

HY

HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



**UNA LEGGE PER IL TEATRO: MANOVRE D'ESTATE
DA ALBERTAZZI A DE BERARDINIS, GLI ARTE-
FICI DEI FESTIVAL - I CARTELLONI D'ESTATE**

**WILSON COME AMLETO, PASOLINI IL FRIULANO, KOLTÈS IN
MEMORIAM: CHE COSA RESTA DELLA BIENNALE DI VENEZIA**

**IL PICCOLO TEATRO SCOPRE LA GIOVANE DRAMMATURGIA
LA PROSA RITORNA IN TV: MA PER QUANTO TEMPO?**

**TESTI - Premi Idi: *Tempo zero*, di Pierpaolo Palladino; *Amarsi da pazze*, di
Anne Riita Ciccone; *Livorno*, di Matteo Motolese; *Scarti*, di Paolo Zuccari**

***I giorni del Concilio*: i testi di Fiammetta Carena, Antonia Dalpiaz,
Giancarlo Di Giovane, Giuseppe Manfredi, Aldo Nicolaj, Pier France-
sco Poggi, Claudia Poggiani, Ugo Ronfani e Roberto Zago per lo spetta-
colo di Roberto Marafante sul 450° anniversario del Concilio di Trento**

MONTEGROTTO '95 INVESTE SUI GIOVANI ATTORI

***Scenasud*: Sciacca ricorda Randone e lancia un Premio di drammaturgia - Ritrat-
to di Turi Ferro - Mastroianni e le *Ultime lune* - Vallone: perché dico *basta* - Exit:
Paola Borboni - *L'amour fou* di Pirandello per Marta Abba - Gli attori prendono
la parola (inchiesta) - Manfredi celebra l'eterna giovinezza di Romeo e Giulietta**

Angelini - Arcelloni - Arrigoni - Battistini - Biglia - Bisicchia - Boggio - Brogi - Caleffi - Calicchio - Cannella - Carraroli - Cavegna - Ce-
li - Ceravolo - Clerici - Cremonini - Danzuso - De Fusco - D'Inca - Facchinelli - Finzi - Franchi - Garnerò - Gasparetti - Giacobbe - Gian-
nachi - Grossi - Gualandri - Guariglia - Gunnella - Infante - Izzo - Liotta - Logoluso - Manfredi - Marino - Marrè - Mastagni - Melilli - Ot-
tolenghi - Piscopo - Pizzuto - Poli - Pulvirenti - Puppa - Rigotti - Ronfani - Tei - Versanti - Zappa Mulas - Zappulla Muscarà - Zappulla

RICORDI

REMEDIUM ET BEATITUDO



Montegrotto Terme dove la vacanza è salute

sede del
PREMIO PER IL TEATRO
MONTEGROTTO EUROPA



Comitato Manifestazioni - Montegrotto Terme (PD)

Organizzazione artistica HYSTRIO

in collaborazione con **HIROSS**

HYSTRIO

Editore:

BMG RICORDI s.p.a. con sede in Roma (già G. Ricordi & C. s.p.a.)

Direttore:

UGO RONFANI

Consiglio di direzione:

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

Redazione:

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

Design:

Egidio Bonfante

Collaboratori:

Carmelo Alberti, Guido Almansi, Costanza Andreucci Donizetti, Daniela Ardini, Cristina Arma, Antonio Attisani, Angela Barbagallo, Marco Bernardi, Andrea Bisicchia, Maricla Boggio, Furio Bordon, Eugenio Buonaccorsi, Fabrizio Caleffi, Roberto Canziani, Dante Cappelletti, Ettore Capriolo, Valeria Carraroli, Ezio Maria Caserta, Mirella Caveggia, Carmelita Celi, Anna Ceravolo, Giampaolo Chiarelli, Ivo Chiesa, Maura Chinazzi, Franco Cordelli, Anna Cremonini, Filippo Crispo, Domenico Danzuso, Gianfranco De Bosio, Rudy De Cadaval, Kyara van Ellinkhuizen, Maura Del Serra, Renzia D'Inca, Federico Doglio, Rocco D'Onghia, Claudio Facchinelli, Vico Faggi, Gilberto Finzi, Eva Franchi, Franco Garnero, Sandro M. Gasparetti, Armand Gatti, Gastone Geron, Gigi Giacobbe, Angela Gorini Santoli, Enrico Gropali, Livia Grossi, Cristina Gualandri, Mario Guidotti, Furio Gunnella, Ginette Hery, Marco Lamberti, Bernard Henri Lévy, Luciana Libero, Giuseppe Liotta, Piero Lotito, Paolo Lucchesini, Mario Luzzi, Michel Maffesoli, Giuseppe Manfredi, Gianni Manzella, Franco Manzoni, Anna Luisa Marré, Silvia Mastagni, Antonella Melilli, Rossella Minotti, Fanny Monti, Giuliana Morandini, Valeria Ottenleghi, Walter Pagliaro, Claudia Pampinella, Valeria Panocia, Gabriella Panizza, Carmelo Pistillo, Angelo Pizzuto, Paolo Emilio Poesio, Mario Prosperi, Giorgio Pullini, Paolo Puppa, Eliana Quattrini, Giancarlo Ricci, Domenico Rigotti, Maggie Rose, Piero Sanavio, Nathalie Sarraute, Giorgio Scrafini, Laura Scignano, Ubaldo Soddu, Francesco Tei, Luigi Testaferrata, Elisa Vaccarino, Cristina Ventrucci, Lucio Villari, Karin Wackers, Ettore Zocaro, Maria Teresa Zoppello

Dall'estero:

Giulia Ceriani e Carlotta Clerici (Parigi), Gabriella Giannachi e Alessandro Nigro (Londra), 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 Filippo Argelati 35 - 20143 Milano - Tel. 02/8375671

Abbonamenti:

Italia L. 40.000 - Estero L. 50.000 - Versamento in c/c postale n. 00316208 intestato a: BMG RICORDI s.p.a. Direzione Commerciale Editoriale - Via Salomone 77 - 20138 Milano - Tel. 02/88814

