giornalisti vogliono in questo modo punzecchiare delle persone che con grande difficoltà hanno cercato di rialzare la testa da un momento di letargo totale, da un momento di cinema fatto di niente e teatro fatto di spettacoli noiosi, contro lo spettatore. C'è stata una generazione che ha rialzato la testa, con tutto che, continuo a dire, siamo molto diversi, però prendersela e dire «ah però, c'è sempre un occhio al cinema» mi sembra una sciocchezza. Se qualcuno fa degli spettacoli per poi farne un film e basta, questo è un problema suo, ma non credo che sia la regola. Il cinema, poi, ha sempre attinto al teatro: Come tu mi vuoi di Luigi Pirandello è stato fatto a Hollywood da Greta Garbo, *Ti ho sposato per allegria* di Natalia Ginzburg è stato fatto in cinema, *Baciami stupido* è tratto da una commedia di Anna Bonacci, *L'assassino del duca di Guisa* era uno spettacolo teatrale ed è stato uno dei primi film muti, quindi secondo me è un falso problema e, dal punto di vista dei giornalisti, anche un po' in malafede.

**D.** - *In un'intervista televisiva Fassbinder disse una frase che mi colpì molto: «gli americani ci hanno colonizzato l'inconscio». È vero?*

**R.** - È talmente vero che dobbiamo diffidare di tutto, soprattutto di tutta la parte creativa che c'è nella pubblicità e che è molto pericolosa, perché fa leva su dei meccanismi dell'inconscio elementari, dando una forma e cercando di attrarre e di far leva sul senso di inferiorità che noi in Europa abbiamo nei confronti dell'America perché sono più ricchi, più belli, più Stato, perché hanno voluto diventare Stato. Può essere pericoloso perché è la cristallizzazione formale di un vissuto assolutamente inesistente: la pubblicità parla della vita che non c'è.

**D.** - *Quindi un mondo artificiale...*

**R.** - Un mondo artificiale che però non è le *Storie della Tavola Rotonda* ovvero «mi piacerebbe essere un paladino». Il procedimento è lo stesso, ma con tristezza devo rilevare che ai tempi di *Re Artù* c'era un movimento verso l'alto, verso la Storia, verso un mondo immaginario meraviglioso fatto di draghi, di eroi e di principesse, oggi la tensione è avere un mulino in Toscana e avere un nonno buono, dei bambini buoni, dei cioccolatini gradevoli, tutti sempre sorridenti, insomma una cosa di uno squallore...

**D.** - *Qual'è il suo rapporto con la psicanalisi? Ritiene l'analisi necessaria oppure la conoscenza di sé passa attraverso l'arte e quindi può avvenire anche attraverso la scrittura?*

**R.** - Credo di avere una buona conoscenza di me, perché sennò avrei smesso di scrivere, perché scrivere è proprio quello. Rispetto all'analisi... forse prima o poi sarà un passo che farò. Perché anche se non mi piacciono i saggi, i libri di Young me li sono letti ed è stato molto importante, molto più di Freud che, essendo più medico, mi ha colpito meno mentre Young è un romanziere, mi sembra diverso.



**D.** - Usa molto la chiave dell'ironia?

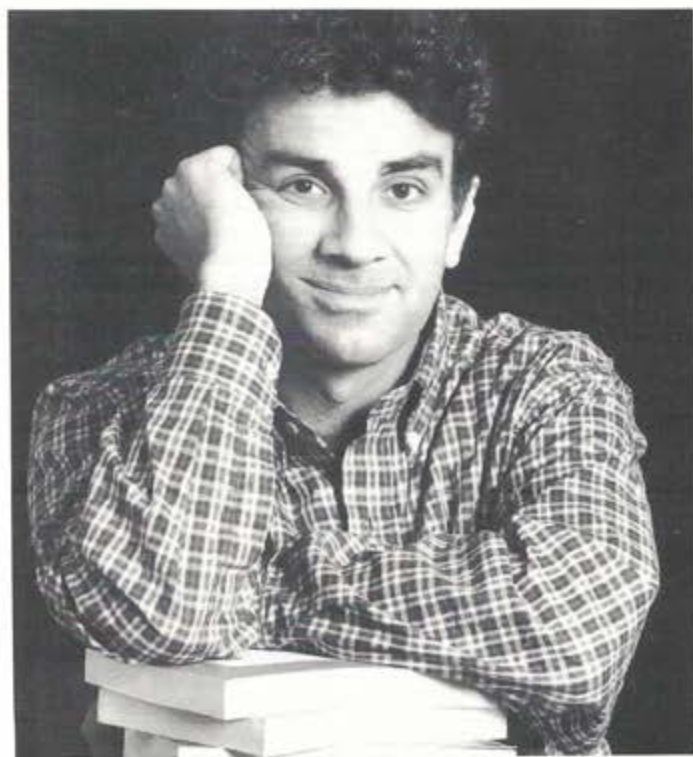
**R.** - Sicuramente c'è una fortissima autoironia, io ho avuto la fortuna di essere figlio di una persona molto spiritosa, celebre nel suo gruppo, tra cui c'erano Fellini e Flaiano, per essere uno dei più mordaci, dei più cattivi, anche nei confronti di se stesso. Mi ricorderò sempre una delle battute più divertenti su Steno, che era un uomo molto piccolo: Flaiano disse a mio padre «Ma tu conosci Steno?» e mio padre «Sì certo che lo conosco, lo conosco da quand'era così» e fece un gesto con la mano, come si fa con i bambini e aggiunse «...Lo conosco dall'anno scorso». Ecco, questo tipo di cattiveria, questo tipo di battute, anche su se stessi, devo dire che mi piacciono molto. Credo di essere autoironico, credo di non prendermi molto sul serio, anche nel lavoro, credo che quando entro in una stanza o cammino per strada, nessuno potrà dire di me «quello è un regista». Mentre conosco tante persone che camminano da registi, parlano da registi, bevono l'aranciata da registi, o che si vestono da autori o si incamminano da autori, bevono l'aranciata come autori; la cosa peggiore è sentirsi in un ruolo.

**D.** - Quali sono i valori che bisognerebbe recuperare oggi?

**R.** - *Lezioni americane* di Calvino è stato per me un libro molto importante. Sono sei suggerimenti per il prossimo millennio: leggerezza, rapidità, esattezza, molteplicità, consistenza, visibilità e Calvino dice «io avverto una pericolosa perdita di forma, nella vita e contro questa perdita di forma, oppongo questi che, secondo me, sono dei valori». Questi sei valori, secondo me, sono indispensabili anche nella vita. La leggerezza, ecco la leggerezza è sicuramente un grande punto di arrivo, nell'arte e nella vita.

## EDOARDO ERBA

*La scuola del Piccolo di Milano e la scelta di stare dalla parte del pubblico, troppo spesso annoiato da storie o linguaggi che non sente propri - L'importanza dell'esperienza personale nei suoi testi, da Vizio di famiglia a Maratona di New York.*



**Domanda** - Edoardo Erba, 38 anni, di Pavia, laureato in Lettere Moderne, ha frequentato il corso di drammaturgia al Piccolo Teatro di Milano, l'hanno definita una autore teatrale «non commerciale ma di grande impatto col pubblico». È d'accordo con questa definizione?

**R.** - C'è una cosa che faccio sempre: mi metto dalla parte dello spettatore. Spesso provo fastidio per quel che vedo a teatro. Vedo cose che si potrebbero tagliare, che si potrebbero evitare, che sono tutt'altro che necessarie. Oppure provo fastidio per il linguaggio, per la pressione a cui vieni sottoposto come spettatore quando ti chiedono spudoratamente di annoiarti. È anche una questione di carattere. C'è il noioso inconsapevole e c'è quello che non si vergogna ad annoiare gli altri. Questa seconda posizione ha un bel vantaggio, perché uno così non corre il rischio della ruffianeria, si può permettere di essere scostante e magari alla fine dice anche cose più interessanti. Ecco, questo è un lusso che non mi sono mai concesso. Non me lo sono mai concesso nei rapporti, figurati in un mio spettacolo.

**D.** - Quindi il pubblico, l'altro, la preoccupa molto...

**R.** - Ma l'altro sono ancora io! Nel senso che mentre scrivo c'è uno spettatore dentro di me che dice: «No scusa, questo non mi piace, togliilo, imbrogli la storia, è terribile, patetico... Buttalo via!».

**D.** - Da quando ha iniziato a scrivere, è sempre stato così?

**R.** - No, è un atteggiamento che è cresciuto nel tempo. Ho cominciato scrivendo poesie ermetiche. Proprio nel senso che erano scopiazzate da quelle di Ungaretti, di Quasimodo... mi piaceva tutto quel bianco sulla pagina, quelle trenta, quaranta parole in mezzo al silenzio. Così scrivevo poesie ermetiche, difficili. Non le capivo neanche io. Non è una battuta, non le capivo davvero. Però, nello stesso periodo, scrivevo anche testi di canzoni per un mio amico musicista, Cesare Perotti, che anni dopo mi avrebbe scritto la colonna sonora di *Maratona di New York*. Ogni tanto me le suonano ancora alla chitarra e dico «Toh... com'ero bravo a diciassette anni». Se leggo le poesie ermetiche invece vomito. Cioè, credo di aver avuto fin da allora propensione per un genere di comunicazione più popolare, più immediata. Le cose artificiali, colte, quelle che allora mi sembravano appartenere a una «linea alta», erano vaccate, è proprio incredibile la differenza di qualità con le canzoni.

**D.** - Dopo l'Università ha fatto la Scuola del Piccolo Teatro a Milano. Che importanza ha avuto questa scuola nella sua formazione? Come ha influenzato il suo modo di scrivere?

**R.** - Il mio modo di scrivere è stato influenzato soprattutto dalle letture, da quelle che ho già citato, ma anche da Pinter, Bergman, Kafka, Woody Allen. E fra gli italiani, l'inimitabile Verga e Dino Buzzati, uno che nessuno cita mai, ma che abbiamo letto tutti e al quale dobbiamo molto. Ho amato autori molti diversi, e credo che di ciascuno di loro si senta un po' la traccia nei miei lavori. Però anche la Scuola del Piccolo è stata fondamentale. Perché io ero un provinciale, e iscrivermi ha voluto dire trasferirmi a Milano. I miei amici mi dicevano: stai così bene qui a Pavia, Milano è a quaranta chilometri, che senso ha andarci ad abitare, puoi andare avanti e indietro, no? No. Perché sapevo che non era la stessa cosa. Dovevo rompere con la provincia, assumere un'altra mentalità, più larga. Una mentalità che non conoscevo ma che volevo assorbire. Avevo bisogno di sentire che il lavoro di scrittore si poteva concretamente fare, non era un sogno. Quando ho saputo che c'era questo corso di drammaturgia non pensavo ancora al teatro però ho detto «Boh, qualcosa imparerò, forse conoscerò qualcuno che mi potrà aiutare». C'era un po' di disperazione dentro questo gesto. Perché continuavo ad essere un tardivo. Avevo ventotto anni e ne avevo già persi cinque o sei insegnando e traducendo gialli Mondadori. Però c'era anche una bella dose di apertura. Ho avuto fortuna perché quello era il primo anno che alla Scuola del Piccolo insegnavano drammaturgia, e Giuseppe Di Leva, che aveva messo in piedi questo corso biennale, aveva portato quanto di meglio poteva avere in fatto di insegnanti. Venivano, facevano due o tre lezioni par-



lando del loro lavoro. È venuto Mario Lodi, è venuto Gianfranco Mauri. Poi Umberto Simonetta, Ettore Capriolo, Mario Proserpi, il maestro Gaslini e Dante Guardamagna.

**D.** - *Gli autori romani hanno frequentato corsi, seminari, ma non hanno avuto una scuola vera. Pensa che una scuola sia importante per la formazione?*

**R.** - Nel nostro paese sottovalutiamo l'importanza delle scuole, perché siamo un popolo di improvvisatori. Anch'io mi sento di questa razza, sono un improvvisatore nato, perciò tendo a pensare che la scuola sì, vabbè, ma è il talento che serve... Invece no. Riflettiamoci bene. Le scuole servono. O comunque sono come le vitamine: se stai male ti fanno bene, se stai già bene non ti indeboliscono certo. Una scuola ti dà la possibilità di confrontarti, di capire una tradizione, un sistema. Magari per rifiutarlo totalmente!

**D.** - *Alla Scuola del Piccolo, rispetto al linguaggio e alla struttura drammaturgica, c'era un'impostazione particolare?*

**R.** - No. C'era il tentativo di offrirti una gamma di approcci molto differenti fra loro.

**D.** - *Quindi durante la scuola si è confrontato anche con stili che non le piacevano.*

**R.** - Sicuro. Certi insegnati parlavano e io pensavo: questo dice un mucchio di cazzate. Non mi interessa, non mi va. Queste cose avranno portato lui ad ottenere un certo risultato, ma a me non servono.

**D.** - *Secondo lei l'uso di una lingua più vicina al pubblico è una grande svolta del teatro contemporaneo?*

**R.** - Niente affatto. È una svolta che aveva già fatto Goldoni, solo che poi ci sono stati autori che non l'hanno capita. E ce ne sono ancora. Ma se tu leggi i grandi, Pirandello per esempio, ti accorgi che usano una lingua assolutamente accessibile, quasi quotidiana, magari con inserti filosofici, ma ben mascherati, che comunque stanno dentro un flusso di discorso che è sempre agile. A teatro hai davanti un pubblico vivo, che vuol essere stimolato dalle parole, dalle frasi, dai modi di dire che usa, non da quelli che non usa. Detesto il cosiddetto teatro di poesia, a meno che non sia una poesia concreta, immediata, che riesce a colpire. Il più delle volte invece nel teatro «poetico» senti l'artificialità, senti quello che io chiamo il rumore del cervello di chi scrive. Credo che sarebbe bello che uno uscisse da teatro e pensasse che l'opera si è scritta da sé, e non sentisse quell'orribile rumore di pensiero.

**D.** - *Forse certe drammaturgie si rivolgono ad un pubblico più colto.*

**R.** - Ho letto Shakespeare, Petrarca, Joyce. Ho letto abbastanza. Magari sbaglio, ma mi ritengo un po' uno uomo di cultura anch'io, però queste cose non mi piacciono lo stesso. Lo dico da spettatore. Certi testi mi fanno la stessa nauseabonda impressione dei lavorini di quegli scolari secchioni e leccaculo, che quando finiscono il liceo scrivono la parodia in ottonari dell'*Orlando furioso* con professore di lettere come protagonista della storia. È drammaturgia di serie B, pretenziosa, nasce da gente non viva, gente di un'altra razza rispetto a quelli che da ragazzi prendevano i libri, li buttavano via e andavano fuori con gli amici.

**D.** - *Non pensa che l'uso di una lingua troppo comune porti a un impoverimento dei contenuti?*

**R.** - Se è così, vuol dire che non sei uno scrittore. Goldoni usava una lingua molto piana, eppure non si può dire che abbia trascurato i contenuti. Il problema è un altro, usare una lingua comune non vuol dire non avere stile, tutt'altro. Lo stile è una lunga ricerca dello scrittore attraverso se stesso, la sua materia. Non si scopre subito, arriva dopo

tante prove, dopo tanti anni. Alcuni non lo scoprono mai, e difatti scrivono ma non sono scrittori.

## LA FACCIA DI MARLON BRANDO

**D.** - *Che consiglio darebbe ad un giovane che comincia?*

**R.** - Cercare la propria cifra. È la ricerca più bella, mette alla prova la tua sincerità. Perché la tua cifra non è esattamente quello che pensi o spero che sia. Non viene fuori nei momenti di contrazione, ma in rilassamento. Io ricordo un episodio che mi ha aperto un varco mentale. Avevo appena finito la Scuola del Piccolo e stavo scrivendo un film per Gianluca Fumagalli. Un pomeriggio, durante un'interminabile chiacchierata (perché questo è poi la sceneggiatura, un'interminabile chiacchierata) io racconto un episodio che mi è capitato anni prima. «È bellissimo» - dice Fumagalli - «Scrivilo, che lo mettiamo nel film». Io mi metto alla macchina da scrivere e lo butto giù. Glielo dò da leggere e lui fa: «Era molto meglio quando me l'hai raccontato». Potevo offendermi, invece ho capito che la mia scrittura non era ancora sincera, era prigioniera di regole, di modelli. Dovevo riuscire ad essere più vicino a me stesso, al modo spontaneo e magari sconnesso che avevo di tirar fuori le cose. Solo che quel modo lì mi sembrava brutto. Però quello ero io. Avevo esattamente la mia faccia. E non è che specchiandoti la tua faccia ti piaccia sempre. Magari vedi la faccia di Marlon Brando e vorresti averla. Però tu hai la tua, e se la ami non è detto che sia meno espressiva di quella di un altro.

**D.** - *L'originalità delle storie e delle situazioni è una sua caratteristica. Come sceglie i soggetti dei suoi lavori?*

**R.** - Non faccio nessuno sforzo per cercare di capire quello che la gente ha voglia di sentirsi raccontare, quello che funzionerebbe adesso. Forse sbaglio, ma davvero non me ne importa un accidente. D'altra parte Jung divide i tipi psicologici in introversi ed estroversi: gli introversi sono quelli più attenti al mondo di dentro e gli estroversi alle cose, al mondo di fuori. Io sono introverso, ma ho scoperto che quello che mi succede dentro è il riflesso di quello che c'è fuori. Per esempio in questo momento sto scrivendo un testo per Sergio Castellitto, e ha come sfondo la guerra. Però non è che mi sono detto: «C'è la guerra in Jugoslavia, allora ci faccio un testo sopra». No, la guerra l'ho trovata dentro di me.

**D.** - *Vuole dire che la guerra incide sul suo profondo?*

**R.** - Sì, a me in questo momento viene fuori la guerra. Nel momento della crisi con mia moglie, un anno e mezzo fa, è venuto fuori *Vizio di famiglia*, la storia di una donna di trent'anni che affitta una famiglia. È un testo che ho scritto in condizioni difficilissime, passando da un residence alla casa di un amico, a un appartamento in subaffitto... L'ho scritto senza pensarci, per distrarmi. Dicevo: «Adesso mi metto al lavoro e butto giù qualcosa di divertente». Avevo in mente il tono della commedia, di certi vaudeville. Pensavo di parlare di una cosa completamente diversa, tutto l'opposto di quello che mi stava succedendo. Invece poi quando l'ho riletto a freddo mi sono accorto che avevo parlato esattamente della stessa cosa.

**D.** - *E Maratona di New York come è nato?*

**R.** - Per *Maratona di New York* è andata così: nell'estate del '91 ho perso il lavoro che avevo in televisione, mi sembrava di non riuscire più a scrivere, ero abbastanza in crisi e sono andato in vacanza con Claudio Bisio. Mi ero portato addirittura il computer, non quello portatile, che non avevo ancora, quello da tavolo, uno scatolone che mi sono tenuto in braccio per tutto il viaggio in aereo, con la hostess che mi guardava storto perché diceva che non si poteva. Andavamo a Pantelleria. Pensavo di non potermi permettere le vacanze, dovevo lavorare. In realtà poi il computer è servito solo per giocare a Tetris. E non ci giocavo nemmeno io, hanno iniziato a giocarci gli altri e non lo



potevo mai usare. Oltre tutto non ne avevo voglia. In questa pausa forzata però avevo la necessità di darmi un obiettivo. Claudio invece aveva il problema opposto, temeva di annoiarsi. Un giorno abbiamo visto uno correre intorno al laghetto salato di Pantelleria. Non faceva jogging, si allenava proprio. Perché non lo facciamo anche noi? Abbiamo cominciato ad allenarci come se fossimo degli atleti. In un mese di allenamento, ho acquisito un po' di esperienza. Per esempio mi sono accorto che in corsa si parlava, si doveva parlare, per dimenticare il dolore. Vedevo che i pensieri fluivano liberamente, ma che erano annodati a un punto di partenza molto preciso, la condizione fisica di quella fase particolare.

**D.** - In *Curva cieca* invece il protagonista è un pilota automobilistico, Achille Varzi, il rivale di Nuvolari. C'è qualcosa di personale anche lì?

**R.** - Io guido tanto, ma fare il pilota è tutt'altra cosa. Lì ero in chiara difficoltà. Difatti il vero protagonista del lavoro, a mio parere, è il segretario di Varzi, che mi sono immaginato come il suo primo tifoso.

## ANGELO LONGONI

*Da Naja, che lo rivelò come l'interprete del malessere della gioventù d'oggi, a Bruciati, un percorso coerente che attinge dalla cronaca e la trasfigura in una visione morale dei problemi del nostro tempo - La lombardità di un autore formatosi al Piccolo e in conflitto con il teatro istituzionale.*



**D**omanda - Angelo Longoni, milanese, 37 anni, autore di testi che toccano spesso situazioni sociali comuni, ma talvolta anche estreme. Il grande successo di critica e di pubblico arriva nell'88 con *Naja*, vincitore del Premio Riccione. Quest'anno altri due nuovi successi: *Bruciati* e *Uomini senza donne*. Qual'è il suo segreto?