Un numero L. 12.900

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

EDITORIALE - Manovre d'estate	3
FESTIVAL - La mappa delle rassegne estive. Che cosa preparano Albertazzi, a Taormina, e De Berardinis, a Santarcangelo. Gli appuntamenti di Avignone e del Lussemburgo - R. Arcelloni, F. Battistini, C. Cannella, A. Ceravolo, R. D'Inca, G. Giacobbe, G. Liotta	4
LA FESTA - Montegrotto '95 premia i Maestri e investe sui giovani attori. La cronaca, le motivazioni. Nasce il premio «Gianni Agus» - A. Melilli, F. Gunnella, M. Brogi	14
LA BIENNALE - Viaggio, amore e morte (con qualche delusione) alla rassegna veneziana di Pasqual. Lorca e la Cvetaeva, Koltès e Copi, Genet e Pasolini. L'«essere o non essere» di Robert Wilson - U. Ronfani	20
I MAESTRI - Il magistero teatrale di Bernard Dort - U. Ronfani	25
L'INTERVISTA - Mastroianni in scena nelle <i>Ultime lune</i> di Bordon al Teatro Stabile del Veneto, regista Bosetti - F. Gunnella	27
TEATROMONDO - <i>Mosca</i> : Fomenko, rivelazione coi capelli bianchi. <i>Londra</i> : Fra pulp-teatro e pacifismo. <i>Vienna</i> : Romeo e Giulietta nostri contemporanei. <i>Parigi</i> : Fanny Ardant per Marguerite Duras. - R. Arcelloni, G. Giannachi, S. Mastagni, C. Clerici	28
TEATROSTORIA - Per celebrare la giovinezza immortale di Romeo e Giulietta - G. Manfredi	34
HUMOUR - <i>Foyer</i> - F. Caleffi	37
L'INTERVISTA - Me ne vado: non sopporto più la noia di questo teatro. Il congedo di Raf Vallone - A. Melilli	40
INCHIESTA - Essere attore in un teatro che cambia. <i>L'attore oggi</i> : seconda puntata - A cura di F. Battistini	42
EXIT - Paola Borboni, commediante di genio - U. Ronfani, F. Battistini, S. Zappulla Muscarà	62
LA VITA TEATRALE - Il carteggio Pirandello-Abba: storia di un grande amore - U. Ronfani	68
TEATROPOESIA - <i>Tàibele e il suo demone</i> - G. Finzi	71
DANZA - Tante stelle ma senza l'Orsa Maggiore - D. Rigotti	90
NUOVI AUTORI - Un laboratorio della giovane drammaturgia al Piccolo Teatro - C. Cannella, A. Calicchio, U. Ronfani	91
LA SOCIETÀ TEATRALE - L'Italia dei piccoli teatri vivi: Soresina, Savigliano, Macerata, Thiene, Mira - A. Cauzzi, G. Saglione, C. Orazi, M. Maiano, C. Palumbo	94
PROFILI - Moni Ovadia, un Rabbi sulle nostre scene - P. Puppa	98
SCENASUD - Turi Ferro servo di scena - La Napoli umana e grottesca di Tato Russo - Ciccino Sineri, un testimone - Riapre ad Agrigento il Teatro Pirandello - I maestri della scena in cattedra a Bisceglie - Sciacca, Premio Randone e un concorso di drammaturgia - P. Zappa Mulas, F. Gunnella, D. Danzuso, E. Zappulla, M. Marino, C. Celi, L. Piscopo, A. Bisicchia, T. Logoluso, M. Versanti, T. Nicosia, G. Liotta	100
RIFLESSIONI - La perdita del centro - L. De Fusco	116
TESTI - Le commedie premiate dall'Idi: <i>Tempo zero</i> , di P. Palladino; <i>Amarsi da pazze</i> , di A.R. Ciccone; <i>Livorno</i> , di M. Motolese; <i>Scarti</i> , di P. Zuccari <i>I giorni del Concilio</i> : tutti i testi dello spettacolo di Roberto Marafante nei castelli del Trentino per il 450esimo anniversario del Concilio di Trento	118
CRONACHE - La bella estate del Teatro amatoriale - G. Liotta, C. Angelini, E. Franchi, U. Ronfani	181
IN COPERTINA - Ritratto di Giuliana Lojodice e Aroldo Tieri, di Vannetta Cavallotti, eseguito per Hystrio	



Teatro di Roma

DIRETTO DA LUCA RONCONI

Tanztheater Wuppertal diretto da Pina Bausch

NELKEN

un pezzo di Pina Bausch
regia e coreografia Pina Bausch
musiche Franz Schubert,
George Gershwin, Franz Léhar,
Louis Armstrong, Sophie Tucker,
Quincy Jones, Richard Tauber
scene Peter Pabst
costumi Marion Cito
drammaturgia Raimund Hoghe
produzione esecutiva
Andres Neumann International-Roma

TEATRO ARGENTINA
19 - 22 settembre 1995
(fuori abbonamento)
FESTIVAL D'AUTUNNO

Teatro di Roma

58° Maggio Musicale Fiorentino
STURM UND DRANG
di Friedrich Maximilian Klingner
traduzione Lavinia Mazzucchetti
regia Luca Ronconi
scene Margherita Palli
costumi Vera Marzot
musiche Paolo Arcà
luci Guido Levi
con Francesco Benedetto, Riccardo Bini,
Franco Branciaroli, Sabrina Capucci,
Massimo De Francovich, Marisa Fabbri,
Filippo Gili, Silvia Iannazzo,
Carlo Montagna, Massimo Popolizio,
Marta Paola Richeldi, Daniele Salvo

TEATRO ARGENTINA
ottobre 1995
FESTIVAL D'AUTUNNO

Teatro di Genova

Teatro Stabile del Veneto "Carlo Goldoni"

HAMLET

di William Shakespeare
traduzione Cesare Garboli
regia Benno Besson
scene e costumi Ezio Toffolutti
con Eros Pagni, Elisabetta Gardini,
Sergio Romano

TEATRO ARGENTINA
ottobre 1995

Emilia Romagna Teatro

L'ILLUSION COMIQUE

di Pierre Corneille
traduzione Antonio Tagliani
adattamento e regia Giancarlo Cobelli
scena e costumi Paolo Tommasi
musiche a cura di Dino Villatico
con Massimo Belli, Giselda Castrini

TEATRO ARGENTINA
ottobre - novembre 1995

Piccolo Teatro di Milano

L'ISOLA DEGLI SCHIAVI

di Pierre de Marivaux
traduzione, adattamento e regia
Giorgio Strehler
scene Ezio Frigerio
costumi Luisa Spinatelli
musiche Fiorenzo Carpi
con Philippe Leroy, Laura Marinoni,
Massimo Ranieri, Luciano Roman,
Pamela Villosi

TEATRO ARGENTINA
novembre - dicembre 1995

Teatro di Roma

RE LEAR

di William Shakespeare
traduzione Cesare Garboli
regia Luca Ronconi
scene Gae Aulenti
costumi Rudy Saboungi
con Massimiliano Alocco, Giuseppe Barile,
Riccardo Bini, Della Boccardo,
Sabrina Capucci, Michele D'Anca,
Massimo De Francovich, Massimo De Rossi,
Luigi Diberti, Mario Grossi,
Corrado Pani, Angelo Pireddu,
Gian Paolo Poddighe, Massimo Popolizio,
Galatea Ranzi, Roberto Trifirò,
Alfonso Veneroso, Aldo Vinci,
Luciano Virgilio, Antonio Zanoletti

TEATRO ARGENTINA
dicembre 1995

Teatro Stabile dell'Umbria

Teatro Metastasio di Prato

LE SMANIE

PER LA VILLEGGIATURA
di Carlo Goldoni
regia Massimo Castri
scene e costumi Maurizio Balò
musiche Arturo Anacchino
con Sonia Bergamasco, Stefania Felicioli,
Fabrizio Gifuni, Antonio Latella,
Mauro Malinverno, Michela Martini,
Fabio Pasquini, Antonio Pierfederici,
Luciano Roman, Alarico Salaroli,
Mario Valgoi

TEATRO ARGENTINA
gennaio 1996

Teatro di Roma

QUER PASTICCIACCIO

BRUTTO

DE VIA MERULANA

di Carlo Emilio Gadda
regia Luca Ronconi

TEATRO ARGENTINA
febbraio - marzo 1996

Teatro di Roma

Teatro Stabile di Parma

ZIO VANJA

di Anton Cechov
traduzione Milli Martinelli e Peter Stein
regia Peter Stein
con Maddalena Crippa, Michele de' Marchi,
Giovanni Fochi, Renzo Giovampietro,
Remo Gironè, Roberto Herlitzka,
Elisabetta Pozzi, Tania Rocchetta

TEATRO ARGENTINA
aprile 1996

Nostra Signora srl

HAMLET SUITE

spettacolo - concerto
collage di testi e musica di
Carmelo Bene
con Carmelo Bene
e con Monica Chiarabelli, Paula Boschi

TEATRO ARGENTINA
maggio 1996

Teatro Stabile di Parma

Teatro Stabile dell'Umbria

Festival d'Avignon

in collaborazione con

Compagnia Giorgio Barberio Corsetti

e Teatri Uniti

e con la partecipazione di

Emilia Romagna Teatro

e International Arts Centre Singel

L'HISTOIRE DU SOLDAT

di Pier Paolo Pasolini, Sergio Citti,
Giulio Paradisi
regia e ideazione scenica
Giorgio Barberio Corsetti,
Gigi Dall'Aglio,
Mario Martone
costumi Elena Mannini
musiche Alessandro Nidi
con Ninetto Davoli, Paolo Graziosi

TEATRO VALLE

dicembre 1995 - gennaio 1996

in collaborazione con E.T.I.

Teatro di Roma

verso PEER GYNT

esercizi per gli attori

scene dal Peer Gynt di Henrik Ibsen

a cura di Luca Ronconi

musiche a cura di Paolo Terni

con Riccardo Bini, Massimo De Francovich,
Annamaria Guarnieri, Massimo Popolizio

e con gli attori del Corso di perfezionamento
del Teatro di Roma

TEATRO CENTRALE

gennaio 1996

Teatro della Tosse

PINOCCHIO

da Collodi

adattamento e regia Tonino Conte

scene e costumi Emanuele Luzzati

TEATRO VALLE

febbraio 1996

in collaborazione con E.T.I.

Teatro Argentina Stagione 1995-1996

INFORMAZIONI E VENDITA:

BOTTEGHINO TEATRO ARGENTINA
Tel. 68804601/2

UFFICIO ABBONAMENTI
Tel. 6875445

Numero Verde
167013390



LEGGE PER LA PROSA, FESTIVAL, TEATRO IN TV

MANOVRE D'ESTATE

L'instabilità politica del Paese non consente previsioni ma una cosa è certa: proprio dal governo a termine ch'è in carica – almeno fino al momento in cui scriviamo – è venuta una spinta per dotare il Teatro di quella legge quadro da tempo invocata. Siamo dunque al paradosso di un esecutivo senza domani, secondo molte forze politiche, che cerca di andare oltre la *routine*: il che è in fin dei conti apprezzabile. Sta di fatto che il sottosegretario per lo Spettacolo, D'Addio, ha dato inopinatamente impulso ad una fase riformatrice della società teatrale sollecitando la presentazione a breve termine di progetti di legge. Hanno già risposto all'appello l'Agis, l'associazione dei Teatri Stabili e Alleanza Nazionale tra le forze politiche. Ma da troppo tempo l'attesa della legge è andata delusa per cui – detto con franchezza – non ci consentiamo illusioni. Soltanto una presa di coscienza comune che il nostro Teatro è ormai una *nave senza nocchiere in gran tempesta* potrebbe provocare un soprassalto, se non virtuoso, provocato dalla paura del naufragio.

Qualche auspicio ma – ripetiamo – senza illusioni. Intanto, che nessuno osi riproporre come toccasana i vecchi progetti anni Ottanta, espressioni di un Teatro assistito e lottizzato, figlio della partitocrazia. Che siano escluse in futuro forme di assistenzialismo parassitario e che si inauguri una fase di liberalizzazione del mercato teatrale basato sulla qualità artistica del prodotto e sull'interpenetrazione manageriale. Che siano rimesse in discussione, in quest'ottica, funzioni e comportamenti di Teatro Pubblico abituatosi a vivere di rendita. E, ancora, che si faccia chiarezza sui rapporti e sulle competenze fra il governo centrale e gli enti di territorio, a cominciare dalle Regioni, in materia di Spettacolo; e ciò senza contrapposizioni manichee. Che si formino, infine, gli strumenti idonei, le *authorities*, affinché le sorti del teatro non siano più nelle mani dei politici e dei burocrati ma della gente di cultura e degli artisti, sicché il teatro possa vivere di progetti di largo respiro. Date queste regole, sarebbe più facile sciogliere gli altri nodi.

La Siae in crisi continua ad elaborare, con implacabile, astratta puntualità le sue statistiche annuali sullo Spetta-

colo. Ma sono dati di inerte contabilità: non ha senso annotare che nel '94 la spesa per spettacoli e trattenimenti (dai concerti classici ai lunapark) ha registrato un aumento dell'1,7 per cento in valori monetari quando non si è recuperato neppure il tasso inflazionistico, che è stato del 3,9 per cento. Quanto alla Prosa, l'incremento dell'1,2 per cento dei biglietti venduti non basta certo ad indicare che si siano ottenuti l'ampliamento e il ricambio del pubblico, mentre l'aumento del 2,3 per cento degli introiti è stato anch'esso al di sotto del tasso d'inflazione.

La conseguente precarietà delle imprese teatrali – molte delle quali sembrano destinate a chiudere: ma non pianteremo su tutti i decessi – è riflessa nel mediocre panorama delle rassegne d'estate. Le luminarie di Spoleto Prosa sono basse, quelle di Todi Festival o delle Ville Vesuviane spente; Taormina Teatro s'affida all'estro del neodirettore Albertazzi per superare le sue non lievi difficoltà; rassegne come Astiteatro, Borgio Verezzi, la Versiliana, le Panatenee o San Miniato puntano su improvvisazioni spettacolari a bassi costi, sui monologhi o le *mises-en-espace*, addirittura sul riciclaggio di vecchi titoli in cartellone. Torna l'effimero, mancano i grandi eventi, il miraggio delle vacanze intelligenti per gli italiani s'allontana.

Per fortuna – ci dicono – c'è il ritorno del teatro in televisione. Presentato come un soprassalto della coscienza culturale dei vertici della Rai-tv, questo ritorno deve molto alla generosa battaglia condotta, con la raccolta di firme, da Giuliana Lojodice, aiutata da colleghi attori e da organismi come l'Associazione Critici di Teatro o il Sindacato Scrittori. È un passo nella direzione giusta; ma vedrete che presto i fautori della tv-spot ritireranno fuori il discorso dell'*audience*; vedrete che, in mancanza di idee chiare sullo specifico del teatro in televisione, avremo stucchevoli riprese in diretta; vedrete che (come lasciano presagire i criteri adottati per le scelte del repertorio) prevarrà la bottega sull'arte. Mentre certuni già aguzzano gli appetiti pensando al *business* del videoteatro; e se il teatro – quello vero – non ci rimetterà le penne sarà già un miracolo.

CHE COSA VEDREMO NELLE RASSEGNE D'ESTATE

TEMPI DIFFICILI PER I FESTIVAL

Hanno chiuso Todi, le Ville Vesuviane, e altri appuntamenti estivi con il teatro si svolgono in situazioni di disagio finanziario e artistico - Le risorse sono scarse ma manca, soprattutto, la volontà di fare una politica culturale di largo respiro nel campo dello spettacolo - Le informazioni sui cartelloni.



Edimburgo

Tre settimane, dal 13 agosto al 2 settembre, fitte fitte di appuntamenti (più di 170) di musica, opera lirica, balletto e teatro. A inaugurare gli spettacoli teatrali sarà un adattamento del romanzo di Alasdair Gray, *Lanark*, messo in scena dalla Tag Theatre Company di Glasgow (14-27 agosto). Patrice Chereau sarà presente con lo spettacolo *Nella solitudine dei campi di cotone* di Koltès (30 agosto-2 settembre), e Luc Bondy, con la compagnia della Schaubühne am Lehniner Platz di Berlino, presenterà due testi di Sacha Guitry, *L'illusionista*, protagonista Gert Voss, e *Facciamo un sogno* (1-2 settembre). Gert Voss sarà anche protagonista del *Mercante di Venezia* di Shakespeare messo in scena da Peter Zadek col Berliner Ensemble (29-30 agosto). Da segnalare, inoltre, un *Don Carlos* di Schiller, regia di Philip Prowse (22-26 agosto), *Observe the sons of Ulster marching towards the somme* di Frank McGuinness, regia di Patrick Mason (18-23 agosto) e *C'est magnifique* della compagnia Deschamps & Deschamps (26-28 agosto).