**R.** - Un segreto non c'è, credo non ci sia mai. Prendiamo ad esempio

*Uomini senza donne*, *Naja* e *Bruciati*, sono tre storie dai contenuti completamente diversi tra di loro, anche se hanno comunque uno stile drammaturgico comune. Il clima che si respira nelle tre commedie e la loro struttura sono differenti, mentre quello che può essere riscontrabile in tutte e tre è una scelta di linguaggio.

*Uomini senza donne* si differenzia dagli altri perché presenta una scelta drammaturgica, di scrittura e di regia decisamente comica, quasi di intrattenimento, pur essendo un'indagine sui sentimenti. *Naja* è una storia sociale, una denuncia forte nei confronti dell'istituzione militare e allo stesso tempo descrive una generazione di giovani estremamente debole e impreparata ad affrontare le durezze della vita adulta. *Bruciati* è una fotografia estrema del vuoto interiore di una generazione, la stessa di *Naja*, con un approccio però più psicologico e intimo. La matrice comune è quindi quella del linguaggio e quella di uno stesso modo di costruire i dialoghi all'interno di una storia. Non ho un segreto perché io scrivo nel modo più naturale possibile, quello cioè che mi è congeniale fisiologicamente. Mi dà solo alcune indicazioni fondamentali e mi costruisco una gabbia ferrea e sicura in grado di costituire la struttura portante della storia. Nel momento in cui una storia mi interessa, mi piace o mi diverte l'idea di raccontarla, mi preoccupo che i personaggi abbiano una loro vita, una loro plausibilità e che gli accadimenti siano sufficientemente credibili, così come i dialoghi e le situazioni che si creano. Non dimentichiamoci poi dell'intuizione che spesso è l'elemento veramente decisivo per il buon esito di una storia che si vuole raccontare. Quasi sempre inizio a lavorare con un'idea di cui ignoro anch'io la provenienza ma che lentamente si fa strada nella mia fantasia quasi da sola, autonomamente, per poi strutturarsi solo in un secondo tempo. Mi domando: mi piacerebbe che qualcuno mi raccontasse questa? Se la risposta è sì allora la scrivo.

**D.** - Quando affronta un testo, le è necessaria un'indagine sulla tipologia dei personaggi, ricerca un contatto più diretto con un modo che poi descrive?

**R.** - Sì, assolutamente. In *Naja*, ad esempio, parlavo di una storia che conoscevo in prima persona e che molti adolescenti conoscono, se hanno fatto il militare. Poi durante l'allestimento dello spettacolo c'è stato un lavoro di approfondimento che ho fatto prima da solo e poi con i miei attori. Ho realizzato cento trenta interviste a ragazzi che avevano fatto il militare nel periodo in cui si è verificato quell'incremento pauroso di suicidi nelle caserme. Mi sembrava doveroso, visto che da quando avevo fatto il militare a quando ho messo in scena *Naja* erano passati più di dieci anni e quindi molte cose potevano essere cambiate. Ed una cosa era cambiata in modo decisivo: i ragazzi della fine degli anni '80 erano decisamente più fragili e indifesi di quelli che erano partiti per servire l'esercito negli anni '70. Quindi, in seguito ad un mutamento dei giovani e della società civile non si era verificato un adeguato mutamento dell'istituzione militare che continuava ad ignorare colpevolmente qualunque trasformazione avvenisse al suo esterno.

In *Uomini senza donne* si parla di sentimenti, dell'incapacità di amare in modo maturo e consapevole, di una specie di immaturità della vita affettiva di una generazione, la mia, che ha sviluppato una refrattarietà quasi fisiologica alla felicità. In questo caso l'approfondimento è automatico visto che si parla del mio vissuto e delle persone che conosco. In *Hot line* (andato in scena con l'interpretazione di Ida Di Benedetto) racconto la storia drammatica e angosciante di una telefonista erotica, una vicenda decisamente distante da me ma molto attuale, data l'esplosione che questo tipo di servizio ha avuto negli ultimi anni. In questo caso mi sono informato a fondo, ho parlato con alcune donne che svolgevano questa professione, ho conosciuto una ragazza che faceva questo lavoro tra un esame e l'altro dell'università e una madre di famiglia separata dal marito.

Mi sono documentato anche prima di scrivere *Bruciati*, un testo in cui si narra la vicenda di un prostituta di lusso e di un giovane marchettaro. Ho conosciuto una ragazza che faceva questo mestiere e ho avuto modo di avvicinare anche un paio di ragazzi che si vendevano per quattro soldi nei cinema e in alcune zone di Milano. La struttura e gli



accadimenti delle storie che racconto sono fantastiche, inventate, frutto della mia fantasia e delle mie elaborazioni ma i personaggi sono sempre veri, credibili e ricavati da un'indagine.

**D.** - *Angelo Longoni è stato anche attore: come è avvenuto il passaggio ad autore e regista?*

**R.** - Devo dire in tutta onestà che io non ho mai avuto il fuoco sacro della recitazione, innanzi tutto perché non ho l'ansia e la necessità di apparire e di mostrarmi che devono avere gli attori, e poi perché mi sentivo sempre estremamente marginale, comunque non determinante all'interno delle cose che facevo. Un attore è facilmente sostituibile e comunque difficilmente è la scintilla primaria di un processo creativo. Io ho iniziato a fare l'attore nel '77, quindi in un periodo storico e politico molto particolare, erano i tempi dell'«immaginazione al potere», dei «centri sociali», dei teatri di quartiere, del teatro di base, delle compagnie cooperative. Si faceva allora un teatro molto politico e a contatto con la gente. Avevo una compagnia e tutti facevano tutto, eravamo attori, ma eravamo anche autori dei testi, elaboravamo insieme tutte le cose che facevamo, avevamo una funzione molteplice all'interno della compagnia: scenografi, tecnici, macchinisti, trasportatori, costumisti... insomma, altri tempi. Poi ho fatto anche solo l'attore, libero di fare quello che preferivo, televisione, teatro, cinema... ma non mi divertivo, non mi sentivo assolutamente realizzato, era una vita frustrante. E quindi in me ha prevalso ciò che amavo di più: mettere in scena le storie delle quali ero autore.

Ma il lavoro di attore mi è stato utile, anzi direi fondamentale. Come drammaturgo ho sviluppato una capacità di controllo, importantissima, sulla recitabilità di quello che scrivo. Come regista, credo di essere in grado, nel momento in cui lavoro con gli attori, di dare delle indicazioni comprensibili, accettabili e di mettermi nei loro panni per mostrare in modo pratico come risolvere alcune situazioni e ricercare i sentimenti necessari al personaggio. Credo che il compito principale di un regista sia quello di far vedere all'attore delle cose che l'attore da solo non può vedere, lavorare sulla credibilità e sulle emozioni.

**D.** - *È stata importante per lei la Scuola del Piccolo Teatro di Milano?*

**R.** - Innanzitutto, quando ho incominciato a frequentare la scuola avevo già alle spalle, come ho appena detto, numerose esperienze. Ho iniziato a lavorare in teatro facendo il tecnico del suono a diciannove anni. Da lì, quindi, ho percorso proprio tutte le tappe possibili del lavoro teatrale. Ho fatto le mie prime due regie a ventisei anni, ai tempi del «terzo teatro», quando si raccontavano delle storie e si mettevano in scena degli spettacoli partendo spesso dall'improvvisazione. In quei casi il mio lavoro drammaturgico e di regia era più che altro diretto a cucire storie che scaturivano dalle improvvisazioni, dalle fantasie degli attori. Ero una sorta di coordinatore. È a questo punto che mi sono iscritto alla scuola e per esattezza al corso di drammaturgia.

**D.** - *Che anno era?*

**R.** - Era il primo corso di drammaturgia alla Scuola del Piccolo, non vorrei sbagliarmi... '82-'83 credo. Mi sono diplomato insieme a Edoardo Erba. Devo dire che in realtà la vera scuola è la pratica, la pratica di palcoscenico o di scrittura, qualunque essa sia, è importante. Una scuola, se non dà la possibilità di fare abbastanza pratica, non è sufficientemente valida. Poi dipende molto anche dalle persone che conosci, dagli incontri magici che si creano con gli insegnanti...

**D.** - *Ha avuto incontri magici all'interno della scuola?*

**R.** - No, non particolarmente, anche perché io ero il più indisciplinato del corso, ero quello che frequentava meno perché già lavoravo, mi ponevo spesso in modo critico rispetto ad alcuni insegnanti e mi trovavo molte volte su altre posizioni.

Credo comunque che si debbano fare più esperienze possibili, cercando di trarre da esse tutto quanto ti può arricchire: dalla scuola, dal

teatro, dalla televisione, ma anche da un'esperienza meno importante, come si dice in gergo, da una «marchetta», cioè un lavoro poco interessante o poco soddisfacente da un punto di vista artistico ma importante da quello tecnico. E così mi è capitato di scrivere per la televisione, per le agenzie di viaggio, per la pubblicità, per le agenzie di pubbliche relazioni. Ho realizzato regie per manifestazioni promozionali, per spettacolarizzazioni di eventi e lanci di prodotti. Come attore ho fatto un po' di tutto, anche una telenovela coprodotta da Italia e Messico. Ma sempre, anche dalle situazioni più strane, ho ricavato delle esperienze ed ho imparato qualcosa.

**D.** - *Ha anche fatto altri stages di formazione, come attore o regista?*

**R.** - Ho lavorato con un'attrice, Ruth Oppenheim, che aveva lavorato con Brecht e che era stata addirittura allieva di Stanislavskij in Russia, una vecchia attrice ottantenne, meravigliosa. Sono stato allievo di Mario Gonzalez, uno dei fondatori e delle presenze più significative del Théâtre du Soleil di Parigi, e ho recitato in due spettacoli diretti da lui. Poi ho lavorato con vari allievi di scuola grotowskiana e ho frequentato tutti quei corsi un po' pittoreschi e diciamo, abbastanza inutili, tipici negli anni '70 e '80.

**D.** - *Cosa consiglierebbe ad un giovane che si accinge a scrivere oggi: di affrontare un lavoro individuale o di frequentare una scuola?*

**R.** - È molto difficile rispondere, perché le regole sono completamente cambiate, non c'è più nulla che funzioni come negli anni in cui io ho iniziato la mia carriera. Tutto ciò che accade ora è completamente diverso e risponde a regole differenti da quelle che conoscevo io. Quando io ho iniziato c'era molta richiesta di teatro, c'era una vita sociale contraddistinta da una partecipazione che ora non c'è più. Il teatro non aveva come concorrente la mole di trasmissioni televisive che ci sono ora. C'era spazio anche per compagnie piccole, sperimentali, si faceva teatro ovunque, nelle scuole, nei centri sociali, nelle piazze, nei teatri di quartiere. Oggi non è più così. I mezzi grazie ai quali avviene l'aggregazione si sono differenziati e sono aumentati. Il teatro ha perso pubblico e spazi. I giovani difficilmente possono organizzarsi per sperimentare, per provare a lavorare e a confrontarsi col pubblico.

A un giovane che vuole iniziare questo lavoro io consiglierevo vivamente una profonda riflessione sulle proprie motivazioni, sul desiderio e la volontà reali di intraprendere una professione che può essere causa di grandi amarezze. Soltanto a chi ha un'incapacità quasi patologica di fare altro consiglio di provare e di tentare, mettendo in conto fatiche e grandi sacrifici. Gli consiglierevo di avere una grande pazienza, perché occorre tanto tempo prima di iniziare a lavorare veramente, prima di poter essere credibile, prima che gli altri si degnino di concedergli la loro attenzione. Bisogna sapere che per questo lavoro si possono buttare via anche molti anni e spesso si è costretti a fare «altro» per guadagnarsi da vivere. Spesso si crede di aver raggiunto un traguardo ma tutto può sgretolarsi improvvisamente per ragioni incontrollabili e si deve ricominciare da capo. La scuola da sola, ad ogni modo, non basta, bisogna fare esperienze pratiche, acquisire capacità tecniche, guardare gli altri lavorare. Si può imparare da tutti, è importante tenerlo a mente. E poi bisogna vivere, conoscere gli esseri umani, guardarli, studiarli, bisogna osservare i propri sentimenti e quelli degli altri.

## ONANISMO PER ADDETTI AI LAVORI

**D.** - *Secondo lei è importante parlare al pubblico con un linguaggio che gli è proprio? È questa la linea di demarcazione tra il teatro borghese o classico e il teatro della nuova drammaturgia?*

**R.** - Si tratta di un argomento fondamentale perché è proprio su questo che si è formata una specie di alleanza critica che si contrappone ad alcuni autori che, come me, utilizzano il linguaggio del quotidiano. C'è, credo, una parte della critica e degli addetti ai lavori, più che del



pubblico, che ci è ostile, è inutile negarlo. Forse perché ritengono che il parlato comune, che non trascende la normalità e la quotidianità, non sia sufficientemente nobile e non abbia la capacità evocativa che il teatro necessita. Io credo che questo tipo di critica sia anacronistica e rappresenti una forma di snobismo che bisogna assolutamente contrastare. Gli autori devono scrivere come vogliono, come sentono, come per loro è necessario. La forma non è l'unico elemento strutturale di un testo, non si può superficialmente criticare un linguaggio solo perché non è «altro». Il linguaggio deve essere consono alla scelta ideologica e drammaturgica per conseguire un risultato finale che è lo spettacolo. Non mi si può incolpare di «linguaggio da caserma» quando scrivo *Naja*, o di «volgarità di linguaggio» quando scrivo una storia di prostituzione come *Bruciatì*. La mia è una scelta espressiva, è una volontà. E poi, diciamolo chiaramente, se in questo momento molti autori hanno la necessità di scrivere in questo modo e se c'è una grande parte del pubblico che segue i nostri spettacoli, vuol dire che la comunicazione è efficace. Ed è efficace soprattutto rispetto ai contenuti che vengono espressi, al di là delle polemiche sul linguaggio. Io credo che sia molto più importante, in questo momento storico e politico, far passare con forza dei contenuti, delle idee, invece che cavillare sul linguaggio.

**D.** - *L'accusa che vi viene rivolta è che a questo mutamento di linguaggio corrisponde anche una perdita di contenuti.*

**R.** - Sì, l'errore in cui molti cadono sta nella convinzione che l'assenza di un linguaggio poetico o comunque la presenza di un linguaggio naturale sia di per sé assenza di contenuti. Ma io credo che tutta questa speculazione intellettuale a favore di un linguaggio «alto» e contro il linguaggio quotidiano sia una sorta di onanismo per addetti ai lavori che lascia il pubblico completamente indifferente. Ci accusano di usare un linguaggio «televisivo» e non tengono conto che c'è chi con il linguaggio televisivo ha trasformato una nazione intera rigettandola nel passato. E chi si oppone cosa dovrebbe fare? Usare una drammaturgia incomprensibile e quindi innocua? Dobbiamo tenere conto del fatto che esiste, volenti o nolenti, un appiattimento del linguaggio nazionale dovuto alla televisione, al cinema americano e a tutti gli altri media che ci tempestano ogni giorno. Potremmo discutere ore intere per individuarne, spiegarne e comprenderne le ragioni. Comunque l'appiattimento c'è e dobbiamo tenerne conto. E non possiamo ignorare che il pubblico spesso rifiuta i linguaggi che non gli appartengono. In cosa allora, noi autori di teatro, ci dobbiamo distinguere? Io credo, rischiando di ripetermi, che ci dobbiamo distinguere nei contenuti, nell'impegno, nei temi trattati, nelle indagini sul sociale, nelle considerazioni politiche e di costume. Il teatro, non dimentichiamolo, ha una funzione politica, e la sua efficacia dipende anche da quanto pubblico si riesce a coinvolgere e a far riflettere, magari intrattenendolo, facendolo divertire e soprattutto essendo comprensibili.

**D.** - *Quando scrive, che cosa desidera trasmettere al pubblico: messaggi, emozioni, la possibilità di capire, di riflettere, di sognare, di soffrire o di divertirsi?*

**R.** - Tutte queste cose e soprattutto la riconoscibilità. Nel momento in cui scatta questo meccanismo magico, che è la riconoscibilità di sé e l'identificazione, io so di aver ottenuto un risultato. Mi basta che il pubblico si riconosca in alcune cose, in un dolore, in un fatto, in un sentimento, in un personaggio, anche soltanto in una battuta, in un momento dello spettacolo.

Prendiamo ad esempio *Bruciatì*, una storia estrema di una puttana e di un marchettaro. La maggior parte del pubblico non si identifica in due vite così ai limiti, ma si può riconoscere in alcuni momenti particolari della loro esistenza disperata nel dolore o nella psicologia di quella donna o di quell'uomo. Il pubblico, anche quando si raccontano storie molto distanti da lui, ha la capacità di sbrogliare la matassa della metafora e di ricomporla su di sé. È il processo inverso a quello che attua lo scrittore quando crea una storia metaforica: il pubblico scompone la metafora e la riconduce a sé.

**D.** - *Quali sono i valori che oggi bisognerebbe assolutamente recuperare?*

**R.** - Tutti, perché tutti si sono persi.

**D.** - *E quali in particolare?*

**R.** - Io credo che l'eleganza sia una delle cose più importanti. Non l'eleganza esteriore chiaramente. L'eleganza dell'animo, l'eleganza che è il contrario della volgarità. Non la volgarità delle parolaccia o della mancanza di educazione. Parlo di una volgarità più grave che socialmente però è più accettata... è difficile spiegare. La volgarità dei sentimenti, la volgarità dell'indifferenza, la volgarità del proprio unico interesse, la volgarità dei comportamenti politici, la volgarità dell'asservimento finalizzato a portare a casa la pagnotta, la volgarità dell'uomo pubblico, dell'arroganza, la volgarità di questa nuova destra che si riaffaccia in Italia, dei saluti romani, delle croci uncinato, delle botte agli stranieri, la volgarità di chi nega il passato... e anche la volgarità della televisione. Ma intendiamoci, non della televisione come mezzo, perché, diciamocelo, come si fa a vivere senza televisione... la televisione è importante. Io parlo dello sfruttamento della televisione per ottenere dei fini personali, questa è la volgarità che mi ripugna. E mi ripugnano tutti i voltagabbana, i voltafaccia, gli imbonitori che vogliono far passare per vere delle cose che invece sono false. Ecco io, in questo momento, ho bisogno di eleganza, di stile, di classe, sono stanco di volgarità, di questa nuova volgarità. Non è volgare il sesso, la trasgressione o il linguaggio, i miei testi sono pieni di queste cose. La vera volgarità è il congresso di un partito che fischia un sindaco perché dice che bisogna essere solidali con le regioni più deboli, è una delle più alte cariche dello Stato che dimostra di non conoscere la storia e rinnega il suo essere donna, è il direttore di un telegiornale che si prostra per leccare i piedi al suo editore, è chi dice che Mussolini era un grande statista, è chi si impossessa del potere e pretende di non subire nessun tipo di controllo... tutti i giorni abbiamo esempi nuovi di questa volgarità.

## GIUSEPPE MANFRIDI

*Uno sperimentatore versatile che ha reintrodotto l'endecasillabo nella lingua della scena - Nei lavori più recenti, l'uso del verso per riaccostarsi alle strutture della tragedia - "Credo che la nostra drammaturgia sconti la difficoltà di esportare la lingua italiana".*





**D**omanda - Giuseppe Manfredi, 38 anni, romano, laureato in lettere con indirizzo teatrale. Considerato tra i primi autori contemporanei dell'ultima generazione, sia in termini di tempo, il suo primo debutto risale al '76, sia come riconoscimento di critica e di pubblico. Ha sperimentato soglie narrative e linguaggi molto diversi, ha una formula?

**R.** - Sono sempre stato affascinato dalla parola e dalla poesia, prima di definire in modo assoluto la mia volontà teatrale, il gusto della fabbricazione e a volte della mistificazione linguistica. C'è anche da mettere in conto la mia estrazione romana. Non è un caso che la drammaturgia contemporanea più interessate, prodotta nell'ultimo decennio, sia spesso riconducibile a delle fonti linguistiche dialettali, idiomatiche resurrezioni di dialetti anche antichi. Ebbene io con questa mia estrazione romana, non avevo a disposizione, né ho a disposizione quest'altra lingua da affiancare all'italiano.

**D.** - Perché è così importante un'altra lingua?

**R.** - Perché, in una sorta di conflitto dialettico può anche creare uno spazio tra i due punti di riferimento, che consenta mille sfumature, mille possibilità.

**D.** - Ma il romano è una lingua che in parte ancora esiste?

**R.** - Il romano non esiste se non come un italiano sciatto, grossolano, se non come una cadenza, ma non è più una lingua quella che si può sentire per le nostre strade, in cui sia presente una storia. Quello è il romano del Belli, che nessuno più conosce, nessuno più saprebbe parlare. Io ho scritto anche in romano, però quell'altra lingua forte, quella lingua corale, quella lingua di puri fiati che l'estrazione dialettale spesso consente di poter usare, a chi è padrone poi del suo dialetto, al napoletano o al palermitano, ecco questa lingua parlata che precede la lingua scritta, non la possiedo, perché il romano non è una lingua forte!