Roma

Una finestra aperta sui palcoscenici del mondo, questo si propone di essere il Festival d'Autunno, che vedrà Roma finalmente inserita tra le capitali europee della cultura. A inaugurare il festival, il 19 settembre, sarà Pina Bausch e il suo Tanztheater Wuppertal con *Nelken*, spettacolo del 1983 sul tema dell'infanzia. Seguirà lo spettacolo di Luca Ronconi, *Sturm und Drang* di Friedrich Klinger (1-8 ottobre), con, fra gli altri, Branciaroli, Popolizio e Marisa Fabbri, già andato in scena nel corso del Maggio musicale fiorentino. La compagnia inglese Cheek by Jowl presenterà *The duchess of Malfi* di John Webster (5-7 ottobre), regia di Declan Donnellan, mentre lo spagnolo Teatro de la Abadía diretto dal regista José Luis Gomez porterà in scena il *Retablo de la Lujuria, la Avaricia y la Muerte*, quattro opere brevi di Ramon del Valle-Inclan (11-13 ottobre) che si richiamano alla tradizione medievale degli «autosacramentales». A *Le songe d'une nuit d'été* di Shakespeare (19-21 ottobre), messo in scena dal giovane attore e regista Stanislas Nordey, seguirà il *Teatro Bunraku* (24-25 ottobre), uno spettacolo di burat-

tini giapponese e infine un altro Shakespeare, *Il mercante di Venezia*, con la regia di Peter Zadek (28-29 ottobre). All'interno del festival si svolgerà anche la seconda edizione di «Le vie del festival», una rassegna degli spettacoli più interessanti visti nei festival estivi italiani ed esteri.

Verona

Si è aperto con la *Dodicesima notte* il 47° Festival shakespeariano nell'ambito dell'estate teatrale veronese. Interpreti dello spettacolo sono stati Franco Branciaroli (che ha curato anche la regia), Pino Micol, Renzo Montagnani e Rita Pavone. Proseguirà, quindi, con *La tempesta* (24 agosto-2 settembre) con Glauco Mauri e Roberto Sturmo, regia di Glauco Mauri e con *Anthony and Cleopatra* (7-9 settembre), spettacolo inglese della Moving Theatre Company, con Vanessa Redgrave e Paul Butcher, regia di Harris Pasovic. Per la danza, invece, è in programma una nuova creazione dei Momix, *Baseball* (4-8 luglio), seguita dal musical *West side story* (26-29 luglio) con la Compagnia

della Rancia e da uno spettacolo di flamenco *Romeo e Giulietta* (2-5 agosto), con la compagnia spagnola Luisillo. Non mancheranno, naturalmente, le manifestazioni musicali dedicate soprattutto al jazz e al blues.

Teatro all'Eremo

Fedele all'appuntamento di rilettura del teatro religioso del Novecento, il Teatro all'Eremo di Santa Caterina del Sasso, sul lago Maggiore dopo *Assassino nella cattedrale* di Eliot, *L'annuncio a Maria* di Claudel e *Diario di un curato di campagna* di Mario Contini da Bernanos, propone quest'anno *Uomo in ogni stagione* di Robert Bolt. Il dramma imperniato sulla figura di Tommaso Moro è stato messo in scena in Italia nel 1961 dalla compagnia diretta da Diego Fabbri con la regia di Giuseppe Di Martino e l'interpretazione di Antonio Crast, Paola Borboni, Tonino Pierfederici, Mila Vannucci e Franco Graziosi. Nel giardino dell'orto dei frati, all'Eremo, sarà diretto come di consueto da Fabio Battistini e interpretato, fra gli altri da Antonio Zanoletti, Diego Gaffuri, Pinuccia Galimberti, Anna Nicora, Fabio Sarti, Stefano Orlandi e John Pedferri, vincitore del Premio Montegrotto alla Vocazione 1995.

Polverigi

La XIX edizione del festival internazionale Inteatro (6-16 luglio) si è aperta, con *Mai più amore per sempre*, una libera rievocazione di *Giulietta e Romeo* scritta da Ruggero Cappuccio in napoletano secentesco, rendendo così omaggio ai 400 anni del dramma shakespeariano. Il programma è proseguito con *Non solo per me*, regia di Barbara Nativi, con Renata Palmiello e con un omaggio al poeta Franco Scataglini. Il coreografo Roberto Castello ha quindi presentato una versione «di strada» del progetto-spettacolo *Siamo qui solo per i soldi* e Gianni Ippoliti ha intrattenuto il pubblico con uno dei suoi deliranti dibattiti, dedicato questa volta a Carmelo Bene. Ad Ancona il festival è proseguito con la rassegna «Estremo Occidente», cui hanno partecipato formazioni musicali palestinesi, gitane, africane e brasiliane.

Cividale del Friuli

Il Mittelfest si accorcia di qualche giorno rispetto allo scorso anno (19-23 luglio), ma, nonostante le difficoltà finanziarie, resiste e si aprirà festosamente con una sfilata per le vie della città della banda militare di Klagenfurt che eseguirà musiche per banda di Beethoven. In cartellone, per quanto riguarda il teatro, *Lepu Vida*, spettacolo ispirato al romanzo di Ivan Cjankar, con la compagnia slovena Coreodramma di Lubiana, *Nox (Notte)*, regia di Blaho Uhlár con il gruppo Stoka della Repubblica Slovacca, *Semplicemente complicato* di Thomas Bernhard, regia di Teresa Petroni, con Roberto Herlitzka, e *Il racconto del Vajont* narrato da Marco Paolini. Uno spazio particolare è dedicato a Pasolini con due letture di sue sceneggiature, *Il padre selvaggio*, a cura di Giorgio Pressburger, con Paolo Nocelli e *San Paolo*, con Sandro Lombardi, e inoltre un'azione scenica senza parole ispirata a *Teorema*, con il Teatro da Camera di Budapest, Virgilio Gazzolo leggerà alcune pagine del romanzo di Claudio Magris sull'epopea dei cosacchi in Carnia, *Illazioni su una sciabola e Vedrò Singapore?* è il titolo di una serata dedicata a Piero Chiara. Per la musica, oltre all'opera di Bela Bartok, *Nel castello del principe Barbablu*, regia di Pressburger, segnaliamo *Medea*, melologo di Wilhelm Gotter, musiche di Benda e Schönberg con il Jess Trio di Vienna, *Maestri del barocco in Friuli* con il coro e il gruppo strumentale della Radio-televisione croata e *Cicalamenti, canzonette e madrigali lungo il Natisone* con i Madrigalisti di Praga. Il teatro-danza sarà presente con *Everybody goes to disco* della compagnia Montazstroj di Zagabria, mentre il gruppo tzigano di Antal Szalatai chiuderà

il festival con canti e danze d'Ungheria. Da non dimenticare, infine, la mostra di fotografie di Maurizio Buscarino dedicata a Kantor.

Pergine

Nel programma del festival trentino (5 luglio-29 agosto), che è stato inaugurato da *Grep* con il gruppo I spiazaroi, oltre alla musica classica e leggera, alla danza (*Concerto d'Europa* con Lilliana Cosi e Marinel Stefanescu e *Giulietta e Romeo* del Balletto di Toscana) e, come sempre, uno spazio dedicato ai nuovi comici, c'è anche qualche spettacolo teatrale. Nel Castello di Seregnano ecco *I sotterranei dell'anima* con Paola Pitagora (17 luglio) e *Omaggio a Mario Luzi* di Pamela Villosi (1 agosto). Dopo *Doppio legame* di M.P. Regoli con S. Zinna (18 luglio), *Le cirque invisible* di Victoria Chaplin (31 luglio-5 agosto), spettacolo non nuovo ma sempre gradevole e *La donna gigante* di Athina Cenci con P. Bernardi (16 agosto). Si segnala anche *Primate assoluto* di Giobbe Covatta (26 luglio) e *Lampi d'estate* con Aldo, Giovanni e Giacomo (24 agosto).