**D.** - ...e la lingua italiana come la considera?

**R.** - L'italiano è una sorta di esperanto nazionale in cui tutti ci dobbiamo riconoscere e sappiamo che ci dobbiamo riconoscere in modo un po' forzoso, è una lingua che nasce per volontà aggregativa della nostra cultura e che ha un padre ben preciso e molti importanti zii, da Dante a Manzoni a Pasolini.

## PER UN TEATRO TEATRALE

**D.** - E come ha sostituito la «lingua forte», cioè il dialetto?

**R.** - Ho trovato nel verso la controlingua che dicevo. Non per ricerca pedante, ma perché la mia educazione intellettuale e letteraria e teatrale mi ha portato naturalmente a questo, a trovare nei classici casi di compresenze di prosa e verso all'interno di uno stesso testo teatrale. Io faccio sempre l'esempio del Giulio Cesare di Shakespeare. Qui, all'interno di una stessa scena, che è quella famosissima dell'orazione dinanzi al popolo romano, dopo la morte di Cesare, Bruto chiamato a rendere conto di quello che ha fatto, parla in prosa, mente Antonio, a cui si consente di fare un elogio funebre per Cesare, parla in versi. Usa il verso che quella gente, il pubblico di Shakespeare, presumibilmente conosceva bene: quello dei cantastorie che di paese in paese giravano tutta l'Inghilterra a raccontare le saghe degli York e dei Lancaster. Antonio, così facendo, porta la plebe romana a un tale stato di eccitazione che, nonostante il convincimento dell'apparente vittoria di Bruto, i popolani andranno a dare fuoco alle case di tutti i congiurati. Questo è un esempio, una grande citazione, ma il fatto è che, da un certo momento io ho sentito la necessità di ritrovare nella tradizione le fonti possibili, come per esempio il verso.

**D.** - In quale testo ha usato per primo il verso?

**R.** - In *Teppisti* che è uno dei miei primi testi, a me molto caro. Parte dal paradosso di usare un verso fermo, l'endecasillabo, usato tra l'altro nella *Divina Commedia* e di far parlare in endecasillabi dei tifosi, degli accaniti tifosi, per cui il loro linguaggio interno al verso è un linguaggio di assoluta riconoscibilità: «...fra Juve e Toro voi che preferite, forse il Toro - fra Genoa e Sampdoria...». Alla lunga si sente questa gabbia, come gli slogan, che ingabbiano l'espressività vocale sugli spalti di uno stadio, per artificio scenico. Io ho creato questa gabbia *ritmico-fonetica*, che per altro esprime parole di grande comprensibilità e di grande riconoscibilità. Di lì il discorso con i versi, indirizzato, nell'ultimo periodo della mia vita ad un'analisi delle strutture stesse della tragedia.

**D.** - ...torniamo al romano...

**R.** - Sì, quel romano, che un po' ho dileggiato prima e che in fondo è la lingua che, fuori di qui, per la strada parlo anch'io, essendo appunto romano, è vero l'ho usato, in un testo che è precedente a *Teppisti*, intitolato *Ultrà*. Qui, non attraverso il verso, ma attraverso il puro linguaggio si esprime un altro tifoso, in un'altra circostanza. E poi in un testo recentissimo, non ancora andato in scena, che dovrebbe vedere la luce la prossima stagione, che si intitola *La partitella*, una storia di cripto-citazione pasoliniana. Pasolini era un grande appassionato di pallone, amava queste partitelle feriali in cui ci si ritrovava tra quindicenni e quarantenni, vestiti nei modi più variopinti, con un pallone ovale che sembra fatto di coccio, in un campetto di periferia. La partitella è proprio una partita così, giocata da un gruppo di ragazzi tra i diciotto e i ventidue anni, con qualche incursione sui trenta e qualche presenza adolescenziale.

**D.** - Oltre a quello linguistico, c'è stato un percorso nella sua ricerca, che l'ha portata alla struttura della tragedia a cui si sta avvicinando, per esempio?

**R.** - Hanno agito, come è naturale, tanto le influenze esterne che l'approccio progressivo con la drammaturgia contemporanea. A volte però può risorgere dalla biblioteca un classico poco frequentato che improvvisamente suggerisce un'alternativa... ecco che a tratti risorgono gli Shakespeare e gli Strindberg, come l'impellenza di un'età, laddove, magari per anni quel libro o quell'autore non era stato frequentato più di tanto. Quindi seguendo un po' l'ascolto che potevo fare dal mio punto di vista, dalla mia posizione, il fatto di conoscere autori come Thomas Bernard, come Pinter negli anni '70, è chiaro che mi ha spinto anche a scimmiettare... ma direi che soprattutto è stato il dato testuale a condizionarmi. Non posso dire di aver visto spettacoli dopo i quali ho avvertito la necessità di un cambiamento o di una direzione. È sempre stata la materia testuale, la drammaturgia pura, quindi la parola stessa a farmi capire che c'erano delle possibilità piuttosto che altre, fino al pericolo di farmi un po' plagiare da certi autori. E da ultimo l'appassionato incontro, tutto privato, tutto mio, anche un po' segreto perché è l'incontro che può avvenire tra uno che legge e ciò che legge o che rilegge con forza ed è la tragedia.

**D.** - Parla della tragedia greca?

**R.** - Parlo della tragedia greca, soprattutto, per poi ripercorrerne le mille reinvenzioni della grande tragedia romantica tedesca a quella che fa da contrappunto alle grandi fiabe scespiriane. Non per una esteriore passione per un modello... ma perché ho sempre concepito il teatro in quanto teatrale... sembra un paradosso e non lo è. Io credo il teatro in quanto intrasportabile nella sua essenza al di fuori di se stesso. Teatro teatrale è l'apparente lunga elegia sulla noia dell'*Aspettando Godot* di Beckett. Come sarebbe pensabile un film su *Aspettando Godot*? O te lo vedi in teatro o non puoi che vederne una documentazione, questo per estremizzare il discorso.

**D.** - Con i suoi registi, che rapporto ha avuto?

**R.** - Un rapporto di fiancheggiamento e di utilità reciproca. E mi piace



tornare a lavorare con chi già conosce la mia scrittura, perché si danno già per intese molte cose.

## LE ISTITUZIONI TEATRALI

**D.** - *Come è stato e come vede oggi il suo rapporto con le istituzioni teatrali?*

**R.** - Le grandi strutture pubbliche sono sempre state il sogno dell'autore italiano di questi decenni. Io ho avuto la fortuna di avere una straordinaria esperienza con una importante struttura pubblica, che è lo Stabile di Genova, che ha portato in scena *Giacomo il prepotente* in modo felicissimo. Vedo che adesso c'è una maggiore facilità di rapporto fra le strutture pubbliche e la drammaturgia nascente, mi auguro che questo continui, perché non potranno che giovare entrambi. La struttura privata, incredibilmente è più restia ad aprire all'autore italiano. Penso al caso Ardenzi o a quelle tre o quattro produzioni private particolarmente solide che, più legate a necessità di confronto diretto col mercato, continuano ad avere forti perplessità nell'azzardare su titoli non conosciuti e su una drammaturgia che si teme sia ancora inesperta, incapace di per se stessa di creare motivi di interesse.

**D.** - *Come vede il futuro del teatro italiano ed europeo?*

**R.** - Lo connetto totalmente a una visione globale, nel senso che il teatro, non è mistero, ha subito in questo secolo lo scontro anche devastante, per molti versi, con mezzi di comunicazione nuovi ed impreveduti, rispetto alle civiltà che ci hanno preceduto. Dire spettacolo, ancora ai primi anni del '900, significava comunque parlare di una spettacolarità teatrale, che fosse il tabarin, o il cabaret, il boulevard o il contemporaneo teatro borghese; si parlava sempre di attori che uscivano su una ribalta e si esibivano, fisicamente presenti dinanzi a un pubblico fisicamente presente e visibile all'attore, in un confronto diretto. È chiaro che la nascita del cinema, per non parlare poi della televisione con la moltiplicazione dell'immagine, ha creato un altro tipo di questione commerciale e di mercato, e il teatro ha dovuto fare i conti con tutto questo. Mi sembra che le grandi roccaforti di una certa purezza teatrale siano residue soprattutto in Europa, dove alcune linee drammaturgiche che potrebbero sembrare contraddittorie rispetto a un'utilità di mercato, hanno invece potuto proseguire e svilupparsi. Thomas Bernard, Heiner Müller, il più recente Koltès, non sono certo autori che alla lettura si direbbero delle perfette macchine teatrali nel senso usuale e mercantile del termine. Sono delle stupende macchine teatrali, ma in una logica di comunicazione puramente teatrale, per spettatori che cerchino questo tipo di comunicazione e che qualche cosa quindi ne sappiano. Quindi ha senso rispondere, credo, a questa domanda innanzi tutto in termini ampi: il teatro nel suo stesso darsi e proporsi offre una situazione così intrinsecamente umana, che è comunque resuscitabile sempre ovunque e comunque.

**D.** - *E il teatro italiano?*

**R.** - Mi sembra che il teatro italiano negli ultimi quindici anni abbia manifestato una voglia di novità abbastanza precisa gli autori non si contano più sulle dita di una mano sono, tanti e soprattutto bravi. Da Longoni a Vittorio Franceschi, da Cavosi a Bigagli, a Moscato, a Marino, a Reali, a Scaldati (e sono già prospettive completamente diverse) è folto il numero di autori decisamente teatrali e di importante qualità. Credo che anzi al momento la drammaturgia italiana patisca una vecchia pena della nostra cultura letteraria, cioè la poca facilità che abbiamo ad esportare la nostra lingua. All'estero un poeta altissimo come Leopardi ad esempio, è molto poco conosciuto. Io ho avvertito sempre molto interesse per la mia commedia che di recente è stata tradotta in francese perché verrà trasmessa da France Culture, ma con tutto ciò in un secondo tempo è venuto fuori il problema che questa commedia (*Giacomo il prepotente*) raccontava di un poeta di cui non si sa nulla. Oso dubitare che Rimbaud nella sua verticale enormità, sia

poi un poeta da mettere a un piano superiore rispetto a quello di Leopardi, eppure noi non avremmo preclusioni a una biografia di Rimbaud se sostanziata in un'interessante pièce.

**D.** - *Secondo lei quindi la drammaturgia italiana non è sostenuta sufficientemente?*

**R.** - No, diciamo che continua ad esistere, ha cominciato ad esistere alcuni anni fa e continua a resistere, in molti casi si è sposata alla nascita di generazioni di attori da Rubini, Castellitto, Wertmüller, lo stesso Bigagli attore e autore, Cederna e tanti altri, che si sono profondamente impastati nelle questioni teatrali, non venendo fuori da interpretazioni classiche, ma proprio da interpretazioni di personaggi scritti da loro coetanei che fanno parte di quell'elenco di cui sopra.

## SCUOLA DI SCRITTURA

**D.** - *Ha mai pensato ad una possibile scuola di scrittura, come se la immaginerebbe?*

**R.** - È una richiesta che si è aperta solo in questo ultimo periodo, prima era impensabile inaugurare una scuola di scrittura teatrale, dando per scontato che non avrebbe suscitato alcun interesse. Qui a Roma, vengo adesso dall'esperienza di un seminario, è stato una vera *full immersion* di un intero mese; per due anni ho lavorato per il teatro di Roma in questo senso, nelle stesse scuole di recitazione è richiesta più che una volta la presenza di un autore che introduca gli allievi a una perlustrazione delle strutture drammaturgiche. Va però premesso un principio etico: una scuola di drammaturgia deve soprattutto insegnare a comportarsi in un certo modo nei confronti dello scrivere per il teatro, ribadendo anche quel principio di coinvolgimento a cui mi riferivo prima e che deve essere molto bene chiaro a chi voglia accingersi a questa attività.

**D.** - *Oltre a questo cosa insegna ai suoi allievi?*

**R.** - Senz'altro quello che si può fare è individuare le norme, però facendo sempre presente che le norme bisogna conoscerle per tradirle, il teatro più che mai suggerisce queste possibilità. Faccio un esempio abbastanza semplice, ho citato già due, tre volte Thomas Bernard, ma come sarebbe possibile insegnare a scrivere in quel modo? Thomas Bernard contraddice qualsiasi norma possa essere insegnata, nella gestione di un dialogo, di una tessitura di una scena: piazza lì un personaggio fermo, immoto, che parla per dieci pagine con il deuteragonista che ogni tanto dice qualche sillaba. Detta così è la negazione totale di qualsiasi principio di ritmo, eppure l'originalità è proprio nel trovare altrove delle chance di teatralità e di ritmo, perché evidentemente Bernard conosceva molto bene il teatro, sapeva da cosa prendeva le distanze e sapeva raggiungere dell'altro. Bisognava sicuramente aver assimilato una condizione oggettiva del teatro e della scrittura teatrale per poi poterla così depistare in qualche modo, per potersene distanziare. Esistono delle regole oggettive, bisogna sapere che ci sono e poi trovare in se stessi le originalità e l'originalità non è obiettivamente insegnabile, occorre trovare i propri modi e il proprio stile.



## UMBERTO MARINO

Da *Volevamo essere gli U 2 a Dove nasce la notizia, l'uso di un linguaggio realistico per affrontare i problemi della giovane generazione* - Allievo all'Accademia D'Amico e docente al Centro sperimentale di cinematografia - Il successo nel cinema con *La stazione e Italia-Germania* 4 a 3.



**Domanda** - Umberto Marino, 40 anni, romano, laureato in Giurisprudenza e diplomato attore all'Accademia d'Arte drammatica «Silvio D'Amico» è riconosciuto come l'autore che ha maggiormente rinnovato il linguaggio teatrale contemporaneo, soprattutto in riferimento al parlare comune. È definito come autore «generazionale» per aver affrontato i problemi psicologici e sociale della sua generazione e anche di quella successiva, con grande successo di critica e di pubblico: qual'è il suo metodo di lavoro?

**R.** - Ho tentato di fare un lavoro sul linguaggio e sulle situazioni, di far ritornare il teatro a quello che era, di far riconoscere sulla scena personaggi, caratteri e problematiche che in qualche modo ci appartengono, appartengono ad un pubblico, ad una collettività. Chiaramente questo presume un minimo di capacità nell'individuare sia i tipi umani da rappresentare, sia le tematiche che si agitano nella nostra contemporaneità, che si spera non siano limitate all'oggi, ma che riguardino modi di sentire, di pensare, di soffrire o di gioire propri dell'uomo in generale. Poi il modo di rappresentarli è realistico, perché penso che dove è forte la stilizzazione compare molto di più l'autore, dove è più debole, compare di più il gioco tra i personaggi. Dato che preferisco comparire meno io e far comparire i miei personaggi ho scelto quasi sempre una stilizzazione «bassa», un linguaggio di grado zero.

**D.** - Ha lavorato, per *Volevamo essere gli U2* e per *Dove nasce la notizia*, con attori del Centro sperimentale di Cinematografia, dove insegna anche. Che differenza c'è tra gli attori che escono dall'Acca-

demia e quelli del Centro sperimentale?

**R.** - Non saprei paragonarli perché i momenti sono fortemente diversi e perché non sono stato allievo di entrambe le scuole, comunque l'Accademia mi sembra interessata in questo momento ad un lavoro sul Teatro di poesia, in qualche modo ad una sorta di ritorno alle sue origini.

**D.** - Origini del Teatro o dell'Accademia?

**R.** - No, origini dell'Accademia, perché l'Accademia è stata inventata per aumentare il tasso culturale degli attori e per formare i registi. Non va dimenticato che c'era una specie di distintivo sulla divisa dell'Accademia, d'argento per gli attori e d'oro per i registi. Il destino dell'Accademia è che ha formato molti più attori che registi. Ora credo si ponga come obiettivo quello di mantenere viva un'idea nobile di Teatro, persegua delle linee di Teatro e poesia, non realistiche, opera sulla stabilizzazione. Ma credo che ci siano dei cicli. Certamente opera in un momento in cui l'alleanza tra attore e autore ha schiacciato molto il ruolo del regista che in qualche modo è quello dello scrittore di scena: riscrive un testo che ci viene consegnato dal passato, lo ripeta per i propri contemporanei e quindi fa lo stesso gesto, la stessa azione che fa l'autore. Nel momento in cui si è creata un'alleanza tra attori e autori la regia viene depressa perché, essendo l'autore vivo e magari presente, è naturale che influisca sulla scrittura scenica.

**D.** - E questo accade, secondo lei per la crescita degli autori contemporanei?

**R.** - Esiste oggi un regista carismatico, a livello di Strehler e Ronconi, che abbia trent'anni? Non c'è. Ma non perché non ci siano i talenti, ma perché i talenti si sono dedicati ad altro, cioè a fare gli autori o gli attori. Poi magari nell'arco di una carriera cambiano nuovamente ruolo, memori delle esperienze fatte nell'altro campo. Però è un fatto, quando io facevo l'Accademia il Deus ex machina era il regista. Lo dico e lo ripeto, scandalizzato, perché, quando vedevo i cartelloni con Strehler scritto più grande di Shakespeare, rabbrivivo, non perché adesso faccio l'autore, ma perché quell'autore si chiamava Shakespeare! Quando avevo vent'anni era così.

**D.** - Al Centro sperimentale, invece, che tipo di attori viene forgiato?

**R.** - Viene forgiato un tipo di attori di stile più realistico, perché si presume che vengano poi utilizzati nel cinema. Che poi non è più così vero perché molti di questi lavorano nel teatro, perché c'è una nuova drammaturgia in Italia, ma non solo in Italia, di taglio realistico che necessita di attori di questo genere. D'altra parte, ed è negativo, questo provoca una perdita della nobiltà del porgere, dell'idea alta del teatro, che secondo me aiuta moltissimo anche nel teatro «basso». E questo è grave. La formazione classica, la recitazione in versi, la frequentazione dei grandi classici aiuta tantissimo anche chi poi si trova ad operare in un ambito realistico. Ne sono assolutamente convinto, perché dà un respiro più ampio, pur non tradendo la stilizzazione realistica, che è ciò che il teatro presuppone.

**D.** - Come ha maturato la decisione di scrivere per il teatro?

**R.** - Io ho sempre scritto, più o meno da quando avevo dodici-tredici anni, e come tutti ho cominciato con le poesie esistenziali, poi con le amoroze, da far leggere naturalmente a donne, alle quali non interessava minimamente. Successivamente ho scritto racconti, raccontini, un paio di romanzi, che per fortuna non ho mai pubblicato. Inizialmente non amavo il teatro anche se ci andavo, mi ci portavano. Pensavo che non fosse una forma d'arte, ma una cosa minore. Quando me ne sono invaghito, è stata una passione istantanea e furiosa provocata da due persone differenti che poi ho avuto l'onore e la fortuna di conoscere, Carmelo Bene e Jerzy Grotowski. A quel punto è stato ovvio, avendo già una penna sulla scrivania, che quella penna fosse usata per scrivere cose di teatro.



**D.** - *Oggi, per un giovane che vuole diventare autore teatrale è importante frequentare una scuola, o è meglio un percorso da autodidatta?*

**R.** - Sono sempre sospettoso delle scuole individuali, come la scuola di Gassman o di Proietti, perché fanno capo ad una sola persona e quindi a una visione parziale del teatro. Una grande scuola deve offrire più visioni, e consentire, magari fingendo di reprimere, che ci si possa ribellare a quanto viene proposto.

## UN LINGUAGGIO SENZA CONTENUTI?

**D.** - *Alcuni giornalisti accusano gli autori contemporanei di usare un linguaggio, che può portare ad uno svuotamento di contenuti. Cosa ne pensa?*

**R.** - Se quelli che le muovono sono in buona fede, penso che esse contengono anche una parte di verità. Perché è indubbio che rispetto ad alcuni esperimenti fatti ad esempio da Becket, quello che io o altri scriviamo è una sorta di procedimento regressivo. Se invece penso che queste critiche sono fatte in malafede, allora forse c'è, in chi le muove, una sorta di rimpianto per un certo tipo di teatro che io ed altri abbiamo contribuito a seppellire. Un teatro che parlava solo a una classe precisa, un teatro borghese e alieno dalla realtà insomma, poco politico in senso lato. Sono convinto che il teatro è un luogo dove la comunità si incontra di tanto in tanto per discutere, con la speranza di risolverli, alcuni problemi che probabilmente hanno riguardato l'uomo da sempre, ma che vengono calati nella realtà dei nostri giorni. Come ciò viene fatto, il modo in cui si parla e in cui i problemi vengono impostati è qualcosa che viene dopo, rispetto all'esigenza primaria di affrontare i problemi della collettività, cosa che rende il teatro un luogo vivo, di incontro.

**D.** - *Oltre al linguaggio qual'è l'aspetto del teatro contemporaneo che lo avvicina più al cinema?*

**R.** - Credo che la chiave di tutto oltre che nel linguaggio sia nell'azione. Il teatro è azione, il che non vuol dire che bisogna ammazzare uno ogni scena, oppure stuprarne un altro, ma che ci deve essere qualcosa che i personaggi fanno, una serie di piccoli gesti che rendono meno noiosa la scena, ma che non sono teatralmente un'azione. Il teatro che contiene azione e non solo dialogo è filmabile molto più facilmente.

**D.** - *Quando scrive un testo per il teatro la trasposizione per il cinema avviene in una fase successiva?*

**R.** - Sì, tra l'altro all'inizio è venuto in mente ad altri. Non sono stato io a pensare di filmare La stazione, Italia-Germania 4 a 3, Non andare a Modena a comprare quel vecchio sassofono. Io penso al teatro, anche perché il teatro ha delle regole molto precise non si può fare buon teatro senza rispettarle, non si può scrivere una specie di sceneggiatura cinematografica perché ci si troverebbe in difficoltà in sede teatrale.

**D.** - *Umberto Marino autore teatrale, ma anche regista delle sue opere. Che differenza c'è tra lei e un autore che scrive per il teatro e poi rimane esterno al processo realizzativo?*

**R.** - Ho sempre seguito le prove, anche quando non faccio io la regia, perché il testo diventa compiutamente teatrale solo quando è messo in piedi, quando finalmente si svolge in un teatro, mostrando le sue pecche e le sue ridondanze. Io, anche se mi si riconosce una certa abilità, non mi fido mai, neanche di un testo mio, finché non lo vedo realizzato. Perché anche il cambiamento di un attore modifica un testo: può necessitare di nuove battute, di una nuova lettura dei personaggi, non è una cosa meccanica.

**D.** - *Quando scrive ha già in mente gli attori con cui lavorerà?*

**R.** - Certe volte sì, certe volte no, ma un viso, un'emissione sonora, ti possono suggerire una chiave per il personaggio, che altrove e con un'altra persona, potrebbero essere diverse.

**D.** - *Quali sono, secondo lei, i valori che bisognerebbe recuperare oggi?*

**R.** - Di primo acchito mi viene da rispondere la modestia, un certo spirito disadorno e l'elementarietà dell'esistenza. Io credo che questa sia una conquista importante soprattutto per il futuro. Siamo in un'epoca in cui l'idea dello sviluppo progressivo, anche in termini economici, rischia di non essere praticabile. Oppure di essere inutilizzabile ai fini delle singole vite delle persone. Produciamo tantissimo e poi c'è gente che muore di fame. Siamo di fronte a problemi come la Somalia, dove un esercito viene mandato a portare degli aiuti umanitari! Non è mai esistito! Ma allo stesso tempo, lo stesso esercito, non viene usato per impedire il massacro jugoslavo. Cos'è giusto? Cosa è meglio fare per l'umanità? Forse dobbiamo porci proprio di fronte a questo nostro tempo, così complicato, cercando di capire che cosa ciascuno di noi può fare. Forse le due grandi risposte ideologiche, quella marxista e quella cattolica, vanno applicate insieme. Io credo che la cosa più importante non è che vinca una bandiera, ma che le persone singole possano cambiare, superando gli steccati ideologici.

A pag. 10: Duccio Camerini. A pag. 12: Edoardo Erba. A pag. 14: Angelo Longoni. A pag. 16: Giuseppe Manfredi. A pag. 19: Umberto Marino.

## ASSOCIATI ALL'ARGOT

PER SOSTENERE

LA DRAMMATURGIA CONTEMPORANEA

8 SPETTACOLI DA SCEGLIERE

ALL'ARGOT STUDIO - ARGOT TEATRO  
TEATRO CENTRALE - PRODUZIONE ARGOT

PER UNA PERSONA L. 120.000

PER UNA COPPIA L. 200.000

INFORMATEVI ALL'ARGOT TEL. 06/58 98 111  
VIA NATALE DEL GRANDE, 27 - ROMA (TRASTEVERE)



## GLI STAGES DI FORMAZIONE ALL'ARGOT



**P**UPELLA MAGGIO - «Nei miei incontri all'Argot racconterò degli episodi della mia carriera teatrale, renderò pubbliche delle mie tecniche e metodi e svelerò dei segreti, saranno soprattutto delle chiacchierate e ascolterò i giovani che vorranno portare qualche pezzo, dando loro dei consigli», (*Paese Sera*)

**ALDO GIUFFRÉ** - «Il lavoro del docente è un compito da ricercatore, da biologo più che da insegnante. È la ricerca quasi scientifica del talento della naturale predisposizione. È un lavoro delicato quanto meticoloso, perché quasi sempre la creatività vera si nasconde dietro spesse pareti... ringrazio l'Argot di avermi dato questa opportunità», (*Corriere della Sera* - r.s.)

**VITTORIO CAPRIOLI** - «Converserò molto, cercherò di capire le attitudini degli allievi iscritti, per poi meglio instradarli a una pratica di improvvisazione di cui verrà stabilito il

tema, frazionando le esperienze in gruppetti, lasciandoli maturare fino alla sintesi estrema nell'affrontare le battute, sintesi espressiva che sarà diversa a seconda se l'obiettivo è il palcoscenico o il set. Cercheremo spunti dappertutto, anche dai giornali», (*La Repubblica* - R.d.G.)

**ANNIE GIRARDOT** - «Prima di tutto ho fatto teatro, e se un attore è cresciuto sul palcoscenico, il cinema non gli impedirà mai di cercare ancora un rapporto diretto con la gente, col pubblico... fare teatro mi sembrò una necessità fin dall'inizio. Credo che per saper ben recitare sia indifferente aver frequentato lezioni, aver venduto scarpe o aver tirato di boxe. Come sarà il mio seminario all'Argot? Guarderò gli allievi solo negli occhi, quelli contano. E molto. La selezione sarà naturale, loro investono qualcosa venendo allo Stage. È interesse loro far fruttare il rapporto. Insegnerò a tutti che bisogna sempre saper pagare. Ci conosceremo. Leggeremo. Proveremo.

Il lavoro tra sezione teatrale e sezione cinema, non comporterà un grosso divario, tranne i filmati. I giovani mi hanno cambiato la vita!», (*La Repubblica* - R.d.G.)

**DOMINIC DE FAZIO** - Italo americano è conosciuto in Europa per le novità della sua pedagogia teatrale. Tiene stages all'Argot per cinque anni consecutivi fino al '90, quando apre un suo studio a Roma. Formatosi all'Actor's Studio di New York, allievo di Lee Strasberg di cui è stato per anni assistente, ha sviluppato con originalità la sua linea di approccio al lavoro teatrale. I suoi stages toccano i seguenti argomenti: Training, analisi del testo, acting davanti alla camera da presa, visione di film e analisi delle scene.

A sinistra: Annie Girardot con Gianfranco Iannuzzo. A destra: Vittorio Caprioli e Mariano Rigillo.



LA CRITICA DALL'84 AL '90

# I GIUDIZI SUGLI SPETTACOLI DELL'ARGOT

## SULL'ARGOT

Gli *argotiers*, si racconta, erano figli spirituali degli Argonauti che conoscevano la via del giardino delle Esperidi. E l'arte *got* era, per intenderci, l'arte della Luce, fatta dei Segni incomprensibili dello Spirito. Oggi è un mondo originale, quello *got*, coltivato da pochi nomadi, ribelli alle leggi che impone ogni convenzione dei molti sulla natura individuata dei singoli.

Il Teatro Argot, già centro attivo e prezioso di aggiornamento e lavoro di recitazione con i suoi seminari, laboratori e incontri di verifica con cultori di prestigio, ha teso a favorire una comune progettazione creativa tra i protagonisti del teatro nuovo. Intendendo con questo comunicare liberamente, in sincronia con i gruppi di ricerca contemporanei. La ricerca di armonia nel contesto ferito delle dissonanze mondane fa emergere un teatro minimo, un teatro «del fiore», individuato e arrischiante. (Next - d.n.)

### MR. BLOOM di Enrico Frattaroli.

«James Joyce amava il teatro, si sa che da ragazzo recitò in gruppi filodrammatici... Chissà però se Joyce approverebbe lo spettacolo messo in scena dal gruppo Stravagario all'Argot Studio. La prima parte dello spettacolo *Anna Livia Plurabella* ricercare a due voci pari è tratto da *Finnegans Wake* e *Mr. Bloom* (ricercare a tre voci dispari) dall'episodio *Nausicaa - Le rocce* dall'*Ulisse*. Il regista e riduttore Enrico Frattaroli ha rifiutato giustamente ogni rappresentazione di tipo psicologico e realistico per le pagine di Joyce e le ha immerse invece in una sorta di spazio mentale, un ambiente avaro di segni, alveo asettico in cui possa scorrere tranquillamente "il flusso di coscienza" joyciano». (*Corriere della Sera* - Pietro Favari)

«Frattaroli raggela tutto, seguendo il progetto che è fine, ma intellettualmente avaro di emozioni, nonostante le qualità di fini dicitore di Franco Mazzi, Mirella Mazzeranghi e Vita Accardi». (*Corriere della Sera* - Maurizio Giammusso)

«Senza "interpretazione" e senza enfasi la regia di Enrico Frattaroli (al suo secondo spettacolo, ma con un lungo training nella "scuola romana") impone agli attori un ritmo di dizione musicale che restituisce il testo con grande nitore e risalto. Un testo che appare riscritto su partitura e riesce a dare allo spettacolo un suo ritmo pur nell'immobilità della scena». (*Il Manifesto* - Gianfranco Capitta)

«... ci è dato solo di affermare un simultaneo flusso di nostalgie, formicolii del pensiero, apprezzamenti sul fascino delle donne... A volte impetito, a volte insidioso, qui Franco Mazzi pare uno speaker dalla voce sordida, abbigliato come per una modesta formalità, talora metallico come un agente di Borsa, poi improvvisamente sapido quando recita "l'albero del prete proibito"». (*La Repubblica* - R.d.G.)

«La radio "a vista", scoperta dietro le vetrine di uno studio laccato e asettico. Perché, forse, la radio è il monologo fluente dei nostri tempi, il concerto polifonico di un presente fatto di voci che non si interrompono mai. E come alla radio le voci si alternano, si inseguono si sovrappongono, si esaltano in un fascio di toni e registri, evocando i "generi" del parlato quotidiano, il fluire vocale di *Anna Livia*

*Plurabella*... Il linguaggio imprevedibile di Joyce diventa un "oggetto sonoro" che accarezza e culla l'udito... fino a trascolorare in sensualità fonica, in seduzione acustica. La lingua viene "teatralizzata" nel gioco raffinato della voce e della gola; la parola ruota nella bocca, si arrotola o si distende fino alla spaziosità del senso linguistico... Tutta la sensualità mentale e verbale del testo di dispiega in un sogno livido, corroso dalla "inammissibilità" della donna come interlocutore di un rapporto dialogico». (*Rinascita* - Maurizio Grande)

### NO, NON ANDARE A MODENA PER COMPRARE UN VECCHIO SASSOFONO di Umberto Marino.

«...proprio perché così lungo e cantilenante farebbe pensare a una commediola, a uno spettacolino per amici. Tutt'altro... la vera sorpresa consiste nel trovarsi di fronte un divertente, inconsueto, ineccepibile pezzo di teatro... pieno di intelligenza, pervaso da comicità apparentemente sottotono, ma rara, conquistante. Il recitato, tutto un tessuto di battute oxfordiane e di paranoie compite, si trasforma in dialogo sonoro... Il piacere è nel seguire le evoluzioni da giovane Holden impacciato che mettono a frutto corde e qualità semiconosciute in Rubini, nel Rubini teatrale. Gli danno manforte Antonella Ponziani, la sassofonista, che è incantevole e brava, insieme a Ennio Coltorti, regista accorto e tempestivo e a Umberto Marino, anche lui in scena, che presta un atteggiamento affettato all'orchestra. Le musiche ben studiate, sono di Paolo Gatti». (*La Repubblica* - Rodolfo di Giammarco)

«Con questa commedia quasi musicale (molti e gradevoli sono i brani composti da Paolo Gatti ed eseguiti dal vivo da Sergio Rubini al piano, e Antonella Ponziani al Sax) Umberto Marino dimostra che si possono raccontare le stesse cose proposte in questa stagione con grande clamore da Albertazzi e la Vanoni o dalla Vitti e la Falk, anche in un piccolo teatrino e con gran semplicità di mezzi. Magari con una maggior cura nel definire il linguaggio e le psicologie dei propri personaggi, e ci offre l'esempio felice di una drammaturgia italiana fresca e attenta a cogliere atteggiamenti e umori contemporanei.

Sergio Rubini e Antonella Ponziani si impongono come due presenze sceniche di sicuro rilievo: teneri,

ironici, convincenti nel caratterizzare i loro personaggi, come nel suonare pianoforte e sassofono. Accanto a loro Ennio Coltorti, anche regista e lo stesso Marino disegnano con garbo i propri ruoli di terzi incomodi». (*Corriere della Sera* - Pietro Favari)

«...effervescente commedia di Umberto Marino, messa di recente in scena all'Argot Teatro, ma anche persuasivo esempio di elegante ed equilibrata recitazione e fonte di non troppo azzardato ottimismo per il futuro del nostro teatro... Sergio Rubini, che sarebbe delittuoso definire ancora "emergente" considerati il solido professionismo e il personalissimo timbro recitativo... Antonella Ponziani spigliata e perfettamente a proprio agio nel ruolo affidatole». (*Scena Illustrata* - Archie Pavia)

### L'ANNIVERSARIO di Giovanna Carrassi.

«...un delirante soliloquio all'Argot Studio, condotto egregiamente da Maurizio Panici, un attore che, in questo breve atto unico ha potuto dar prova di una convincente crescita artistica. Dal crepuscolo all'alba, in un arco di tempo significativo - quasi emblematico se si pensa alle unità aristoteliche - un uomo solo Paolo, chiuso in una stanza prigione compie il minuzioso bilancio della propria esistenza, unico interlocutore è una telecamera con il relativo video registratore.

Il frenetico quarantenne ha infatti "documentato", ha registrato e racchiuso in videocassette le immagini cruciali delle sue esperienze. La scrittura drammatica di Giovanna Carrassi, nonostante la spigolosità dell'argomento trattato, si dimostra piana e regolare, cadenzata da giusti ritmi teatrali». (*Corriere della Sera* - Emilia Costantini)

«È tempo di bilancio ed egli non si limita a raccontare alcuni brandelli della sua esistenza, ma ce li mostra inserendo una cassetta dietro l'altra con le comprimarie della sua vita: la madre e la moglie, una detestata fino alla nausea, l'altra amata fino alla morte... dimostrandosi per quello che è un geloso paranoico, con alcuni complessi irrisolti... Quella vita video registrata, quello scorcio di camerino teatrale, quelle pietre e qui mandarini dietro le vetrinette creano un gioco d'azione che vivacizza la già frizzante recitazione di Maurizio Panici». (*L'Unità* - Antonella Marrone)



## LA GIORNATA DI NIETZSCHE A TORINO, drammaturgia e regia di Luigi Maria Musati.

«È sorprendente constatare la ricchezza espressiva del personaggio, la coerenza sentimentale e poetica ancor più che filosofica delle sue riflessioni, quel mescolare momenti del quotidiano, con le impennate di uno spirito alla ricerca sempre di una dimensione di eternità... Panici si è immedesimato con adesione estrema facendo suoi quei gesti simbolici, voluti dalla regia, mentre intorno la scenografia di Tiziano Fario ricrea magicamente spazi ben più ampi ed emblematici. Il progetto dell'Argot Studio prevede ulteriori sviluppi spettacolari per la prossima stagione», (*Avanti!* - Mariela Boggio)

«...se la selezione dei testi nietzschiani ci è apparsa quanto mai pertinente e oculata, dobbiamo dire che la parte forse più originale e di maggiore presa dello spettacolo è riposta in quelle considerazioni tutte personali e di ampio spessore lirico che Nietzsche trasse come annotando in un diario, dal suo soggiorno a Torino, città congeniale al suo spirito e con la quale si sentì in perfetta sintonia. Spettacolo di grande impegno che riesce a tutto tondo a raggiungere lo scopo di proporre il filosofo tedesco su due piani distinti: ora il teorico della morale che si ribella alle cristallizzazioni del comportamento operatesi nella tradizione borghese, ora l'umanissima creatura che disserta sulla condizioni atmosferiche, sui colori "giallognoli" del Valentino, sulla più o meno apprezzabile cucina di certi ristoranti. Splendida l'interpretazione di Maurizio Panici, che ha assecondato con vera maestria i molteplici passaggi umorali del suo personaggio; essenziale e d'effetto la scenografia di Tiziano Fario», (*Scena Illustrata* - Archie Pavia)

**UN PASSO VERSO F. NIETZSCHE**, seconda parte del progetto di Luigi Maria Musati. «Maschera farneticante, travimento poetico: l'ebbrezza di Dioniso e il sogno di Apollo. Nello sguardo visionario di Nietzsche si riflettono allucinazioni, incubi, passioni febbrili e il progetto ci restituisce quest'immagine spezzata del grande filosofo... il protagonista solo in scena entra ed esce continuamente dal ruolo di "eroe" in un convulso alternarsi di emozioni sofferte, di ricordi sbiaditi, di situazioni rievocate, di brandelli di vita vissuta. La nozione costante è quella della follia, ora esaltata come privilegio poetico, ora subita come mortificazione, degrado del corpo. Un plauso particolare va al bravo Maurizio Panici che nel rigore di una recitazione mai lasciata a gesti ridondanti, sa tuttavia trasmettere alla platea il fremito del delirio umano», (*Corriere della Sera* - Emilia Costantini)

«Le anime belle sono poco pulite e gli idealisti emanano un cattivo odore... piuttosto il "personaggio" che prende via via corpo dalle pagine di Nietzsche somiglia a un geniale "flâneur", un filosofo toccato dalla poesia che cammina in equilibrio su tutte le vette e gli abissi della sensibilità fine secolo. Un parente di Baudelaire come dei personaggi di Strindberg, un Angelo nuovo con il suo annuncio d'apocalisse prossima ventura, un dandy solitario che non disdegna di mescolarsi alla folla e di prodursi in piroette da Clown», (*La Repubblica* - Nico Garrone)

«Solo, in mezzo alla scena di Tiziano Fario, che pare immensa nel piccolo teatro, uno sfondo di nuvole bianche e nere e grigie, una luna pallida, come il "pallido delinquente" nietzschiano; l'attore, Maurizio Panici, bianco quasi ginnico, abbracciato a quell'"angelo della notte", cariatide dal volto di maschera e dalle ampie ali d'aquila, scandisce le fasi della rappresentazione, che tocca numerose corde interpretative, dall'estro lirico dei frammenti postumi a Così parlò Zarathustra alla cronachetta ironica dell'episodio trovato sul giornale, alla cartella clinica,

fino ad un congedo alla vita che è una contemplazione amorosa dell'eternità. Una bella prova della possibilità di usare liberamente il teatro al di là di testi precostituiti», (*Avanti!* - Mariela Boggio)

## ITALIA-GERMANIA 4 a 3, di Umberto Marino.

«... è l'ennesimo testo di Umberto Marino per mettere in scena una generazione di idealisti scesi più o meno a compromessi, stavolta alla ricerca delle emozioni di un tempo... Se una riserva si può muovere al soggetto concepito e realizzato come al solito per una équipe in crescente affiatamento, la riserva concerne la verosimiglianza quasi documentaria dello smarrimento e del calo di brillantezza di cui, in tempo reale sono affetti i personaggi... ma la formula sa essere sincera e a tratti avvincente. E poi c'è l'apporto non trascurabile di due interpreti, Fabrizio Bentivoglio e Mattia Sbragia, cui non si può che raccomandare ulteriore tenacia nel "legare" in ditta, per la prospettiva di una compagnia nuova. Ennio Coltorti completa la terna e Margherita Buy fa intriganti apparizioni. La regia simpatica di Rubini coglie nient'altro che l'esaurimento e la gastrite il non-senso e il non-sesso di questi reduci di Martellini...», (*La Repubblica* - Rodolfo di Giammarco)

«La voglia di rievocare, di rivivere il passato, la ricerca di un momento, di uno stato d'animo, specie se spensierato, nasconde in genere una insoddisfazione, una fuga sognata da un presente che delude. Una realtà se non una verità, che racchiude un suo nucleo drammatico e che per le sue possibilità di sviluppo e rivelazione, ha avuto fortuna in teatro... ma questa rimpatriata di tre vecchi compagni di scuola in occasione della riproposta televisiva è piacevole e vivace, leggera anche appunto nelle caratterizzazioni, nella costruzione dei personaggi per stereotipi esemplari, affidata quindi in parte alla qualità della regia e all'impegno degli interpreti, che si dimostrano all'altezza. Il segno di connotazione è l'umorismo, la capacità ironica di offrire e rivedere i miti di ieri...», (*Corriere della Sera* - Paolo Petroni)

«Umberto Marino, come aveva già dimostrato nei suoi precedenti lavori teatrali ha una facile vena drammaturgica, un interesse per situazioni attuali e realistiche; la sua commedia diretta da Sergio Rubini si lascia vedere con piacere ed anche se non è esente da qualche caduta di tono, da qualche eccessiva compiacenza goliardica, ha il pregio di presentare uno spaccato di vita italiana e di proporre in controllo, bilanci umani e sociali. Bravi gli interpreti», (*Il Tempo* - Francesca Bonanni)

«Il grande freddo, C'eravamo tanto amati, sono evidenti i modelli cinematografici a cui si rifà Marino, che sembra volersi proporre come un equivalente teatrale di sceneggiatori cinematografici come Age e Scarpelli, e come loro è abile a definire linguaggi e comportamenti dei suoi personaggi. Circostanziata e precisa, come un saggio di sociologia è l'interpretazione di Fabrizio Bentivoglio, Ennio Coltorti, Mattia Sbragia e Margherita Buy, diretti da Sergio Rubini, per una volta regista», (*L'Espresso* - Rita Cirio)

## DURE O MORBIDE, di Duccio Camerini.

«...un piccolo episodio "classico" della commedia umana di ogni tempo. Il tempo nel caso di Dure o morbide è l'oggi più comune, nella nostra mezza cultura più in auge, nelle trame del sociale, più prossimo a Woody Allen (in versione italiana). Nel ruolo del maschio intraprendente ma nostalgico, Coltorti ritrae con precisa infingardaggine una generazione. Elena Paris sa connotare di spessore una nipotina randagia di Dallas. Scene e costumi da accampati o separati in casa di Alessandra Giuri», (*La Repubblica*

ca - Rodolfo di Giammarco)

«Vi è una nuova generazione di autori, attori e registi fra i venti e i trentacinque anni impegnati, ognuno a suo modo, alla ricerca di un nuovo "contrattacco" fra i sessi. L'impressione è che dopo una lunga stagione di lotta, l'uomo e la donna hanno deposto le armi per ricominciare a guardarsi e studiarsi. Alla violenta rottura del dialogo è subentrato un tentativo difficoltoso di comunicare da parte di due esseri che sembrano avere dimenticato la lingua originaria e si sono ritrovati in una sorta di imbarazzo alla ricerca di un nuovo codice... L'autore è così riuscito ad affermare con una commedia senza pretese, scritta con l'umiltà di chi è al suo primo testo, ciò che i francesi chiamano "l'air du temp". Una pièce leggera, scverra di ricerca intellettuale, guidata nella sua stesura da un'istinto di osservatore della quotidianità; e ben supportata dalla coppia di attori in scena», (*Il Messaggero* - Marcantonio Lucidi)

## I PEPPINI (quattro filosofi di nome Peppino) di Umberto Marino.

«Consigliereamo la visione di questo mini-spettacolo scritto e allestito da Umberto Marino perché accade di rado che un campionario di drammaturgia e in tal caso un mosaico surreale, tipico da emarginazione con annessi sfoghi di varia umanità, venga dato in carico ad attori/sagome carpite (come ora) di sana pianta dalla provincia, da un mondo di idiomi logiche allo stato vergine... poi è positivamente ignorata l'ansia di far ridere-pensare ad ogni fine battuta, di frase, laddove Marino ha stavolta dato forma a un atlante di manie di base, tratteggiando in forma di veloce quidritico una chiacchiera in apparenza banale e invece corsivata, minacciosamente vuota, frutto dei tempi. La storia ignorerà l'esistenza di questi Peppini. Eppure sul palcoscenico, trasmettono un lieve e già noto lampo di disagio. Non sempre bravi, ma abbastanza veri, nell'ordine Franco Borgna, Luigi Moneta, Francesco Zenoni, Romolo Passini», (*La Repubblica* - R.d.G.)