Spoleto

Quest'anno il festival spoletino (24 giugno-16 luglio), pur allungandosi di cinque giorni rispetto

alle edizioni precedenti, dedica al teatro uno spazio piuttosto risicato. Il programma di prosa si apre con uno degli autori più interessanti della nuova ricerca teatrale, il regista franco-canadese Robert Lépage, che presenta *The seven streams of the river Ota*, una saga sul Giappone colpito dalla bomba atomica. Dopo *Einstein* di William Simms, messo in scena e interpretato da John Crowther (1-9 luglio), una novità di Dacia Maraini, *Camille ovvero Parigi capovolta*, ispirato alla vita della scultrice Camille Claudel, regista Gisella Gocci e protagonisti Remo Gironi e Mariangela D'Abbraccio (12-16 luglio). E per finire *Medea* di Euripide (12-15 luglio) dell'Hebbel Theater di Berlino, con Edith Clever, per la prima volta a Spoleto. Una novità è la sezione *Spoleto Off, debutti, scoperte e invenzioni per il Teatrino delle Sei*: lo storico spazio spoletino si apre alle suggestioni delle forme teatrali più diverse e provenienti da ogni parte del mondo.

Borgio Verezzi

Filo conduttore del festival, giunto alla XXIX edizione, è quest'anno il tema «Il teatro gioca con se stesso». Lo inaugura il 14 luglio un testo di Marivaux *La mère confidente*, con Valeria Moriconi come protagonista e regia di Franco Però. Dopo *Tutto per amore* dell'elisabettiano John

A CURA DELL'ATELIER COSTA OVEST

Montalcino '95: scrittura e lavoro di palcoscenico

La rocca di Montalcino è luogo ideale per racchiudere idee e fantasia entro un cerchio simbolico da cui poi ripartire verso il caos della civiltà. Proprio qui, nella seconda metà del mese di maggio si è svolta la prima parte di Montalcino Teatro organizzato dall'Atelier della Costa Ovest diretto da Paolo Pierazzini e dedicato quest'anno a un tema stimolante e complesso: «I confini della scrittura teatrale». Il lavoro svolto è stato occasione di incontro di personalità del mondo dello spettacolo: autori, registi, studiosi ed attori che insieme hanno riflettuto sulla funzione di ciascuno all'interno del sistema teatrale che ruota intorno ai due momenti della scrittura teatrale e della scrittura scenica e sull'importanza che dovrebbe assumere la collaborazione comune all'interno dell'allestimento dello spettacolo.

Determinante è stata la presenza di Jean Claude Carrière, il drammaturgo francese che ha lavorato per il cinema e il teatro con registi come Buñuel, Godard, Malle, Wajda, Oshima e con Peter Brook.

Carrière ha tenuto un seminario in francese su «La place de l'auteur dans une compagnie» e ha incontrato il pubblico in una intervista-verità curata da Siro Ferrone. Egli ha rivendicato la scelta della libertà espressiva dell'autore, sottolineando attraverso il racconto delle prime tappe della sua attività. Egli ha raccontato poi come si svolge il lavoro di messa in scena con il regista e gli attori e il metodo di lavoro adottato da lui e Peter Brook nell'allestimento del *Mahabharata*, facendo il tutto con gustosi aneddoti. In particolare, ha sottolineato come ciascuno abbia lavorato interagendo fianco a fianco, momento per momento, senza invadere le competenze altrui. Ha quindi ricordato il bisogno di isolamento dell'autore ma anche la necessità della vita comune, del rapporto diretto con le persone e col mondo, di una intelligente gestione del tempo e della libertà creativa. Carrière, che sta lavorando all'allestimento di *Happy days* di Samuel Beckett insieme a Peter Brook, ha da poco pubblicato in Francia un libro-testimonianza del suo incontro col Dalai Lama, che lo ha voluto ospite per un mese dopo avere visto la videocassetta del *Mahabharata*.

Numerose altre sono state le attività che si sono svolte nel corso di quindici giorni a Montalcino e che hanno coinvolto i giovani allievi-attori accanto a registi di talento impegnati nell'attività laboratoriale, fianco a fianco con maestri di scena, critici e giornalisti, in un clima europeo multilinguistico e non solo per le differenze di linguaggi parlati.

In questa dimensione allargata di lingue e culture si è inserita l'attività di Remondi e Caporosi che hanno tenuto un seminario ai giovani del corso «Artista di scena» intitolato «Evocazione e memoria», e che si è concluso al Teatro degli Astrusi con la messa in scena di alcuni *Frammenti* dalle opere di Verga. Le giornate finali hanno visto anche la messa in scena in prima assoluta, entro la spoglia chiesa di San Francesco, del *Prometeo incatenato* di Eschilo da parte dell'Attis Theatre con la regia del greco Terzopoulos, uno spettacolo intenso, dalla possente fisicità, in cui il regista - che ha fondato il gruppo Attis e che da molti anni lavora sul recupero della cultura teatrale greca - ha voluto restituire al dramma tutta la sua tensione primitiva. Lo stesso regista ha condotto con gli allievi attori il laboratorio «La voce e il corpo nel dramma antico».

Altra anteprima nazionale è stata quella di *Bagno finale* di Roberto Lerici, sempre al Teatro degli Astrusi, con scene e costumi di Andrea Buscemi (anche e soprattutto attore, che si è prodotto in un monologo di quasi 80 minuti) le musiche di Francesco Verdinelli e la regia di Carlo Emilio Lerici. Era anche prevista una giornata di studi su Roberto Lerici, scrittore e autore drammatico. *Renzia D'Inca*

Dryden, con Francesca Benedetti e Massimo Foschi, regia di Riccardo Reim (22 luglio), un *Romeo e Giulietta* tutto musicale e in rima baciata del regista Maurizio Panici, con Micol Pambieri e Valerio Mastrandrea (28 luglio). Il 3 e il 4 agosto Yves Lebreton allietterà la piazza con la sua raffinata clownerie: *Eh!* è il titolo davvero curioso dello spettacolo. Conclude la rassegna teatrale *Uno sguardo dal ponte* di Arthur Miller, con Michele Placido e regia di Teodoro Cassano (9/10 agosto). Come sempre, nel corso del festival verrà assegnato il Premio Veretium per il miglior attore e il Premio Provincia di Savona per il miglior interprete non protagonista del festival. In programma anche una rassegna cinematografica dedicata ad Alida Valli.

Arezzo - Castiglion Fiorentino

Il festival *Il teatro e il sacro*, giunto alla sua sesta edizione, ha scelto quest'anno come tema «Tentazione ed estasi». In programma, dal 2 luglio al 10 settembre, *Edipus* di Testori, regia di Tiezzi con Sandro Lombardi (2 luglio), *Terre offese*, da Picasso, Neruda e Lorca, della compagnia il Carro di Jan (11-12 luglio), *Bertoldo*, da Giovan Battista Croce, regia di Savelli, con il Teatro dell'Arca (14 luglio), *Sorriso eterno*, da Lagerkvist, del gruppo Occupazioni farsesche (19-20 luglio), *Santa Giovanna dei macelli* di Brecht, del gruppo Mascarà (29-30 luglio), *Paolo di Tarso*, da Pasolini, del Centro teatrale di Pontedera (3 agosto), *Li turchi viaggiano*, musiche e fiabe di Roberto De Simone (7 agosto), *Flam*, di Graziano Lazzeri del gruppo Atmo (16 luglio), *Francesco* di Kora Herrendorf, del Teatro Nucleo (20 agosto), *Don Giovanni* di Francesco Niccolini del Carro di Jan (25-31 agosto).

Tharros

Il festival «Notti magiche a Tharros» (3-27 agosto) si svolge nella zona archeologica dove sorgeva l'antica città punica di Tharros (provincia di Oristano) è giunto alla sua seconda edizione e, visti i consensi ricevuti lo scorso anno, si è impegnato nella produzione di due spettacoli di prosa: *Anfitrione* di Plauto, regia di Marco Gagliardo (18-20 agosto) e *Re Cervo* di Carlo Gozzi, regia e drammaturgia della compagnia Durindana, con Sara Bertelà, Benedetta Buccellato, Francesco Origo e Valerio Binasco (24-26 agosto). Durante il festival, che verrà inaugurato da un concerto di musica classica e concluso da uno di musica etnica, si svolgeranno anche tre serate di poesia (fra gli interpreti ricordiamo Aldo Reggiani) sul tema «Mediterraneo o l'origine della poesia».

Fiesole

Ricchissimo come sempre di appuntamenti musicali, il programma dell'Estate fiesolana non dimentica però il teatro che quest'anno vedrà come primo spettacolo *Dybbuk* di Moni Ovadia e Mara Cantoni (9 luglio). Prodotto dall'Estate teatrale veronese, lo spettacolo shakespeariano di Franco Branciaroli, *La dodicesima notte*, arriverà al teatro romano di Fiesole il 26 luglio, mentre il 30 luglio sarà la volta del Teatro della Tosse con *Una notte all'opera*, regia di Tonino Conte e, naturalmente, scene di Emanuele Luzzati. Un altro Shakespeare, *Giulietta e Romeo*, regia di Maurizio Panici, protagonisti i giovani Micol Pambieri e Valerio Mastrandrea, sarà al teatro romano il primo agosto. Da segnalare, infine, una rassegna cinematografica e un convegno dedicati a Robert Altman, al quale è stato assegnato il Premio Fiesole 1995 ai maestri del cinema.

Asti

Ricco e stimolante come sempre il programma della 17ª edizione del festival internazionale di drammaturgia contemporanea che si è svolto nella cittadina piemontese dal 21 giugno al 2 luglio e che si è aperto con uno spettacolo tutto femminile, *Nel bagno turco* di Nell Dunn, regia di Maddalena Fallucchi, interpreti Valentina Fortunato, Valeria Ciangottini, Fiorenza Marcheggiani e Elisabetta Carta. Antonio Syty ha curato la regia del suo testo, *Una danza del cuore*, con Lia Tanzi e Micol Pambieri, mentre Daniela Giordano è stata regista e interprete di *Chi, o Saffo, ti fa torto?* di Dino Valtatico. Ravenna Teatro ha presentato, regista Marco Martinelli, *Narrazioni della pianura* di Luigi Dadini, nei panni anche dell'unico protagonista. Roberto Herlitzka si è cimentato con un testo di Bernhard, *Semplicemente complicato*, e il Teatro delle Briciole di Parma ha portato in scena la novità di Tonino Guerra, *La casa dei giardini interni*, regista Letizia Quintavalla. Il Gruppo della Rocca ha allestito *Il tempo e la stanza* di Botho Strauss, regia di Valter Malosti, mentre Assemblée Teatro ha proposto *Il rossetto sull'ostia*, scritto di Aidan Mathews, Renzo Sicco (anche regista) e Gisella Bein (anche interprete). Barbara Nativi ha messo in scena con Laboratorio Nove il suo testo *Dracula* e gli Artisti Associati di Gorizia *Angeli in America* di Tony Kushner, regia di Walter Mramor. Oltre a diversi spettacoli di strada, da segnalare una serata speciale curata da Massimo Scaglione e intitolata *Le donne di Alfieri*, con fra le altre, Ileana Ghione, Franca Nuti, Pamela Villosi e Milena Vukotic.

La Versiliana

Si apre il 13 luglio con *Questa sera si recita a soggetto* di Pirandello, regia di Patroni Griffi e protagonisti Alida Valli, Sebastiano Lo Monaco, Giustino Durano, il festival organizzato dal Comune di Pietrasanta che si concluderà il 27 agosto. Gli altri spettacoli in programma sono *La parigina* di Becque (21-23 luglio) con Anna Mazzamauro, regia di Rosanna Siclari, la quale firma anche la regia della *Cantata per la festa dei bambini morti di mafia* di Luciano Violante (24 luglio), *La madre confidente* di Marivaux con Valeria Moriconi, regia di Franco Però, *La legge è ovale per tutti* di Giorgio Panariello (anche interprete) e Walter Santillo, *L'albergo del libero scambio* di Feydeau, regia di Mario Missiroli, con la compagnia di Geppy Gleijeses, Paola Quattrini e la partecipazione di Carlo Croccolo (3-6 agosto). Tre i musical: *Ma per fortuna che c'è la musica*, di Jaja Fiastri e Enrico Vaime, regia di Pietro Garinei, con Johnny Dorelli (13-14 agosto), *West side story* con la Compagnia della Rancia (18-20 agosto) e *I menecmi* di Plauto, regia di Livio Galassi con Tato Russo (24-25 agosto). Per quanto riguarda la danza segnaliamo *The waves* di Virginia Woolf, musiche di Benjamin Britten e *Salomè* di Manfridi, con il Balletto di Spoleto (18-19 luglio), *Giulietta e Romeo* di Prokofiev con Carla Fracci (16-17 agosto), *Carmen* con l'Aterballetto (22 agosto) e un *Omaggio a Bejart* con la Compagnia di Danza Teatro di Torino (26 agosto).

Volterra

Una forte presenza di gruppi e artisti stranieri caratterizza quest'anno Volterra Teatro (18-23 luglio), che, non a caso, ha scelto come sottotitolo «Un laboratorio internazionale». I nomi di maggior rilievo sono quelli di Jan Fabre e Raul Ruiz. Il primo sarà presente con *Una donna mortalmente normale* (spettacolo che si svolgerà in una grot-

ta) e *Falsification telle quelle, infansifée*. Del regista belga verrà anche presentata una sua raccolta di testi teatrali edita da Costa & Nolan. Il cinema cileño, invece, torna dopo alcuni anni alla regia teatrale con *La guerra delle icone*, di cui firma anche la drammaturgia. Eric Lacascade e Guy Aluchérie presenteranno per il ballatum Théâtre di Lille, *Tre sorelle* di Čechov, mentre i cinesi del gruppo Xi Ju She Jan saranno a Volterra con *Fail-o*. Non mancheranno, però, anche spettacoli italiani come l'*Eneide*, realizzato dalla Compagnia della Fortezza in collaborazione con gli allievi della Civica di Milano, *Festa plebea* e *Buchettino* della Societas Raffaello Sanzio, *Maremoto* del gruppo Japigia Teatro e *Nulla: molte stelle* (produzione del Csr di Pontedera) interpretato da attori provenienti dall'Università della Terza Età di Pontedera, sotto la guida di Roberto Bacci. Completeranno il quadro spettacoli all'aperto, conferenze, un work in progress con attori italiani e stranieri guidato da Lacascade e proiezioni cinematografiche.

Anagni

L'assessorato alla Cultura della cittadina medievale di Anagni ha promosso la seconda edizione del «Festival del teatro medievale e rinascimentale» (16 giugno-16 luglio). Tutte novità i sette spettacoli italiani e i quattro stranieri in programma: *E guerra e morte avrai*, tratto dalla *Gerusalemme liberata* del Tasso con Rosa Di Lucia, regia di Salvo Bitonti, *Il miracolo di San Nicola*, di Jean Bodel, regia di Mario Prospero, *Una poesia farò di puro nulla*, tratto dalla poesia trobadorica, regia di Amedeo Di Sora, *Le confessioni*, tratto dall'opera di Sant'Agostino, regia di Enzo Maria Caserta, con Mariano Rigillo, *Gringoire*, di Théodore de Banville, regia di Godefroy Segal, con il Théâtre du Cabinet Noir di Parigi, *Il mistero di San Juan*, regia di Horacio Czertok e Cora Herrendorf, *Jeanne d'Arppo*, di Gardy Hutter e Ferruccio Cainero (anche regista), *Gismonda*, di Girolamo Razzi, regia di Nuccio Siano, *El Grifo y el Dragon*, regia di Francesco Massip.