«I Peppini parlano quattro lingue diverse, probabilmente non si conosceranno mai; in fondo si chiamano uno Giuseppe, l'altro Peppe, Peppino il terzo e Pino il quarto, interpretati da quattro attori non professionisti provenienti da gruppo teatro popolare di Caprarola, che forniscono al testo l'indispensabile verità linguistica e caricaturale con in più il pregio di saper cogliere l'attimo fuggente per far sorridere», (*Proposte* - Marco Fratoddi)

«Quattro pezzi soprattutto comici, questi di Marino, se non altro per la smaccata forzatura caratteriale dei quattro tipi umani. Ma non resta fuori l'amarezza consapevole di una condizione esistenziale coatta, che definisce i personaggi con impietose sottolineature. Assolutamente convincente i quattro Peppini nella loro spontaneità interpretativa che, se non è dominata da sapienza tecnica scolastica, è tuttavia regolata da un'innato senso del palcoscenico», (*Corriere della Sera* - Emilia Costantini)

## UNA STANZA AL BUIO di Giuseppe Manfridi.

«La pièce in scena all'Argot Studio, con la regia di Ennio Coltorti, è un finissimo giallo di parola, dove a scandire l'azione è la "suspance" e il dialogo, in un altalenante crescendo di sottili colpi di scena, tesi a rovesciare l'iniziale stato delle cose... Manfridi, anche attore, dà al suo personaggio, una vera e propria vittima predestinata, tutte le sfumature patetiche, grottesche, evanescenti e comiche dovute ai comportamenti e alle reazioni di un uomo assolutamente debole, fino a intraprendere la via caricaturale che, nel contesto di questo gioco di paradossi, non guasta. Una prova quindi senz'altro riuscita che lo battezza



uomo di teatro completo. Accanto a lui Antonella Attili, rivelatasi con il film di Tornatore Nuovo cinema Paradiso, si conferma attrice di talento, pienamente padrona dei toni e semitoni accortamente usati dal suo cinico e provocante personaggio». (*La Voce Repubblicana* - Massimo Billi)

«Una stanza al buio non è soltanto un giallo psicologico di bella fattura, è soprattutto una storia di plagio mentale raccontata da Manfredi in un'alternanza di spettacolari colpi di scena e di più sfumate inquietudini esistenziali, evocate con preziosa fattura letteraria... Qui Giuseppe Manfredi si è concesso anche il piacere di proporsi come attore, interpretando con buona professionalità il ruolo dell'amministratore. Antonella Attili è misteriosa e seducente». (*Corriere della Sera* - Pietro Favari)

«Al Manfredi commediografo e poeta, è più che giusto riconoscere un'ansia molto empirica di raccontare, di emozionare, di "divertirsi" a margine della cultura gialla, ma sempre in uno scavo della psiche; come attore ne accettiamo le corde tese. Della Attili va detto che sfrutta abbastanza bene una sua temerarietà di taglia; la regia che è di Ennio Coltorti, ha il fiuto dei giochi di massacro da camera e della suspense intellettuale». (*La Repubblica* - Rodolfo di Giammarco)

«La regia di Coltorti non ovvia alle carenze del testo, che forse avrebbe fruttato di più se affrontato con una visuale grottesca. L'interpretazione di Manfredi è a tratti eccessivamente caricata e adatta a caratterizzare la figura di un vecchio piuttosto che quella del quarantenne che vediamo in scena. Disinvolta e mefistofelica nella sua maligna predeterminazione Antonella Attili, che ben delinea il riuscito personaggio femminile». (*Il Tempo* - Francesca Bonanni)

**LA MORTE PER ACQUA** da Ezra Pound, Thomas S. Eliot (*La morte per acqua*), Hodgson, Jules Verne, *La Bibbia*, Shakespeare, Ovidio - drammaturgia di Luigi Maria Musati.



«In questo teatro che nasce dalla poesia non ci troviamo di fronte ad una astratta operazione letteraria, ma ad una ricerca teatrale che Musati conduce da alcuni anni. In questa composita gabbia verbale si muovono tre personaggi: un uomo e una donna, forse marito e moglie, e una terza figura mitica, una sorta

di entità androgina che funge da tramite fra maschile e femminile. La storia che viene rappresentata è, ridotta ai termini essenziali, un rapporto d'amore. I due protagonisti senza nome, nuclei vitali di un'intesa dinamica di pensieri e di affetti, si confrontano in un gioco di tenerezze e rivalità. La difficile operazione di Musati consiste proprio nel creare un tessuto di dialogo assolutamente originale. Il pericolo era quello di scendere nella citazione fine a se stessa, nel preziosismo culturale, ma è stato evitato da Musati, riportando la vicenda drammatica sul piano di una praticità realistica che mette a confronto due esseri umani nella vita di oggi. Tra gli interpreti, Maurizio Panici ha saputo più di tutti conferire al personaggio lo spessore teatrale necessario per renderlo credibile». (*Corriere della Sera* - Emilia Costantini)

«Luigi Maria Musati, autore e regista del testo, impone piuttosto un percorso teatrale che si svolge nel complesso mondo mentale dell'analogia e dell'associazione di idee... un teatro di sperimentazione dunque, dove il tema dominante è l'acqua, simbolo che sembra trattato nello spettacolo come elemento di cosmogonia e di sapere. Così il pubblico non può fare altro che abbandonarsi, con grande piacere, al raffinato concatenamento delle parole che trovano motivo di congiunzione reciproca sia nel loro significato, sia nel loro significante. Il fascino dello spettacolo sta, in fondo proprio nella sua genesi di preziosa ricerca drammaturgica, poetica e spirituale. Forse però il passo successivo di Musati lo porterà nei domini della semplicità, ultima virtù di chi molto conosce». (*Il Messaggero* - Marcantonio Lucidi)

**NIETZSCHE-CAESAR** drammaturgia e regia di Luigi Maria Musati.

«La follia è al centro di questa esperienza nietzschiana, che ha trovato nei testi del filosofo un materiale puro da affidare senza ulteriore intervento all'interpretazione di un profondo Maurizio Panici. Ma notevole è stato il lavoro di resa spaziale del testo sulle riuscite scene di Tiziano Fario... Ma è soprattutto nello sviluppo istrionico della follia che Maurizio Panici affronta una prova interpretativa di grosso impegno, tenendo sempre serrato il ritmo e desta l'attenzione del pubblico che lo premia alla fine con un caldo applauso». (*Proposte* - Marco Fratoddi)

«"Ecco io vi insegno il superuomo (...). L'uomo è una corda tesa tra il bruto e il superuomo, una corda tesa sopra un abisso", così Friedrich Nietzsche, in *Così parlò Zarathustra*, annuncia il superamento dell'uomo e l'avvento del superuomo; Musati vuole porre l'accento sull'enorme peso che Nietzsche sentirà sulle sue spalle, schiacciato dal suo stesso pensiero, che lo condurrà alla pazzia e all'abbruttimento. E lo fa con grande pulizia, senza calcare la mano... con l'aiuto - è bene dirlo - di un Maurizio Panici molto attivo, finalmente alle prese con un testo in grado di valorizzarlo come merita. Lavoro degnissimo, questo all'Argo, supportato dalle splendide scene di Tiziano Fario e dal vigore espressivo di Maurizio Panici». (*Il Tempo* - Sergio Serafini)

«Del filosofo tedesco, forse il più grande e il più incomprenduto degli ultimi due secoli, Luigi Maria Musati porta sulla scena alcuni frammenti postumi nella pregevole edizione italiana di Giorgio Colli e Mazzino Montinari. *Nietzsche-Caesar* è il titolo dello spettacolo, interpretato da un'impeccabile Maurizio Panici capace di trasformare il testo in una sorta di esecuzione sinfonica di parola. Tutti gli elementi dello spettacolo - regia, recitazione, luci e scenografie - si compenetrano l'uno nell'altro, nel segno di una musicalizzazione del teatro, dove il monologo interiore del filosofo è un canto dello spirito, in un certo qual modo anticipatore del "flusso di coscienza" joyciano. L'attore in scena assume interamente su se stesso il peso del ruolo e la volontà della regia che lo vogliono crocifisso per la colpa di vivere e di pensa-

re, di essere ancora in grado, malgrado tutto, di ridere, pericoloso come un bambino pazzo armato di coltello». (*Il Messaggero* - Marcantonio Lucidi)

«Parafrasando Cioran, il filosofo mistico autore di *Storia e Utopia*, questo Nietzsche-Caesar, reinventato da Musati e interpretato con grande emozione da Panici, sembra voler affermare che vivere veramente vuol dire rifiutare gli altri. Per accettarli, bisogna saper rinunciare, agire contro la propria natura, indebolirsi. E allora tanto vale abbandonarsi alla follia, fino all'estremo sacrificio». (*Corriere della Sera* - Emilia Costantini)

«Senza il folto cespuglio di baffi di Nietzsche, senza tentativi di trovare una somiglianza fisica esteriore, Maurizio Panici si cala nel rovello interiore degli ultimi mesi prima del ricovero in manicomio; alternando scatti di isteria a pause di serenità in una scrittura teatrale frammentaria che riproduce i lampi di genialità sull'orlo di un abisso della pagina di Nietzsche. Lou Salomé diventa oggetto di una breve riflessione sulla sua incapacità di amare, Wagner non più mitizzato come una volta gli dà ancora però l'estro di accennare un passo di danza spavaldo, un soprassalto di Gaia Scienza. E alla visione tragica si accompagna la smorfia buffonesca, l'elogio della comicità, o della pazzia. Su vari piani, in nicchie che si aprono nelle pareti grigie del sottoscala lo scenografo Tiziano Fario, utilizzando assai bene lo spazio del piccolo palcoscenico dell'Argo, crea interni rossi d'epoca, come lo spaccato di un ristorante torinese, o paesaggi visionari e lunari abitati dalla statua di una divinità orientale». (*La Repubblica* - Nico Garrone)

**VOLEVAMO ESSERE GLI U2** di Umberto Marino all'Argo Teatro.

«C'era anche Sergio Rubini, sere fa, ad applaudire entusiasticamente (con Margherita Buy) il piccolo gran capolavoro prêt-à-porter scritto e diretto da Umberto Marino. Uno spettacolo che davvero si candida tra i più sinceri, divertenti e profondi in tema di generazioni nuove alla sbarra. Una commedia che, a vederla, sa benissimo ritrarre i fenomeni, gli slanci, i falsi atteggiamenti e anche certi pudori, certi modelli collettivi di giovani cui viene spontaneo frequentarsi, qui, per dar vita nel tempo libero a una band musicale un po' retrò... I sei giovani protagonisti, Alberto Molinari (Marco), Federico Scribani (Matteo), Marco Galli (Saverio), Enrico Lo Verso (Rocco), Maria Carolina Salomé (Sonia), Paola Magnanini (Margherita), giocano a una cultura datata, e lo fanno con satirica diligenza. Studiano la mimica fondamentale per una band che si rispetti... Scelgono a forza di litigi tra un presente futuro commerciale in TV o una prospettiva "democratica" universitaria, vivono l'eredità della "Pantera", ma cominciano a rischiare il compromesso... Storia sentimentale e dura dei nostri giorni recenti... Ottimo copione e ottima messinscena di Marino, ottimi tutti gli interpreti, e assai pertinente lavoro di scena e costumi a firma di Francesco Tulli. Da vedere senz'altro». (*La Repubblica* - Rodolfo di Giammarco)

*Un anno dopo...*

«Roma come Broadway, come Londra? È cioè possibile che uno spettacolo di prosa giovane nasca in un locale cosiddetto "off", venga poi ri-adottato in una sala con tutti i crismi del velluto, e addirittura figurì già nel cartellone di un terzo teatro, un palcoscenico ancora più capiente e ufficiale della stessa città? Un avvenimento del genere... sembrava impensabile per le sale italiane, ma *Volevamo essere gli U2* di Umberto Marino, tra passato, presente e futuro, può vantare un totale di circa tre mesi e mezzo di tenitura in tre sale della capitale: Argo, La Cometa, Valle... La novità clamorosa è che *Volevamo essere gli U2* in un luogo spesso frequentato anche da si-



gnore "con le perle" attira a frotte un pubblico dai 18 ai 28 anni, senza escludere l'interesse di spettatori più maturi... E ora c'è l'occasione di allungare la tenuta romana di altre 4 settimane al Valle. È il direttore dell'Età, Bruno D'Alessandro, il fautore di questa proroga di lusso...» (La Repubblica - Rodolfo di Giammarco)



«... all'italiano artificiale, "lingua parlata dai doppiatori", come diceva Flaiano, Marino preferisce quella lingua che è frutto di tante contaminazioni e sedimentazioni che rendono diverso il parlato di un ventenne della borgata Finocchio da uno dell'Olgiate, di uno studente della Luiss da uno che va in un istituto commerciale... Per non parlare di Rocco, parquettista di origine siciliana e di Margherita, "figgiocotta" tutta Fax & Pantera & Wenders o di Saverio, o di Sonia, vocalist di professione... Coautori più che interpreti, sei neo diplomati del Centro sperimentale di Cinematografia che hanno collaborato all'inchiesta socio-linguistica che ha permesso a Marino di definire i loro personaggi con tanta felice aderenza alla realtà, e anche qualcosa di più... stimola comunque simpatia questo spettacolo recitato da sei debuttanti di sorprendente bravura. Resta su tutte irresistibile la scena in cui la vocalist Sonia impartisce una lezione di mosse mimico-gestuali agli amici per trasformarli in vere rockstar» (L'Espresso - Rita Cirio)

«Il passaggio dalla giovinezza all'"età della ragione" è sempre straziante, malinconico, a volte traumatico. Si accumulano le responsabilità prima ancora che i dubbi e le incertezze adolescenziali abbiano ricevuto una risposta, la realtà e la quotidianità fanno presto a scalzare i romantici sogni, le dolci illusioni e le ambiziose speranze... *Volevamo essere gli U2* resa possibile dall'"eroico" sforzo della cooperativa Argot, è un pezzo di storia che appartiene ai giovani, ma non solo... È uno struggente inno all'amicizia, quella fatta di vere o presunte vigliaccate, ma comunque genuina, senza fronzoli e interessi. Tutto questo Marino lo ha raccontato con un'ironia e una semplicità dal sapore velatamente romantico. Il risultato è straordinariamente veritiero... Gli interpreti che danno vita ai personaggi sono attori straordinari, di grande effetto e presa sul pubblico, quanto la scrittura dell'autore» (Quigiovani - Sandra Cesarale)

«... Abilità e poesia si miscelano bene: il testo che non possiede una vera e propria storia, ma quadri successivi di vita quotidiana, riesce a proporre personaggi e situazioni di schiacciante autenticità. I sogni, i peccati, le illusioni, i dolori e gli amori dei sei protagonisti diversamente connotati, ma tutti legati a forme di esistere vere e reperibili intorno a noi, di-

ventano materiale comico-sentimentale a presa rapida e cementano la gradevolezza di uno spettacolo che va giù d'un fiato... Marino regista sa valorizzare specialmente il versante comico-brillante della commedia, costruendo con esso un tessuto che può davvero considerarsi la nuova commedia all'italiana... Eclettici, bravi, pieni di attrattive gli interpreti, pur

se - soprattutto per inesperienza - non colgono la giusta misura della malinconia, il segreto dell'introspezione» (Il Messaggero - Rita Sala)

«Un "evento" della scorsa stagione (celebrato con successo al Teatro Argot di Roma) è riapparso quest'anno alla Cometa e prosegue a "grande richiesta" con repliche al Teatro Valle... gli interpreti che "vivono" questo vitalissimo pezzo di teatro erano neo diplomati del Centro Sperimentale: "debuttanti". E hanno collaborato con Marino riuscendo a portare la sua già notevolissima credibilità drammaturgica a una carica linguistica che non si accontenta di essere recitabile - vedi il "parlato" pirandelliano o quello di Pinter - e raggiunge livelli di efficace, sorprendente iperrealismo» (Tv Radiocorriere - Dante Guardamagna)

«Al virtuale spettatore meno giovane dico che questa commedia di Marino fa pensare da un lato a un remake di "Addio giovinezza" di Camasio e Oxilia in salsa rock e dell'altro, per lo struggimento con cui guarda svanire la dolce ala della giovinezza, a *I giorni della vita* di Saroyan. E ai giovani dico che in questa storia tutta astratti furori e deliziose ingenuità, tenera e sboccata, trasgressiva e neoromantica, non faranno fatica a riconoscersi. I personaggi sono assai di più di schizzi e figurine: hanno una loro autonomia di personaggi e questo è merito di Marino, autore e regista. I giovani interpreti mostrano di credere in quello che fanno; si rappresentano attraverso l'ironia leggera del testo, si muovono con contagioso dinamismo. Una ventata fresca, un'ingegnosa costruzione drammaturgica, uno studio di costume, il magma accattivante del rock amatoriale e un pubblico divertito, conquistato, plaudente» (Il Giorno - Ugo Ronfani)

«Malgrado si cerchi ostinatamente da parte di molti impresari pubblici e privati, attori e registi, di trasformare il teatro in una sorta di museo delle cere nel quale collocare "prodotti" di collaudato successo economico, il teatro riesce ogni tanto a dare segni di insperata vitalità... La coerenza tra linguaggio e personaggio, le gradevoli invenzioni lessicali, la solida costruzione drammaturgica, la naturalezza e la freschezza recitativa fanno della commedia di Marino un buon spettacolo, un'aria che lieve increspa il mare stagnante del nostro teatro. Alla sera della "prima" l'accoglienza del folto pubblico, in prevalenza gio-

vane, è stata entusiastica» (Corriere della Sera - Magda Poli)

## DAL '91 AL '94 SI INTENSIFICA LA PRODUZIONE DELLA DRAMMATURGIA CONTEMPORANEA ALL'ARGOT

**NON È FRANCESCA** di Francesca Reggiani, Liliana Eritrei, Paola Tiziana Cruciani.

«Con i suoi occhi sgranati alla Gene Wilder, la sua faccia intelligente da ragazza borghese di buona famiglia, le sue impennate furiose, le sue esilaranti imitazioni dell'ossessiva Gigliola, Francesca Reggiani, uscendo dal piccolo schermo e dalle parodie per *Avanzi* di Thelma e Louise, dimostra di saper tenere anche la scena teatrale con molta naturalezza e contagiosa simpatia» (La Repubblica - Nico Garrone)

«...la scoperta più interessante per i 60 spettatori che ogni sera affollano il teatrino di Via Natale del Grande è la scoperta di un'attrice vera e non di una semplice specialista degli sketches televisivi. La bravura di Francesca Reggiani è data dalla fertile capacità di passare da un viso serio ad uno nevrotico nel piano delle contraddizioni della protagonista che non sa decidersi tra l'amica "virago" ed il suo bel rappresentante, amante part-time» (Quigiovani - Mauro Boschi)

«Francesca Reggiani tiene testa da valente condottiero al gravoso esercito delle nevrosi da inurbamento, pigiando esclusivamente sul pedale della ludica simpatia... La delicata forza di questo testo, piccolo gioiello in un prezioso castone di volontaria banalità, sta nel suo continuo fornire riferimenti possibili e facili, nella sua metodica offerta di referenti realistici di supporto ad una situazione narrativa felicemente minimale, ma senza pretese intellettuali... Applausi alla prova di Francesca Reggiani, ma anche al garbato testo alla stesura del quale hanno collaborato Paola Tiziana Cruciani e Liliana Eritrei» (Il Tempo - Giorgio Serafini)



«Non è Francesca è esauritissimo da settimane, repliche e recite straordinarie comprese... La prima a stupirsi si un successo così eclatante è proprio lei, Francesca Reggiani, una delle regine di *Avanzi*... Davvero non me lo aspettavo. Ma ho scelto io di re-



citare in un teatro così piccolo, volevo uno spazio accogliente, un rapporto subito immediato e caldo con il pubblico... che segue con divertito interesse la tragicomica serata della single Francesca e che scopre essere a teatro "una vera attrice"... "È stato il complimento che mi ha fatto più piacere... io d'altra parte sono e mi sento un'attrice!", (L'Unità - Stefania Chinzari)

Si presenta la stagione teatrale "92-"93...

«L'ultima tappa del nostro itinerario nella programmazione teatrale, ci porta alla scoperta delle piccole sale della capitale, di quegli spazi che stanno conquistando a poco a poco il calore del pubblico con scelte coraggiose e meno consuete. È qui che il gioco del teatro si consuma, tra mille rischi e difficoltà, alimentato da necessità più intime e segrete. Ed è in queste sale d'essai, fucine dell'ultima generazione di autori, che è iniziata l'avventura della nuova drammaturgia italiana... esemplare in tal senso il caso dell'Argot...», (La Repubblica - Il Trova Roma - Anna Villa)

#### VIA SULLA STRADA di Willy Russel.

«È una commedia che con spiccato humor britannico, affronta i disagi e le apparenti certezze, costruite rinnegando il passato, degli ex-figli dei fiori. "Ho visto le più belle menti della mia generazione distrutte dalla follia, affamate in una nudità isterica, / trascinarsi all'alba per le strade negre in cerca di droga rabbiosa..." (Urlo) era il violento ritratto di Allen Ginsberg dei giovani della "Beat Generation"... ma Dennis e Pauline, Roger e Jane (rispettivamente Maurizio Panici e Mirella Mazzeranghi - Manrico Gammarota e Giannina Salvetti) hanno cancellato il loro passato camuffandolo con il presente con le case nei quartieri residenziali, le vacanze in Spagna, il sesso "organizzato"... e bene hanno fatto i registi Panici e Gammarota a non inquinare l'atmosfera con riferimenti al "belpaese"... bravura dei quattro interpreti che hanno raccolto consensi e meritati applausi», (Corriere della Sera - Sandra Cesarale)

«Via sulla strada di Willy Russel è un'immersione nell'acqua cheta borghese... Questi quattro non hanno più paura di Virginia Wolf: la mitezza cela lo spasmo, la morale ha in serbo un voltafaccia che è un'ansia di frode o di latitanza... La messinscena è disinvolta e istruttiva. Degli interpreti convincono più i due esponenti complici Giannina Salvetti (Jane) e Maurizio Panici (Dennis), il doppio misto è però anche ben sorretto da Mirella Mazzeranghi e Manrico Gammarota...», (La Repubblica - Rodolfo di Giammarco)

«Commedia straordinaria ben scritta, vivace, pungente, a tratti impietosa, interpretata con verve... l'affiatamento è ben congegnato e sa strappare esilaranti risate», (Momento Sera - Valeria D'Aversa)

«Il ritmo della scrittura è avvolgente e incalzante; in esso si ironizza sia sulla civiltà del benessere, sia sull'utopia "beat"... Russel fa scaturire una pioggia di trovate e di agre stilette comiche che sostanziano un andamento dinamico, scorrevole, a tratti turbinante... I registi Gammarota e Panici evitano decisamente i vizi capitali del nostro teatro, concentrandosi sul rigore e l'asciuttezza di azioni e dialoghi... Applausi e varie chiamate», (Il Tempo - Giorgio Serafini)

«Via sulla strada è una commedia del tradimento, drammatica e molto divertente... posata su una china che la fa scivolare dalla farsa al grottesco... Il finale d'altronde è esplicito nel dichiarare la presa in giro e Panici ne prende atto dando alla messa in scena velocità e calcolato disordine... Molto ironica la sua interpretazione di Dennis, barba non curata, schiena

un po' curva, modi fra il cow-boy e il guerrigliero senza guerriglia. Ottima la prova di Carlotta Caimi, Mirella Mazzeranghi e Nicola Raffone», (Il Messaggero - Marcantonio Lucidi)

#### NÉ IN CIELO NÉ IN TERRA di Duccio Camerini.



«Deliziosa commedia di Duccio Camerini... Successo al teatro Artog per Blas Roca Rey e Amanda Sandrelli... l'autore confeziona un testo che sembra partorito dall'immaginazione di qualche cineasta americano del primo dopoguerra... Amanda Sandrelli è molto appropriata nel ruolo di una sognatrice simpatica e credibile; Blas Roca Rey regala una duplice interpretazione perfetta nella sua complessità; Fabio Traversa fa diligentemente, ma con carattere, da contrappunto comico», (Il Tempo - Giorgio Serafini)

«Preferite una moglie che vi tradisca con un altro uomo o con un perfetto sosia di voi stessi? È a questo amletico e defatigante quesito che si trova a dover rispondere Emanuele... "Realismo magico" soprannaturale commedia del paradosso... Accanto al più esperto Blas Roca Rey, Amanda Sandrelli affronta con disinvoltura i turbamenti e le esitazioni di Ginevra. È il perno attorno al quale ruotano le scomposte indagini del puntuale Fabio Traversa e la doppia prova di Roca Rey, diviso tra i disorientamenti di Emanuele e la progressiva sicumera del sosia», (L'Unità - Stefania Chinzari)

«L'idea è di quelle che Henry James avrebbe potuto avere: un uomo e una donna, ricchi, viziati dalla vita, trascinano un matrimonio stanco e senza speranze... Lei allora costruisce nella propria mente un'immagine idealizzata di suo marito e la vive con tale intensità che la proiezione finisce col materializzarsi e assumere esistenza propria. La donna tradirà il suo consorte con un doppio forgiato secondo i propri desideri... Di questo testo che testimonia di come un giovane autore italiano sappia scrivere una pièce frizzante e ironica, delude purtroppo il finale... perché salvare a tutti i costi il marito, regalando anche a lui la proiezione di una moglie perfetta?... Blas Roca Rey è bravo e divertente, professionale anche Fabio Traversa. Amanda Sandrelli mostra di possedere buona presenza scenica e vocazione al teatro», (Il Messaggero - Marcantonio Lucidi)

«La favola scritta da Duccio Camerini ha il gusto paradossale e la grazia lieve di certi film che girano intorno alla faccia simpatica e imbambolata di James Stewart. È un piccolo apologo della felicità coniugale e della forza della fantasia, un poco esile nella costruzione, ma divertente nello svolgimento... La recitano con grazia un po' acerba, ma tutto sommato adeguata alla storia Amanda Sandrelli, moglie delu-

sa dalla banalità della vita quotidiana, Blas Roca Rey, marito affettuoso, trepido, sospettoso e molto naïf e Fabio Traversa nei panni di un buffo investigatore privato alle prese con un delitto non commesso», (Corriere della Sera - Maurizio Giammusso)

«Ci vuole molto coraggio - bisogna ammetterlo - soprattutto in tempi di acclamato neorealismo, a credere ancora nella virtù delle favole, anzi: talento... A questa "commedia fantastica", con venature di ironica tenerezza, il regista Duccio Camerini imprime un andamento leggero e pungente, senza cali di ritmo. Ma la favola non arriva mai all'ottimismo consolatorio, semmai ha un risvolto amaro, quello dell'impossibilità di un rapporto d'amore "reale"... Amanda Sandrelli, patinata e annoiata, tempi ironici precisi ha una presenza scenica, ancora da sciogliere, ma già ricca di glamour e Blas Roca Rey, nell'impaccio del nervosissimo marito è divertente almeno quanto nella dinoccolata andatura che conferisce al marito-ectoplasma... Fra i due interdetto e spaesato, il detective impersonato con efficacia da Fabio Traversa», (Il Giornale - Paolo Scotti)

#### TROMPE L'OEIL di Federico Cagnoni, Fabio Camilli e Laura Martelli.

«Tirano coca tutti quanti e come dannati i personaggi di Trompe l'Oeil... Al vaglio dello spettacolo, un'operazione di tutto rispetto per realismo e intriganza... il lavoro non s'impone certo per un tema di trasgressività ma quanto piuttosto per una messa a nudo delle incertezze, delle voglie di contaminazione, delle vulnerabilità psico fisiche di una fascia di maggiorenni indipendenti ma dispersivi, con tanto di fatale logorio delle risorse intellettuali, dell'attaccamento a un mestiere... Bravissimi gli interpreti in teso e comunicativo affiatamento. Sono Luca Zingaretti, Fabio Camilli, Laura Martelli e Rocco Papaleo, molto ben diretti da Federico Cagnoni», (La Repubblica - Rodolfo di Giammarco)



«Potremo anche sbagliare, ma nella piccola sala dell'Argot Teatro, ha appena debuttato il *Volevamo essere gli U2* del '93... I quattro interpreti di *Trompe l'oeil* hanno tutti i numeri per diventare meritatamente e presto il poker d'assi di una stagione teatrale pallida pallida, impaurita dalla crisi finanziaria e paralizzata dall'eterna pausa del rischio... linguaggio quotidiano, senza lirismi, quasi povero, per lasciare spazio ai movimenti e al disegno della regia, ben curata di Federico Cagnoni... per lasciarsi ispessire dalla corporeità degli attori, ben assortita e accuratamente valorizzata in scena per non indebolire la forza del tema». (*L'Unità* - Stefania Chinzari)

«Il pregio di questo lavoro è nella mancanza di moralismi e nella quotidianità di ogni cosa che viene pian piano invasa dalla polverina... tra tanti interni familiari di maniera, ben vengano tentativi così, conditi anche di un certo umorismo non banale, con una cifra che è di naturalezza e misura per Fabio Camilli e Rocco Papaleo, mentre qualcosa in più di sentito si trova in Laura Martinelli e nel fisisque di Luca Zingaretti». (*Corriere della Sera* - Paolo Petroni)

### MARATONA DI NEW YORK di Edoardo Erba.

«Da vedere. Assolutamente da non perdere, quest'ora di teatro con due attori che per quasi tutto il tempo corrono e recitano, recitano e corrono. Da fermi s'intende. Autore e regista di *Maratona di New York*, un copione senza precedenti, che organizza dialogo e podismo per due attori atleti, è il milanese Edoardo Erba... Al di là di questa stimolante formula, ecco emergere da questo testo una minuziosa, inquieta analisi dei linguaggi che, come un po' sappiamo, ricorrono nei "forzati dallo stress", negli sportivi del tempo libero... i quali giungono a inconsapevolezze strane, a frammentate soglie liberatorie, alla dispersione. Questo testo che cita e polverizza in estenuanti falcate i massimi sistemi... è anche un banco di prova straordinario per gli attori che, è il caso di dirlo vi si buttano anima e corpo. Bruno Armando e Luca Zingaretti formano un binomio inesausto... con grinta, con rabbia, a fior di pelle, con una sorta di staffetta di accelerazioni, fughe, sarcasmi, abbandoni, duplicati di un sempre più percepibile stato di delirio. La regia di Erba è contagiosa, e le si confanno a dovere la scena di Tiziano Santi e le musiche di Cesare Perotti». (*La Repubblica* - Rodolfo di Giammarco)

«Proprio come nelle commedie di David Storey, il teatro nasce perché gli attori riescono a separarsi con grazia e ironia dalla propria stessa fatica... a questo interesse elementare Erba regista ha aggiunto il fascino stordente, noto ai primitivi, della scansione ritmica senza variazioni, dato dal passo cadenzato dei maratonei e dalle percussioni di Cesare Perotti». (*La Stampa* - Masolino d'Amico)

### RIMOZIONI FORZATE di Franco Bertini e Valter Lupo.

«Fatale che succedesse. In pieno boom edipico, siamo ormai nella fase avanzata di due-figlie-nel-letto-di-due-padri, dove il genitore in causa è comunque per ciascuna, quello dell'altra, perciò al riparo da qualunque fastidio di incesto. A sveltire oggi il tema ci pensa una commedia italianissima e vorticosa alla maniera di Ayckbourn. Essenziale, nella riuscita quasi tutta encomiabile dello spettacolo, è la comicità di Francesca Reggiani, una comicità arricchita da perfetti "vuoti", da lunatici slittamenti, da una sindrome di femminilità introversa e astinente, includendo nella ricetta il contributo vitellonesco ma candido di un professionista molto amabile quali Nini Salerno e il ruolo complementare di giovanotta che sa il fatto suo cui Valentina Forte presta disinvoltura». (*La Repub-*

*blica* - Rodolfo di Giammarco)

«Una commedia allegra ma non troppo. E una comicità "misurata", per cui si ride tanto, ma non fino a "sbraccarsi"... per la prima volta protagonista di una commedia vera e propria, la Reggiani "teatrale" è un'altra "comica", quasi una sorpresa, mantiene bene la tensione, senza cadere nelle esagerazioni degli atteggiamenti comici, così pure Nini Salerno, mentre Valentina Forte fa da contrappunto. Pur facendo trapelare qualche tematica "seriosa" - tipo rapporti genitori-figli - la commedia mantiene fino alla fine un andamento leggero e la giusta tensione comica». (*L'Unità* - Laura Detti)



«Facendo le debite proporzioni, *Rimozioni Forzate* ricorda un po' le commedie messe in scena dalla ditta Garinei e Giovannini e si richiama a un genere di teatro brillante che ha come obiettivo principe (e nobile) quello di far ridere. E i tre attori in scena, ancor più che sul testo, puntano per la costruzione dei momenti comici soprattutto sulla loro interpretazione macchietista. In questo senso, si vorrebbe che la trama possedesse una maggiore complessità d'intrigo... Comunque la Reggiani e i suoi due compagni di scena lavorano con il brio e la velocità necessari a rallegrare adeguatamente un pubblico che la sera della "prima" ha riso molto e ha applaudito spesso a scena aperta». (*Il Messaggero* - Marcantonio Lucidi)

*Si presenta la stagione teatrale '93-'94... si lancia lo slogan ASSOCIATI ALL' ARGOT per sostenere la drammaturgia contemporanea... Anche l'Argot Studio diventa Teatro...*

«Una stagione solo italiana di resistenza teatrale». (*L'Unità* - Stefania Chinzari)  
 «Un teatro per nuovi scrittori». (*Il Manifesto* - Cristina Piccino)  
 «L'Argot: un'officina di idee». (*Il Tempo* - Giorgio Serafini)  
 «Una stagione di "cattiveria"». (*Il Tempo* - Katia Ippaso)  
 «Al nuovo Argot nasce l'abbonato sostenitore». (*Il Messaggero* - Marcantonio Lucidi)  
 «Fra tristezze e cattiverie, nuove storie in palcoscenico». (*Corriere della Sera* - Sandra Cesarale)  
 «All'Argot giovani leve tra collaudi e tendenze». (*La Repubblica* - Rodolfo di Giammarco)  
 «Il teatro per i giovani». (*Paese Sera* - Barbara Gizzi)  
 «Associati all'Argot: riapre la sala di Trastevere». (*L'Unità* - Stefania Chinzari)

**LA LUNA E L'ASTEROIDE** di e con Vera Gemma e Valerio Mastandrea. Argot teatro.

«Un lessico fatto tutto di slogan, di provocazioni, di miti giovanili, di poesia ai margini, di angustie e tenerezze, di piccoli bruciori indicibili, malamente comunicati... Testo frammentario, anche esangue, indulgente, ma idea in definitiva abbastanza ben sorretta da una trasparente Vera Gemma e da un ermetico, ma irrequieto Valerio Mastandrea, su regia di Luciano Curreli». (*La Repubblica* - Rodolfo di Giammarco)

### BRUCIATI di Angelo Longoni - debutto a Taormina Arte - Argot Studio.

«*Bruciati* potrebbe essere una storia magari solo teatralmente esemplare se non contenesse un tremendo atto di accusa; se non ci coinvolgesse tutti in responsabilità personali e collettive... e sono Amanda Sandrelli e Blas Roca Rey a farci "sentire" tutto ciò; a entrarci nelle carni e nell'anima, denunziandosi e denunziandoci: da artisti di rara forza emotiva e di incredibile rigore... Se le nuove generazioni di autori, di registi e di attori possiedono elementi di tanta valenza, c'è ancora da aver fiducia in un riscatto del Teatro italiano, che spesso sembra, per colpa di alcune sue "gloriose bandiere", giunto ormai allo stremo. Efficaci le scene di Alessandro Chiti». (*La Sicilia* - Domenico Danzuso)

«Un pubblico intimo, dal palato fine ha affollato la sala piccola del Palazzo dei Congressi per l'ultimo lavoro in Cartellone di questa Taormina Arte '93, intitolato *Bruciati* scritto con sincera preoccupazione e diretto con limpidezza da Angelo Longoni, interpretato positivamente da Amanda Sandrelli e Blas Roca Rey e accolto alla fine veramente in modo festoso... uno psicodramma che si svolge nell'arco di trentasei ore: tante quante ne hanno vissuto i due per bruciare la loro vita. Amanda Sandrelli era Monica, all'inizio emozionata ma via via sempre più sicura e convinta nel suo non facile ruolo e Blas Roca Rey era molto a suo agio nella pelle di Alex, sfoderando detti, modi e comportamenti "reali" di quella categoria di giovani d'oggi... Successo per Longoni, Botho Strauss nostrano». (*Giornale di Sicilia* - Gigi Giacobbe)



«Il linguaggio, i costumi, le convinzioni, i sogni, la moda, il tempo libero dei giovani hanno un altro stile, altri codici, altre direzioni, altri confini; si sono allargati gli interessi esteriori e ristretti quelli interiori».



ri... Ad Alex presta i panni e gli stati d'animo un giovane bravissimo interprete, Blas Roca Rey, che regge il peso maggiore dello spettacolo con autentico senso di sicurezza, con la disciplina e l'autocontrollo di un attore che non sfilaccia nessun particolare... lo affianca nel ruolo di Monica Amanda Sandrelli, figlia d'arte e giovane di grandi potenzialità interpretative, che riesce con grande efficacia a comunicare l'immensa fragilità che si cela sotto le spoglie di tante ragazze che fumano lo spinello per illudersi di essere indipendenti, man anche per scacciare la noia, l'inazione, l'impotenza. D'effetto i costumi di Claudette Lilly e le scene di Chiti», (*La Gazzetta del Sud* - Salvatore Di Fazio)

«Un copione come *Brucciati* non sbatte il mostro in prima pagina (in palcoscenico) con le apprensioni e la scientificità delle cronache giornalistiche, ma piuttosto affonda d'intuito il bisturi nella realtà degli sbandati, dei nuovi e disillusi volontari del mercato del corpo. Lo spettacolo diretto dallo stesso Longoni, punta su due interpreti teneri e nevrotici, la bella Amanda Sandrelli e il più vulnerabile e idealista Blas Roca Rey, un'accoppiata all'insegna d'una trepida e dilaniata acerbità anziché ricalcare lo stereotipo fisso dei brevi ragazzi di vita... Amanda Sandrelli e Blas Roca Rey innamorano per estraneità e poi per coinvolgimento fino ai piedi nella "spazzatura". *Brucciati* è molto coerente con altri studi di Longoni sulle inadeguatezze dei ceti in crescita. La regia calibra bene il prodotto con le scene di Alessandro Chiti, i costumi di Claudette Lilly e la voce di Tom Waits», (*La Repubblica* - Rodolfo di Giammarco)

«Con qualche lungaggine drammaturgica, ben sostenuta, in ogni caso, da regia e recitazione, Longoni accompagna l'angoscia montante dei due reclusi fino al parossismo... due interpreti molto credibili come Blas Roca Rey e Amanda Sandrelli. I quali, complice Longoni si compiaccono d'efficace minimali e scoppi energetici da Actor's studio», (*Il Messaggero* - Rita Sala)