Estate nei chiostr

Le manifestazioni estive organizzate dalla Società Umanitaria nel bel chiostro di via Daverio sono ormai uno degli appuntamenti estivi più cari ai milanesi. Il programma di questa settima edizione, che si è svolta dal 5 al 18 luglio, ha offerto 12 concerti, 6 spettacoli teatrali e 4 di danza, 7 film, 3 performance di poesia, una mostra di pubblicità e fumetti americani e un'attività di animazione curata da Bruno Munari. Il teatro, dunque, ha occupato una parte cospicua della locandina e tutti inediti per la città gli spettacoli. Il primo è stato *Terra sventrata* del gruppo Katzenmacher, regia di Alfonso Santagata, seguito dalla prima ideazione scenica del progetto *Macondo* di Riccardo Fuks. La compagnia multietnica Ravenna Teatro ha presentato *Griot-Fulèr* e il Teatro Agricolo o del Monte Vaso *Giullarata Dantesca*, ispirato ad alcuni canti dell'*Inferno* di Dante. Laura Curino del Teatro Settimo ha portato in scena, in veste di attrice e autrice, il monologo *Passione*, e, infine, Enzo Moscato ha presentato il suo ultimo lavoro *Ritornanti*.

Sesto Fiorentino

Il Festival Intercity, nato – come è noto – per offrire una panoramica sulla realtà teatrale, di danza e drammaturgia di un paese straniero, è dedicato quest'anno al Portogallo. Il cartellone della manifestazione, che si svolgerà dal 18 settembre

al 14 ottobre, prevede *Sindbad, il marinaio*, scritto e diretto da Manuel Antonio Pereira, spettacolo in lingua italiana con gli attori della compagnia Laboratorio Nove; *Fim: homage to Martha Graham e Nude and red composition*, due spettacoli di danza con coreografie di Rui Nunes e di Margarida Bettencourt; *Clown dei*, spettacolo in lingua originale della compagnia Teatro meridionale; *Primeiro Nomele*, con la compagnia di danza Eira di Francisco Camacho; *Bichos*, in lingua originale, della compagnia O bando; *Intercity baby*, spettacolo per le scuole dedicato ai miti e alle leggende portoghesi. Infine due giorni di convegno, con letture di testi teatrali, sulla drammaturgia contemporanea portoghese.

Fondi

Si svolge fra Terracina, l'isola di Ponza e Fondi il XV Festival del teatro italiano/Riviera d'Ulisse. Nell'Area del tempio di Giove Anxur di Terracina, dal 22 luglio al 31 agosto, per la sezione «Teatro d'autore», inediti in prima nazionale, sono in programma: *Gelato di campagna* di Franco M. Branden, regia di Giuseppe Ferrara, *Il circo* di Alberto Bevilacqua, regia di Renato Giordano, *Controfigura* di Katia Ippaso e G. Raggi, regia di Manfrè, *La macchina infernale* di Jean Cocteau, regia di Tonino Pulci. Due le rassegne nella sezione «Intrecci dello spettacolo»: *Il teatro dello zolfo*, alla quale parteciperanno gli spettacoli selezionati nella stagione 1994/95 dalla giuria del Premio Lazio teatro e *Satyralia*, incentrata sul teatro comico e la satira. La consueta rassegna cinematografica è dedicata quest'anno al centenario della nascita del cinema e al rapporto fra cinema e teatro. Nel corso del festival verranno assegnati i Premi Fondi-La Pastora per un'opera teatrale inedita.

Parma

Il programma della XIII edizione del Teatro festival Parma (19-24 settembre), offrirà molto spazio alla drammaturgia russa. Infatti oltre ai tre spettacoli del regista lituano Eimuntas Nekrosius, *Tre sorelle* di Čechov, *Mozart e Salieri* e *Don Giovanni* di Puškin, ci sarà anche *Colpevoli senza colpa* di Ostrovskij del regista russo Petr Fomenko. Tutte italiane le altre produzioni previste: *Giorni felici* di Beckett, regia di Cristina Pezzoli, protagonista Elisabetta Pozzi, *Indagini di un cane* da Franz Kafka, regia di Michele De Marchi, *L'architetto e l'imperatore d'Assiria* di Arrabal, regia di David H. Brandon, con Maurizio Donadoni, *Vespro della beata Vergine* di Antonio Tarrantino, regia di Cherif, con Geppy Gleijeses e *Cinque sassi*, testo e regia Marco Munaro, con il Teatro dei Lemmings. Il 22 e il 23 settembre, inoltre, si svolgerà la seconda Convention del teatro, mentre il 24, al Teatro Regio, avverrà la consegna dei Biglietti d'oro Agis-Minerva.

Santarcangelo

L'opera teatrale, dichiara Ilse nei *Giganti della montagna* «Deve vivere in mezzo agli uomini». Ispirandosi a questa battuta, Leo De Berardinis, al suo secondo anno di direzione artistica, ha scelto di improntare questa edizione '95 del festival, che si è svolto dall'1 al 9 luglio, sul rapporto fra «Teatro e collettività», quindi anche fra teatro e carcere, teatro e handicap, teatro ed emarginazione. Fra i numerosi spettacoli che hanno animato per nove giorni la cittadina romagnola, ricordiamo: *Embargos* di Enzo Moscato, *Né venerdì né sabato* di Angela Malfitano, *Balocco* dell'Associazione Sosta Palmizi, *Ippolito* di Ravenna teatro, *Vangelo* del Teatro Kismet, *Diablogues* con la compagnia Vetrano-Randisi, *L'arrivée de mon départ* con la compagnia Enzo Pezzella, *Dove il cielo è fatto a quadretti* del Teatro Forum, *Donne senza stanza* del Teatro Alkaest, *Oresteia* della Societas Raffaello Sanzio, *Terra sventrata* e *Polveri* della compagnia Katzenmacher, *Fuoco centrale* della

Valdoca e *Ameto e la statale 16* del Japigia Teatro. La compagnia Teatri Uniti ha tenuto nove giorni di prove aperte sul *Misanthropo* di Molière.

Castiglione

Il festival che si svolge nella cittadina toscana è ormai un punto di riferimento importante per la danza italiana e internazionale. Il programma di quest'anno (21 luglio-21 agosto) si apre anche ad altre forme espressive e prevede, accanto alla danza, appuntamenti teatrali e musicali con gruppi operanti sul territorio, mostre ed occasioni di incontro su temi letterari e culturali. Sarà l'Ensemble di Micha van Hoecke, che vive e lavora da dieci anni a Castiglione, a inaugurare il festival con *Odissea blu*. Seguiranno uno spettacolo del Balletto di Toscana, coreografie di Mauro Bigonzetti, *Siamo qui solo per i soldi*, dedicato a Frank Zappa, coreografie di Roberto Castello, i Mummenschanz e *Lindsay Kemp and friends*. In occasione del centenario del cinema, sarà dedicata una mostra a Gabriella Pescucci (nativa di Rosignano), premio Oscar per i costumi 1994 per il film *L'età dell'innocenza* e si svolgeranno degli «Incontri al caffè», durante i quali Lello Bersani intervisterà registi e attori cinematografici.