#### UOMINI SENZA DONNE di Angelo Longoni Argot Teatro.

«Alessandro Gassman e Gianmarco Tognazzi, vederli lavorare insieme è un piacere. Il terreno d'incontro e cioè il testo di Longoni mantiene intatte le prerogative di uno studio sull'incongruenza e l'inadeguatezza in tema di disinvoltura, di confidenza tra amici a proposito di rapporti con l'altro sesso... I due si sfottono, alludono, si punzecchiano, ma in realtà non s'aprono granché in materia di fatti intimi e sentimentali... Bravissimi Gassman jr. e Tognazzi jr. La regia di Longoni s'è inserita con vulnerabilità beffarda nell'ambiente su misura di Alessandro Chiti, di colori ben contrastati», (*La Repubblica* - Rodolfo di Giammarco)

«*Uomini senza donne* piccola e preziosa storia di due giovani, Alessandro Gassman e Gianmarco Tognazzi, messi a confronto nell'angusto spazio di un monolocale sul palcoscenico del teatro Argot. La connivenza nel piccolo appartamento è comica e insieme drammatica: sembra di assistere alle liti di una coppia di sposi dopo un anno di convivenza, i due si prendono in giro, si vogliono bene, sembrano aiutarsi, poi all'improvviso torna fuori il loro antagonismo, il loro essere nemici, la loro incapacità di esporsi, di comunicarsi all'amico. L'immediatezza elegante del testo, l'attenzione mai pressante della regia hanno reso possibile uno spettacolo fatto per ridere e per piangere, per renderci coscienti di un'impotenza che non è solo generazionale», (*Paese Sera* - Barbara Gizzi)

«Nelle generazioni più giovani, oltre alla riscoperta della scrittura c'è la voglia di costituire testi propri,

recuperando soprattutto la dimensione dell'entertainment in cui riescono a non assumere connotazioni macchietistiche o caricaturali, naturalmente interpreti di ruoli che hanno in sé qualcosa di vissuto... non sembra l'analisi esistenziale lo scopo dell'autore... Il testo e la messinscena, vivono nel campo e controcampo tra i due attori - molto dentro al ruolo - e tutto è lì, per quello che è, senza significati "altri" o allusioni di alcun tipo... senza lasciarsi andare alla malinconia e soprattutto senza voglia d'insegnare né di dimostrare nulla», (*Il Manifesto* - Cristina Piccino)

«Bisogna constatare che dentro una storia giusta, ben scritta e ben rappresentata rendono al massimo. Giovani e belli come li vogliono le ragazze che affollano il teatro Argot - già in lista per le recite supplementari al delle Arti... bravi efficaci forti di un'asciuttezza e di una verità non sempre riscontrabili nei cosiddetti attori maturi. Giammarco usa la propria fisicità non aggressiva, eppure emanissima, il sorriso pieno di contenuto e la naturale estroversione scenica per disegnare un personaggio fintamente cattivo, in realtà poetico, a tratti sfiorato dal fascino intramontabile dei "maledetti". Alessandro ha invece il merito fondamentale d'aver compreso come la prestante fisica possa essere formata dall'interpretazione: il suo bel pubblicitario fra esibizione di muscoli e sguardi obliqui ha un sapore da Actor's Studio tutto da apprezzare», (*Il Messaggero* - Rita Sala)

#### DOVE NASCE LA NOTIZIA di Umberto Marino.



«Un giovinastro della periferia romana, un "balordo" reduce da una rapina sanguinosa e fallita, si asserraglia in una casa al pianterreno, sequestrando una ragazza, Ester, che a causa d'un incidente stradale ha perso l'uso delle gambe. Ne segue il rituale assedio delle forze di polizia... ma la situazione sembra sbloccarsi solo quando per suggerimento della stessa ragazza viene fatto intervenire un giornalista televisivo di grande successo, conduttore di una rubrica d'attualità dal titolo *Dove nasce la notizia*... il meglio del lavoro si condensa dunque, di gran lunga, nel rapporto, che da scontro si fa via via ambigualmente solidale, tra i giovanissimi protagonisti, entrambi messi ai margini, seppure in misura e maniera diverse, da una società egoista, distratta crudele.

L'autore e regista disegna i due ritratti con affettuosa cura. Kim Rossi Stuart (d'una sorprendente credibilità, con una punta appena di leoncino) e Cecilia Genovesi (impeccabile in un ruolo non facile) dan-

no loro corpo e vita. Meno favoriti dai rispettivi personaggi, Massimo Wertmüller (l'uomo del video) e Ludovica Modugno (la madre di Ester) se la sbrighano per altro a dovere. Caldo successo alla "prima"», (*L'Unità* - Aggeo Savioli)

«Cecilia Genovesi nel ruolo di Ester, nelle sue spigolose reazioni affettive, nel suo odio verso l'ipocrisia dei "normali" tiene testa al suo partner Kim Rossi Stuart; un duello, un confronto teatrale da non perdere... è divertentissimo, perfetto cameraman tremebondo di Gianluca Giugliarelli. Molto attenta, precisa nel dosaggio dell'azione drammatica e dei "contributi" esterni la regia di Marino all'Argot Studio», (*La Repubblica* - Nico Garrone)

«Vita contemporanea, la Roma spietata e pasolinianamente dolce degli emarginati il miraggio della tv verità, l'impotenza di chi se la vede sgretolare fra le mani con impudica naturalezza quasi appartenesse alla logica superiore delle cose, logica segreta, cui l'uomo comune non può e non sa accedere...

I misteri della scatola magica e i chimismi dei cagliostro che la gestiscono, questo più o meno il contenuto della nuova pièce di Umberto Marino, la cui valenza reale è di far discutere... interpretazione efficace e sofferta di Kim Rossi Stuart, affiancato da un ottimo Massimo Wertmüller...», (*Il Messaggero* - Rita Sala)

«Con l'ambizione molto modesta di grattare via la crosta di ogni telenovela, Umberto Marino scopre uno squarcio, certo poco gradevole, ma non del tutto scontato, di un paese alla deriva...

Ludovica Modugno e Massimo Wertmüller sono efficaci (come il cameraman Gianluca Giugliarelli) nel delineare le "istituzioni" di una madre e di un giornalista compresi nel proprio ruolo, ma la vera performance è quella dei due protagonisti, Cecilia Genovesi e Kim Rossi Stuart, impegnati in un duello destinato a sconfiggere entrambi, ma che non riesce ad emarginare sulla scena personaggi come i loro, che pure vi sono condannati, nella vita di tutti i giorni. Dove la notizia, evidentemente, più che nascere è destinata a spegnersi», (*Il Manifesto* - Gianfranco Capitta)

#### DELIRIO MARGINALE di Ruggero Cappuccio - Vincitore della selezione IDI autori nuovi '93 -

«Si affaccia alla ribalta nazionale un nuovo giovane autore, appena sulla trentina, Ruggero Cappuccio, a dimostrare la vitalità, la varietà di interessi, la ricchezza espressiva del più recente teatro partenopeo... Materia da romanzo, si dirà, questa di *Delirio Marginale* ma atteggiata in una forma originalmente teatrale, in un tessuto dialogico incalzante, misto di prosa e versi, che mette capo al confronto e contrasto tra due grandi idiomi della nostra scena, il napoletano e il veneziano... Cappuccio regista ha reso un buon servizio a Cappuccio autore, snellendo il testo là dove il gusto letterario rischiava di prevalere sulla tensione dialettica, concentrando lo spettacolo (situato nella opportuna cornice, tenebrosa e un tantino "gotica", disegnata da Tiziano Fario) in settantacinque intensissimi minuti, innervati dalle strepitose interpretazioni di Ciro Damiano e Claudio Di Palma, due attori, a nostro parere di eccezionali risorse, affiancati lodevolmente, nel tratto culminante, da Gea Martire... da segnalare, per quella divisa da Arlecchino indicata solo da un viluppo di cravatte multicolori, la costumista Claudette Lilly», (*L'Unità* - Aggeo Savioli)

«Siamo reduci da un'impressione forte... credevamo di dover riferire di un testo snello, di un argomento sociale e siamo invece entrati, noi spettatori, in un



mulinello di parlate che si confrontano tra lo per bellezza e sordidezza, siamo scivolati in un infernetto dove si fronteggiano e si tendono trappole le personificazioni dei pensieri più inconfessabili, una genia di tre fratelli crudeli, incestuosi e tarati, con feroci blandizie in gergo partenopeo cui fa da contraltare l'eco di un dialetto veneto che viene da un retaggio paterno... e ci sono le arlecchiniate, le sgarberie, gli scherzi dolorosi, le temerarie "bagarre" idiomatiche, l'amara connivenza conclusiva. Un testo che fa presagire ancora altre emozioni da Ruggiero Cappuccio, egli stesso furtivo e medianico regista ben assecondato da Ciro Damiano, Claudio Di Palma e Gea Matire», (*La Repubblica* - Rodolfo di Giammarco)

#### L'ASSASSINO da un racconto di Michele Serra.

«Diciamoci la verità: in tutti noi c'è un Luciano Pedrotti. Un piccolo amante della chiarezza, poco avvezzo ai cambiamenti e apertamente ostile alle rivoluzioni, tanto più se sono semantiche e inutili. Un omino un po' infantile, magari anche un po' pazzo, che davanti a un ex negozio di casalinghi, diventato una "bicchieroteca", ecco, proprio non si tiene più: sbotta. E quando la commessa, capello sistemato alla selvaggia dal "re del bulbo", gli descrive sei bicchieri come "una soluzione simpatica", il Pedrotti passa all'azione: l'aspetta all'uscita e ci passa sopra con uno schiacciasassi. Con i gemelli Ruggeri e Caterian Sylos Labini, Massimo Martelli, firma il testo e la regia con i Ruggeri. Argot Studio», (*L'Unità* - Stefania Chinzari)

#### CINQUE di Duccio Camerini.

«Sono personaggi derelitti ma rapaci, devastati da sensi di colpa, nevrosi, piccole ossessioni quotidiane i protagonisti di *Cinque*. Il pubblico circonda una scena cupa e quasi priva di arredi... È una commedia sull'incomunicabilità, uno spettacolo sui rapporti umani volutamente esagerati e dilatati fino a sfiorare il paradosso. Amanda Sandrelli veste i panni della giovane schizofrenica che si è imposta l'isolamento, Blas Roca Rey è il viscido ladro, Massimo Wertmüller il goffo e confusionario imitatore, Chiara Noschese e Pasquale Anselmo sono la moglie vampira e il marito succube della coppia scoppiata», (*Corriere della Sera* - Sandra Cesarale)

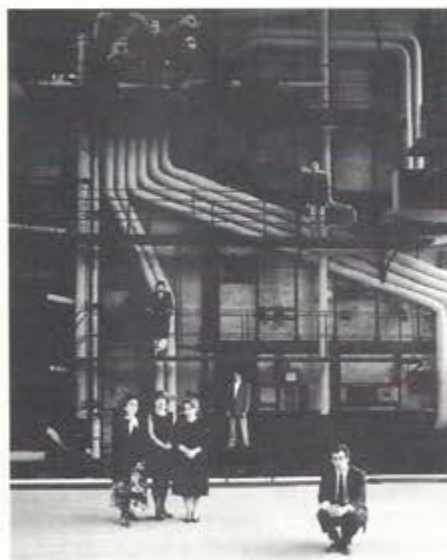


«*Cinque* è il titolo della nuova commedia di Duccio Camerini che viene presentata in "assaggio" al teatro Argot, come cinque sono i personaggi che l'auto-

re disegna; cinque le loro ferree, reciproche solitudini. Anche la costruzione drammaturgica, è tesa a sottolineare il doloroso e scomodo individualismo di questi "tipi", figli di tempi senza parole, di rapporti afoni, di silenzi elargiti in luogo di confessioni... Camerini, anche regista, decide di percorrere la strada di un neonato naturalismo: recitazione minima, intossicata, vera più del vero. E questo, specie in un teatro piccolo come l'Argot, reso ancora più suggestivo dal tocco del bravo Tiziano Fario, funziona in scacco ad ogni teoria sull'attore moderno. Si scopre così che la pochezza del nostro teatro non è quindi formale, ma sostanziale e che solo in casi fortunati come questo, dove cioè l'autore sopravvive alla sua creatura e alle necessità del mercato, si ha la piena consapevolezza della felicità di una coesione che legghi il drammaturgo al regista ed agli attori», (*Il Tempo* - Giorgio Serafini)

#### L'ARGOT E I SUOI PROGETTI NEGLI SPAZI URBANI:

**PROMETEO** - l'umanità assente è il progetto che Maurizio Panici e Tiziano Fario, rispettivamente, regista, attore, direttore artistico e scenografo dell'Argot hanno presentato all'ex centrale elettrica.



«Molto giustamente *Prometeo* "il preveggenente" è andato in scena in un tempio del fuoco moderno, alla centrale elettrica Montemartini dell'Accea... elaborato drammaturgicamente da Rebecca Radice e Giovanna Mori, tutto in questo evento teatrale è legittimamente violento: violenta e bellissima la sala caldaie; violento il testo attraversato da citazioni di Muller, Melville, Eliot, Nijinsky e ovviamente Eschilo; necessariamente brutale l'intento intellettuale di suonare le campane a morto per annunciare la fine dell'anima umana. Prometeo non più piroforo, ma taumaturgo dalla peste del pensiero che corrompe la nostra civiltà attaccandola con una infezione epidemica d'immagini, di parole e di concetti despiritualizzati... la regia fa di questo luogo d'archeologia industriale il Titanic di una civiltà, la cattedrale della Geenna... meglio sarebbe se la regia impostasse l'allestimento di un rito catacombale vivo, fervido, clandestinamente rigeneratore, piuttosto che una messa solenne... Importantissimo il lavoro del percussionista Nicola Raffone che, con una prova di primo ordine, dona all'allestimento un attore in più, il suono, e diventa il portatore dell'evento teatrale» (*Il Messaggero* - Marcantonio Lucidi)

«Il nostro progetto è una riflessione sulla prometeicità del nostro tempo - spiega Maurizio Panici - e nasce dal bisogno di comprendere la nostra mancanza di mananze, i nostri appannati bisogni. Partiamo da *Prometeo* che è il creatore e il momento iniziale del pensiero per ricomporre i vari frammenti, trovare il centro, l'origine dell'atto rituale, il teatro... L'idea portante è quella di rintracciare il senso profondo del fare teatro oggi, che per Rebecca Radice coincide con il difficile compito di tenere viva la memoria... Il coro rappresenta l'umanità di oggi - puntualizza Giovanna Mori - Un'umanità che parla per elenchi, preghiere, canzonette, piena di parole nuove, ma priva di significati, un'umanità che conosce la pietà, solo come sentimento religioso. Un'umanità che affonda senza la coscienza di affondare», (*L'Unità* - Paola Di Luca)

(a cura di Serena Grandicelli)

P.S. - Ringraziamo per l'eccezionale occasione che ci è stata offerta dalla Ricordi e da Hystrio e ci scusiamo per tutti gli spettacoli, gli artisti e i giornalisti che non sono stati citati... Ma per citare tutti questo quaderno avrebbe dovuto avere il doppio delle pagine!

A pag. 24: «La morte per acqua» (stag. 89/90). A pag. 25: «Volevamo essere gli U 2» (stag. 90/91) - «Non è Francesca» (stag. 91/92). A pag. 26: «Né in cielo né in terra» (stag. 92/93). A pag. 27: «Rimozioni forzate» (stag. 92/93) - «Bruciati» (stag. 93/94). A pag. 28: «Dove nasce la notizia» (stag. 93/94). A pag. 29: «Cinque» (stag. 93/94) - «Prometeo» (stag. 93/94).



# I DIECI ANNI DELL'ARGOT NEI RICORDI E NEI GIUDIZI DELLA GENTE DI TEATRO

A cura di VALERIA PANICCIA

GIORGIO ALBERTAZZI (attore)

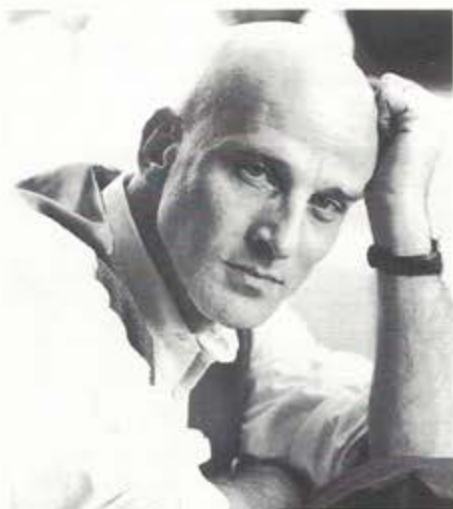


Conoscevo il teatro per sentito dire, poi ne sono divenuto un assiduo frequentatore, in veste di spettatore. Ricordo di averci visto *Maratona a New York*, di Edoardo Erba. Il Teatro Argot si è caratterizzato nel tempo soprattutto per l'ospitalità che offre a nuovi autori. C'è la diffusa tendenza a criticare soprattutto le nuove proposte drammaturgiche come minimaliste. Invece all'Argot si scrive sulla scena per gli attori e si esce totalmente dall'accademismo. I grandi del teatro, da Pirandello a Molière, facevano questo. Dunque lunga vita all'Argot! Io vado spesso nei teatrini romani e un consiglio che vorrei dare agli organizzatori dell'Argot è di continuare sulla strada intrapresa e magari dare spazio, se possibile, ad attori solisti, quelli capaci di tenere la scena naturalmente, perché mancano spazi in cui si offra questa possibilità: c'è troppa omologazione attorale in questo periodo ed è importante, invece, che gli attori si distinguano.

GIOVANNI LOMBARDO RADICE (regista e produttore)

La mia compagnia «Società per attori» ha dei rapporti di collaborazione strettissima con il

Teatro Argot in quanto progettiamo e produciamo insieme ormai da qualche anno.



L'incontro è nato con *Volevamo essere gli U2*, uno spettacolo che ha avuto su di me l'effetto di una bomba atomica emotiva e inoltre un incontro che si è rivelato anche molto proficuo. È un teatro prezioso e unico, nel senso che in Italia è l'unico spazio paragonabile al vero off-Broadway dove si ha la possibilità di sperimentare. Io invece gestisco «La Cometa», un teatrino ufficiale, se non altro per come è costruito. Sono dunque due spazi diversi ma lavoriamo e sperimentiamo insieme per poi far rappresentare i nostri spettacoli in altri spazi ancora e circuitarli in tutta Italia. Produrre all'Argot significa fare uno spettacolo dai costi contenuti. Questa collaborazione si è centrata sulla drammaturgia italiana. Alla Cometa ho scelto all'inizio della mia gestione dei testi dalle caratteristiche accattivanti per il pubblico e intelligenti per contenuti che in un primo tempo ho ritrovato nella drammaturgia straniera e adesso in quella italiana. Ora infatti sta succedendo che gli autori hanno finalmente uno spazio e l'Argot è divenuta la loro bottega. Si è costituito un gruppo molto ampio di operatori, autori, registi, attori che si confrontano direttamente, stabilendo, in un interscambio di ruoli, un rapporto artigianale. Sia noi della «Società per attori» sia la

cooperativa dell'Argot siamo dei privati e abbiamo mostrato notevoli capacità gestionali: i nostri spazi vanno a gonfie vele. Ecco, dovremmo essere rivalutati per queste nostre capacità. Maurizio Panici e Franco Clavari, il nostro organizzatore, lavorano 24 ore su 24 e non hanno il tempo di andare e visitare le segreterie di partito. Credo che la struttura pubblica dovrebbe essere più attenta: evitare l'assistenzialismo e potenziare tutto quello che ruota intorno a uno spettacolo: gli spazi fisici, la circuitazione. L'augurio allora è quello di avere qualcuno con cui parlare. Abbiamo stabilito sì un ottimo rapporto con l'Idi, ma non con gli altri enti preposti ad aiutarci. Abbiamo ideato un centro stabile di drammaturgia italiana ma per un progetto così ambizioso abbiamo bisogno di interlocutori.

MASSIMO VENTURIELLO (attore)



L'Argot è l'unico vero spazio vivo nel panorama romano, è la «cantina» che ancora sopravvive. Vi si incontrano attori di successo e non attori poco professionali che agiscono all'insegna dell'improvvisazione come negli anni settanta nei piccoli teatri. Le capacità organizzative di Maurizio Panici hanno dato un'identità e una coerenza che non ha nessun altro spazio romano. Lavorare all'Argot oggi

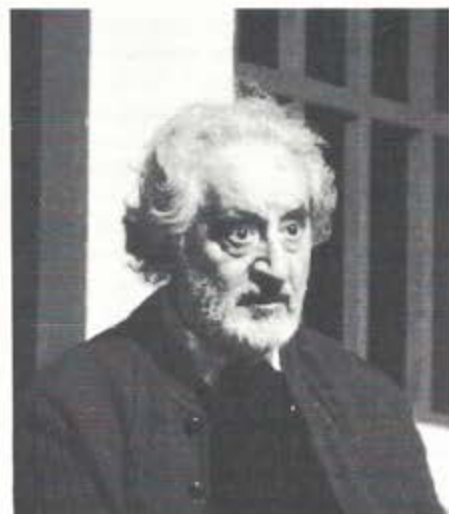


È una scelta precisa: non ci si va a recitare perché non si sa dove andare. È un piccolo teatro, certo, e quindi l'invenzione è limitata ma la qualità è altissima e non si sente l'odore di abusivismo che ha contraddistinto le cantine di una volta. E non c'è neppure giovanilismo o attori alla moda. Mi piace nel panorama romano anche La Cometa, che è però uno spazio più borghese, ma ha le stesse caratteristiche di piccolo teatro, di concretezza e qualità. Più che un consiglio una speranza: che all'Argot si continui sulla stessa strada, senza tradire il pubblico, senza farsi prendere dall'opportunismo del divetto di turno o dei figli d'arte. Io all'Argot lavorerei volentieri, anche se ho bisogno di grandi spazi. Per il momento lo frequento da spettatore e in passato è capitato per delle prove. Ma il mio Koltès che ho recitato al Flaiano l'avrei fatto anche all'Argot.

ISABELLA FERRARI (attrice)

Frequento, ahimè da pochi anni il teatro. Sono sempre andata quasi solo all'Argot perché propongono sia degli attori che ho molta curiosità di vedere recitare sia dei testi nuovi di autori italiani. Quest'anno ho visto *Uomini senza donne* e *Bruciaci* di Longoni, *Dove nasce la notizia* di Marino e *Cinque* di Camerini. Ma l'Argot ha lanciato anche molti attori molto interessanti che non sono nati propriamente lì e che erano già, per lo meno in questi ultimi due anni, riconosciuti dalla critica. È la cantina romana, se esiste ancora questa parola, dove più mi piacerebbe recitare perché, quando sono stata lì e mi sono trovata seduta accanto agli attori che recitavano, ho provato una sensazione particolare riguardo il rapporto pubblico-attore: mi affascina l'idea che si può recitare qualcosa raccontandola e non urlandola. È un luogo dove prima o poi passerò. È uno spazio magico anche per il salotto piacevole in cui si trasforma il suo minuscolo e sgangherato foyer, affollatissimo di gente di teatro e di cinema.

MARIO SCACCIA (attore)



Sono un assiduo frequentatore dell'Argot perché trovo solo lì un fervore artistico, altrove mi imbatto solo o in grandi parate scenografiche (ma la vera anima è sempre e solo l'attore) o nel grosso nome di richiamo. Il fervore consiste nelle proposte di nuova drammaturgia e negli attori nuovi. Io sono vecchio solo all'anagrafe, dentro mi sento giovanissimo, e ci vado spesso a scegliere dei giovani da inserire nella mia compagnia. Ho conosciuto questo spazio solo cinque anni fa, quando andai a farci le prove di *Aspettando Godot*. Ci ho visto dei bei spettacoli: *La stazione* e *Italia-Germania 4 a 3*, ma anche dei cast interessanti come la coppia Amanda Sandrelli - Blas Roca Rey, Sergio Rubini, il bravissimo Fabrizio Bentivoglio che ho conosciuto lì. Trovo che l'Argot sia uno spazio molto ben organizzato. Mi ricorda la mia giovinezza questo teatrino con un portone.

A quei tempi, quando ci erano preclusi i teatri ufficiali, battezzai il Teatro dei Satiri. Un suggerimento che potrei dare è quello di far attenzione alla selezione. La scelta dei testi e degli interpreti deve essere allettante. Nella cornice dell'Argot, la coppia Sandrelli-Roca Rey è perfetta. Inoltre mentre per noi era più facile allenarsi (le compagnie duravano a lungo e c'era il repertorio) e inserirsi nel mondo dello spettacolo oggi l'Argot rappresenta un ottimo spazio per farsi conoscere e far conoscere nuovi autori. Certo bisogna però togliersi dalla testa la velleità di far soldi.

LUCIA POLI (attrice)



Non è uno degli spazi che conosco meglio. Abitando vicino all'Argot l'ho utilizzato per le prove dei miei spettacoli. Io ho cominciato nelle cantine romane negli anni Settanta al Teatro Alberico. Quando noi uscivamo dalle cantine (c'era una saturazione per gli spazi alternativi) nacque l'Argot in sordina. Il suo merito è quello di perseguire il teatro alternativo, è divenuto il teatro delle nuove proposte dei giovani degli anni Ottanta. Ha preso quota quando chiudevano tutti gli altri piccoli spazi, è cresciuto, è diventato importantissimo nella sua piccolezza ma è grande nelle

proposte. Il merito va a una gestione intelligente. All'inizio serviva come sala prove o per degli stages, era quindi uno spazio di servizio, poi ha trovato la sua strada puntando sui giovani e comunque sul teatro nuovo. Da spettatrice ho apprezzato opere di Camerini, Rubini, lì ho scoperto Nathalie Guéttà che poi ho chiamato a lavorare con me. È dunque un luogo dove andare a scovare nuovi talenti. Il mio suggerimento è quello di continuare su questa strada, con l'orecchio teso non tanto alle mode, ai figli d'arte, ma alla coerenza, più attenzione alla qualità che ai personaggi o ai nomi altisonanti, un rischio, soprattutto in questo momento di calo, da evitare perché allora gli unici baluardi seri saremmo noi teatranti seri.

ORSO MARIA GUERRINI (attore)

Ci vado spesso perché mi piace quello che vado a vedere: autori e attori giovani, che spaziano indifferentemente dal cinema al teatro. Per esempio ci ho visto la Sandrelli che ha lì avuto la possibilità di sperimentarsi per la prima volta sul palcoscenico, al di fuori della dimensione ufficiale. È l'unico punto di incontro tra chi recita nel cinema e nel teatro. La vicinanza degli spettatori consente di esprimersi al meglio che non in un luogo di mille posti. Bisognerebbe che anche nei teatri grandi si riscopra, magari anche con i microfoni, una gamma vocalica bassa che all'Argot è sempre utilizzata. Quest'anno ho visto un testo di Manfredi, le novità dell'Idi e poi *Uomini senza donne* di Longoni, *Cinque* di Camerini. Prima o poi vorrei lavorarci anch'io. Ecco potrebbe essere un luogo anche per attori di altre generazioni. All'Argot recitano molti figli d'arte, vorrei vedervi recitare i padri, affinché sia per tutti un luogo dove si recita in maniera diversa: un luogo di verifica anche per me che ho un'impostazione vocale e di movimento molto diversa da quella abitualmente utilizzata da chi recita all'Argot.

MARCO POCCIONI (produttore cinematografico)

Il mio giudizio sull'Argot è estremamente positivo. Maurizio Panici lo conduce da anni con estrema sensibilità e intelligenza: l'Argot è uno spazio vitale per i giovani autori che poi sono sbarcati al cinema, è un punto di aggregazione e di ritrovo per attori che noi produttori andiamo a scoprire. La mia casa di produzione, la Rodeo Drive, ha fatto esordire nella regia cinematografica Umberto Marino con *Cominciò tutto per caso*. Inoltre il suo *Volevamo essere gli U2*, che era nato come spettacolo teatrale, è divenuto poi un film. Il merito di Panici è dunque di aver dato prova di un'attenzione qualitativa altissima. Un suggerimento: cercare un altro spazio più grande (mi pare che si stiano già muovendo) per rendere gli spettacoli visibili a un maggior numero di persone, ma che sia uno spazio gestito con la medesima oculatezza.



GIOIA LEVI (agente di attori, registi e scrittori)

Da diversi anni frequento l'Argot. Il primo spettacolo che ho visto era *Dure o morbide* di Duccio Camerini, nostro cliente. È uno spazio dove intelligenza non è sinonimo di noia. Le tematiche giovanili di cui parlano i testi rappresentati sono molto interessanti. È sicuramente il migliore teatro di Roma sotto questo punto di vista. Mi ricordo di averci visto *Crack* con Antonella Ponziani che era una mia attrice. E poi ho scoperto lì Massimo Wertmüller. Sono una frequentatrice anche di altri spazi teatrali ma qui vi ritrovo un impatto generazionale molto forte, altrove invece c'è un sapore di vecchio, di poco coraggioso. E in questo senso sono più interessanti i testi che gli attori.

DONATELLA SENATORE (produttore cinematografico)

Vi ho visto sempre spettacoli gradevoli (da *Crack* a *Dove nasce la notizia*), uno degli ultimi addirittura diverrà un film che produrrò: *Uomini senza donne* di Angelo Longoni. Amo molto il teatro, soprattutto il teatro di giovani in quanto forte di idee. Sono una supporter dell'Argot, un teatro piccolo e scomodo, ma questo è il suo fascino. Sembra quasi di ritornare agli anni Settanta quando andare a teatro significava anche andare all'arrembaggio, ma la qualità qui è incomparabile. È la prima volta che produco un film che deriva da una commedia teatrale. Sto studiando un progetto per la TV: testi teatrali che diventano telefilm, sono certa che è un'idea vincente e in questo senso l'Argot mi sarà di grande aiuto. Io frequento anche altri spazi: il teatro dei Cocchi, il Colosseo, l'Abaco. Trovo che per un produttore di cinema sia fondamentale, soprattutto per scovare nuovi volti.

PAOLO DONAT CATTIN (direttore del Teatro Nazionale di Roma)

Frequento da poco il Teatro Argot, ma ritengo che sia uno spazio necessario innanzitutto per permettere ai giovani di esprimere ciò che non riescono a produrre altrove, poi perché è il luogo deputato per presentare le novità teatrali e infine perché è il posto di verifica e di crescita sia per gli attori che per gli autori, insomma un luogo dove incominciano le carriere. Ci sono voluti diversi anni per trovare un'identità. Ora il Teatro Argot, grazie all'opera dell'organizzatore Panici, l'ha trovata.

GIORGIO ARIORIO (sceneggiatore)

Ci sono andato per caso. Davano una pièce di Angelo Longoni, che io conoscevo di nome poiché era stato segnalato una decina di anni fa al Premio Solinas di cui io sono giurato. Quella volta la sceneggiatura di Longoni non vinse ma arrivò tra i finalisti e ricordo che piaceva anche a Cristaldi. Il film si fece qualche anno dopo. Ho quindi seguito la carriera

teatrale di Longoni e ho visto tutto quello che ha presentato all'Argot. In realtà non ho un grande rapporto con il teatro, soprattutto quello ufficiale. Lo spazio è molto carino, divertente, libero ma al tempo stesso non c'è aria di improvvisazione, anzi vi ritrovo una notevole professionalità. Mi viene da paragonare l'Argot alla Cometa, anche se qui c'è una compagnia più stabile e rappresentano per lo più testi stranieri e sconosciuti. All'argot invece i nuovi testi italiani rappresentano per me qualcosa di molto succulento ed interessante dato che sono un autore di cinema. Nel passato c'è stata una scarsa comunicazione tra autori e attori di cinema e teatro, vigeva addirittura una separazione. Ora invece c'è uno scambio continuo e l'Argot è divenuto il luogo deputato di questa vitale e necessaria comunicazione. Penso che il via lo abbia dato il Teatro dell'Elfo di Milano che è riuscito anni fa a togliersi dall'autoghettizzazione. L'Argot è uno spazio molto bello, rappresenta il recupero di un quartiere un po' andato. Mi piace il fatto che è piccolo e va oltre l'essere un teatro da camera, e difficoltà economiche vengono superate con molta naturalezza e soprattutto con la creatività. È uno spazio che a me mette voglia di teatro e poi non bisogna vestirsi necessariamente da sera, il che è sempre faticoso. Sono torinese e da piccolo andavo a vedere a teatro i De Filippo che rappresentavano la comicità ma anche il pensiero e lo spettacolo. Ora ritengo che le novità messe in scena all'Argot recuperino questa voglia di divertirsi, il gioco del teatro.

REMO ANGIOLI (produttore cinematografico)

Sono andato più volte all'Argot soprattutto perché venivano rappresentati testi di un autore che stimo molto e con il quale ho lavorato, Angelo Longoni. È uno spazio ben collocato, in centro, in un quartiere rivalutato, è innanzitutto uno spazio suggestivo dove gli attori e gli autori possono godere di un ottimo trampolino di lancio quale si è dimostrato in questi ultimi anni. Agisce come i teatrini off-Broadway e in questo senso è un'iniziativa unica.

LEO PESCAROLO (produttore cinematografico)

È uno spazio che offre delle novità interessanti che poi, se lo meritano, hanno la possibilità di venire rappresentate in teatri più grandi, come nel caso di *Volevamo essere gli U2*. Attori giovani già affermati ci recitano volentieri. È uno dei luoghi più vivi. Ed è anche piacevole andarci. C'è un'atmosfera gradevole, il portone risulta un elemento simpatico del teatrino. Ci ho visto tanti spettacoli, so che poi ne traggono dei film. Io lo frequento soprattutto per andare a scoprire nuovi volti e lo faccio molto volentieri.

GLORIA DE ANTONI (conduttrice/attrice TV)

Il primo spettacolo che ho visto all'Argot è

stato *Peppini* di Umberto Marino, ed era molto tempo che non mi divertivo così tanto a teatro. È una cantina dove non si riesce a stare scomodi benché si stia realmente un po' scomodi, perché si respira un'aria finalmente di nuovo teatro (è qui che io ho scoperto per la prima volta la nuova drammaturgia). Inoltre nella gestione e nell'organizzazione dell'Argot c'è qualcosa che mi fa pensare al teatro ufficiale: è il livello altissimo di professionalità e il sapore di antico, non c'è nulla di improvvisato.

GIULIA FOSSÀ (attrice)

Conosco l'Argot da molto tempo prima che divenisse quello che è divenuto in questi ultimi anni, cioè lo spazio necessario alla nuova drammaturgia e ai giovani di talento. Sono molto legata emotivamente all'Argot perché, negli anni Ottanta, vi ho visto fare le prime clownerie di Maurizio Panici che mi ha trasmesso la voglia di fare teatro. Infatti anch'io ho cominciato così e sicuramente quei luoghi sono responsabili, o colpevoli, della mia carriera di attrice. Ma non solo: ho continuato a frequentare l'Argot durante il periodo in cui era il centro di seminari e stages. Ho seguito lì le lezioni di Annie Girardot. Dunque sono legata all'Argot nelle sue diverse fasi storiche e nell'ultima, quella in cui è divenuto lo spazio necessario e vitale per il nuovo, continuo a frequentarlo assiduamente. Ci ho visto *Bruciati* di Longoni, uno spettacolo che mi è piaciuto moltissimo, lo splendido *Maratona di New York* di Erba, *La valigia di carne* e molti altri. Un augurio all'Argot: che continui a rischiare, cercando quindi di non fossilizzarsi su delle certezze, vale a dire su autori che ormai sono più che collaudati, ma che continui a dare spazio sempre a nuovi registi, autori e attori.

NINO BIZZARRI (regista cinematografico)

Conosco l'Argot da quando prima di essere Argot era Il Cielo. Era qualcosa come un caffè, un nascondiglio, una sala prove e un ostello. Un crogiolo di persone che la vita ha disperso, ma non il ricordo: musicanti estatici e pensosi saltimbanchi, viaggiatori, poeti di passaggio e ballerine in attesa, fumatori filosofi, teneri nicciani, mio fratello anche, e ragazze che usavano il kajal. Prima che fosse abitato chiesi di dipingere le pareti di azzurro per girarci una piccola cosa in 16 mm. intitolata *Cantar-di-tempi-oscuri*. Poi furono installate delle panche e una cucina, fu tolta, scomparvero dei divani, l'aria era piena di pensieri musicali. Alla fine arrivarono delle sedie con un palcoscenico: Maurizio aveva trovato il nome e il carattere del locale. Chi non si è accorto quanto la scelta è stata felice? L'Argot ha cambiato col tempo il panorama teatrale romano, diciamo che l'ha dilatato, e la sua presenza non giova solo al teatro. È stato un atto semplice in fondo, e Dio sa quanto tutti i nostri campi di attività oggi abbiano bisogno di atti semplici.



# TRAMPOLINO DI LANCIO PER IL FUTURO

GHIGO DE CHIARA

**N**ell'epicentro di Trastevere, su una vivace strada commerciale che sfocia in piazza San Cosimato, si affacciano due sale teatrali, l'Argot e l'Argot Studio. Ma «affacciarsi» è parola esagerata perché nella sfavillante, insolente pubblicità a colori e suoni di negozi, ristoranti, caffè e discoteche d'un rione ormai cosmopolita, i suddetti teatri si accontentano di modeste, pudiche insegne di latta verniciata a mano: un po' come quando, ai tempi di Bartolomeo Pinelli, una frasca sull'uscio bastava per segnalare la presenza di un'osteria a chi voleva farsi una foietta.

Problema: come raggiungere i due spazi teatrali in questione? Se ci andate in taxi non dite al conducente «mi porti all'Argot»: colui, romanescamente, vi domanderebbe «ar che?». Dunque è meglio dare l'indirizzo di Via Natale del Grande dove gli ingressi costituiti da due portoni successivi («richiudere senza far rumore» intima un avviso condominiale) immettono in cortili dove è possibile, fra impalcature di lavori perpetuamente in corso, individuare finalmente nella penombra l'accesso alle salette. Non altrimenti, supponiamo noi, i primi cristiani riuscivano a scoprire l'entrata della loro catacomba di quartiere, mossi da una esigenza di ritualità collettiva non troppo dissimile da quella dei catecumeni che vanno a pigiarsi adesso nei minuscoli meandri di Argot. Non a caso ci cadono dalla penna termini di religione: qui, infatti, il teatro viene coltivato come atto di fede nel teatro di domani ma da preparare oggi.

Quale teatro? Dieci anni di attività e centinaia di titoli ci assicurano che l'Argot è soprattutto un laboratorio del linguaggio. Ma attenzione: niente a che spartire con quei laboratori maniacali gestiti da pochi congiurati, paghi di sperimentare il nulla davanti a nessuno. Qui si recitano testi compiuti, qui il pubblico curioso della diversità fa la coda, qui si formano le nuove leve di attori, autori, registi, tecnici e spettatori sui quali potrà contare la nostra drammaturgia in un futuro, che speriamo vicino, definitivamente sganciato dal già visto e sentito, dalla abominevole «logica del mercato», dalla pigrizia, dalla pavidità. E in conclusione, argomento non ultimo, da cui sono partiti e partono con le loro prime prove (eccellenti talune) i giovani commediografi italiani.

ARGOT TEATRO Via Natale del Grande, 21  
ARGOT STUDIO Via Natale del Grande, 27  
Telefono segreteria - botteghino e fax: 06/5898111

Direzione artistica: **Maurizio Panici**  
Scenografo: **Tiziano Fario**  
Responsabile sale: **Mario Ghinassi**  
Responsabile luci e fonica: **Giovanna Venzi**  
Responsabile segreteria: **Sabrina Codato**  
Ufficio stampa: **Serena Grandicelli**



# CAMPAGNA ABBONAMENTI '95

Ci si abbona per un anno  
versando L. 40.000  
(Estero L. 50.000)  
a mezzo assegno  
o su C/C postale n. 00316208  
- intestato a  
G. Ricordi & C. S. p. A.  
Via Salomone, 77  
20138 MILANO

L'invito ad abbonarsi è rivolto, oltreché a privati, ai responsabili degli organismi e delle attività teatrali, nonché agli amministratori pubblici di Enti locali e Associazioni culturali, per i quali *Hystrio* è strumento di informazione e formazione.

**HYSTRIO**  
rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani

**TUTTOFE...**  
IN OTTANTA PAGINE TUTTO  
RICORDIAMO DELLE RASSE...

NUOVI SPAZI E NUOVE  
PER I FESTIVAL DELL...  
IL CONVEGNO INTERNAZIONALE ALLE VIL...  
UNO SGUARDO AI CARTELLONI DEL...  
RISATE IN SCENA CONTRO LA DEPRE...

TESTI: CONDOR 222 A, DI GLAUCO DI S...  
COMEDIA VINCITRICE DEL PREMIO VALLE...  
SPETTACOLO TUTTO DA RIDERE, DI NILO N...

CHIUDE IL BERLINER ENSEMBLE: DECESSO O RINNOVAMENTO?  
GOLDONI '93: SI PRECISA IL PROGRAMMA DEL BICENTENARIO. ULISSE-GASSMAN E LA BALENA BIANCA - ROMA CAPITALE DEL TEATRO?  
IL CASO KOLTÈS IN ITALIA - ANGELA PAGANO PREMIO SCIACCA

Artusi - Baroni - Bertani - Bolghe - Ciletti - Colasanti - Camella - Carraro - Codi - Carzino - Cerrito - De Fisco - D'Inò - Faggi - Ferra - Garano - Giropoli - Grossi - Guella - Infante - Lamberti - Lucchesini - Marre - Merli - Minelli - Onofri - Panzavolta - Pankola - Penco - Pajoncelli - Razzak - Rigotti - Ronfani - Rose - Warte

RICORDI

*Un grande editore.  
Una nuova rivista per un Teatro  
del nostro tempo*