Benevento

È Maurizio Costanzo il nuovo direttore artistico di «Città spettacolo». Per la XVI edizione del festival che si svolgerà dal 9 al 17 settembre organizzato dal Comune di Benevento, il popolare anchorman di Canale 5, che succede a Mariano Rigillo, ha scelto come tema «Nel nome del padre e della madre». Ad artisti del calibro di Luca De Filippo, Piera Degli Esposti, Turi Ferro e Pupella Maggio sarà affidato il compito di attirare l'attenzione del pubblico sulle problematiche legate ai rapporti con i genitori. Ma la rassegna non si limiterà alle performances di questi grandi nomi del teatro italiano, una particolare attenzione sarà dedicata alle associazioni sia teatrali che musicali operanti sul territorio, che Costanzo intende impegnare nella creazione di «isole musicali», disseminate nei vari angoli della città. Ad occuparsi dell'organizzazione – è una novità – sarà un suo staff di professionisti che s'avvarrà, in parte, anche di energie locali.

Ventimiglia «Al confine»

Una kermesse ragionata per creare o restituire un clima di partecipazione che possa coinvolgere un pubblico di tutte le fasce d'età si svolgerà dal 9 al 28 luglio a Ventimiglia. Una scommessa che, in tempi poco propensi all'impegno culturale ed alla continuità progettuale, ha ambiziosi obiettivi finali, tra cui quello di costituire il necessario volano alla riapertura del Comunale. Si va dalle acrobazie della Hip Hop Dance di *Accorap* per le vittime più innocenti di Sarajevo, a quelle del Laboratorio teatrale di Mario Jorio in collaborazione con le scuole di danza di Ventimiglia. Dalla follia di Macloma, il trio di clowns che ha stregato le platee di mezzo mondo, alle prove d'attore dei Durandarte per una lettura contemporanea e senza sovrastrutture concettuali tratta dal *Re Cervo* di Gozzi, a quelle per un teatro tecnologico e poetico con la Sound Cage di Giuliano Palmieri. E ancora i senegalesi di Ravenna Teatro e la Compagnia della Fortezza di Volterra in *Marat Sade*.

Vetrina Italia

Tra il 27 giugno e il 1° luglio si è svolto, tra Pisa e Cascina, Vetrina Italia, uno dei pochissimi festival italiani dedicati al Teatro Ragazzi e Giovani. Tra le numerose compagnie che operano nel settore, erano presenti il Teatro del Buratto, Aster, il Teatro delle Briciole, il Teatro di Piazza e d'Occasione, Crest, Giallo Mare Minimalteatro, Quelli di Grock, il Teatro dell'Angolo, Sipario/Tosca-

na, il Teatro Città Murata. Nelle cinque giornate si sono alternati – sulle scene del Teatro Verdi e del Centro culturale Sant'Andrea di Pisa, e del Politeama di Cascina – oltre venti spettacoli suddivisi nelle sezioni destinate a bambini, ragazzi, giovani e Stregatto/Off a cura dell'Etì.

Brescia Aperta

Una rassegna teatrale con tre novità in prima assoluta (28 giugno-4 luglio) e un festival dedicato a teatro, danza e musica dalla Spagna sono stati i contenuti principali di «Brescia Aperta '95», promossa dal Comune con la collaborazione del Ctb. Per la prosa sono da segnalare *Ermengarda*, versione tutta al femminile dell'*Adelchi* di Manzoni con Patrizia Zappa Mulas e la regia di Nanni Garella; *La colonna infame* con Virginio Gazzolo e Roberto Trifirò diretti da Mina Mezzadri, e l'esordio nella regia di Paolo Bessegato con *Bibbia*, frammenti biblici in dialetto bresciano di Achille Platto. Per il festival «España España» gli appuntamenti di rilievo sono stati *El libro de las Bestias* dei Comedians e *Torero* di Antonio Canales.

San Miniato

Centonovanta iscritti alle varie scuole europee, che aderiscono all'iniziativa ideata e fin qui brillantemente condotta dal Teatro di Pisa in collaborazione con l'Accademia «Silvio D'Amico» e dall'Istituto del Drama popolare di San Miniato per l'appuntamento estivo con i giovani attori (5 giugno-16 luglio). Il 1995 ha salutato l'ingresso di una nuova scuola, la Hochschule di Berlino, che si affianca alla Guldhall School of Music and Drama di Londra, al *Gitis* di Mosca, all'Institut del Teatre di Barcellona e all'Accademia «Silvio D'Amico» di Roma, a dimostrazione della vocazione europea sempre più accentuata della manifestazione. Un primo laboratorio è stato condotto dall'Accademia «Silvio D'Amico» e dalla Guldhall School «Studio per la messa in scena di *Gli ingannati* dell'Accademia degli Intronati e di *La Dodicesima notte* di Shakespeare», e gli allievi sono stati seguiti da Lorenzo Salvetti, Kenneth Rea e Alan Woodhouse; un altro laboratorio europeo è stato curato dalla Guldhall School sul tema: Studio per la messa in scena di *Measure for Measure* di Shakespeare con l'assistenza di Peter Clough un altro ancora è affidato all'Accademia Silvio D'Amico sul tema «Studio per la messa in scena di *La Divina Commedia* di Dante Alighieri», con l'assistenza di Andrea Camilleri. La scuola tedesca ha condotto invece il laboratorio sul tema Corso di Improvvisazione sperimentale e creatività collettiva a partire da *L'ora in cui non sapevamo niente l'uno dell'altro* di Peter Handke, col docente Martin Haupt; mentre la scuola di Mosca ha curato il laboratorio per la messa in scena di *Il giardino dei ciliegi* di Čechov coi docenti Sergej Issaev e Nikolaj Karpov. Il laboratorio spagnolo, infine, ha lavorato sulla messa in scena di *Dopo la pioggia* di Sergi Belbel coi docenti Jordi Mesalles e Berti Tovlas. A San Miniato era presente anche il laboratorio di regia condotto da Marco Sciacaluga con Massimo Mesciulam e Valerio Binasco sul tema: «Che cos'è la verità scenica: vero e verosimile nel lavoro del regista?», sviluppato a partire da tre scene tratte dall'*Ameto*, *Il gabbiano* e *L'anima buona di Sezuan*.

A cura di Roberta Arcelloni, Fabio Battistini, Claudia Cannella e Renzo D'Incà

A pag. 4, la piazza di Spoleto durante il concerto di chiusura.

CAMBIO DELLA GUARDIA AL FESTIVAL SICILIANO

IL LEONE ALBERTAZZI AL TIMONE DI TAORMINA

«Il Mediterraneo» è il tema per l'edizione 1995 - Continua la positiva esperienza degli «Aperitivi con l'autore» con Ricordi Prosa - Nuovi spazi per gli spettacoli di musica e canto, l'omaggio a Enrico Maria Salerno, e un cartellone interessante tra grandi classici e drammaturgia contemporanea.

GIGI GIACOBBE

HYSTRIO - *Quale nuovo direttore artistico del settore prosa di Taormina Arte cosa vuol fare di questo festival e quali saranno i programmi più immediati?*

ALBERTAZZI - Trasformarlo, se mi daranno il tempo e i mezzi, in un vero festival nel senso della festa d'arte del teatro e in futuro, se sarà possibile una intesa con le sezioni Musica e Cinema, concordare una convergenza sulla scelta di un «mito» o di un «momento» della cultura europea di oggi o di ieri (per es. Don Giovanni nella musica, nel teatro di prosa, nel teatro lirico e nel cinema). In questa edizione il tema del festival è «Il Mediterraneo». Dall'anno prossimo vorrei istituire anche un Premio Taormina Arte la cui formula è ancora da studiare con i miei colleghi. Il cartellone è pronto da un mese circa, anche se le difficoltà organizzative, burocratiche ed economiche sono state molte. Forse ce la faremo, per quest'anno, a varare un programma di buona fattura in attesa di tempi migliori.

H. - *Ci sarà uno spazio nel Festival per l'Associazione nazionale dei Critici di Teatro?*

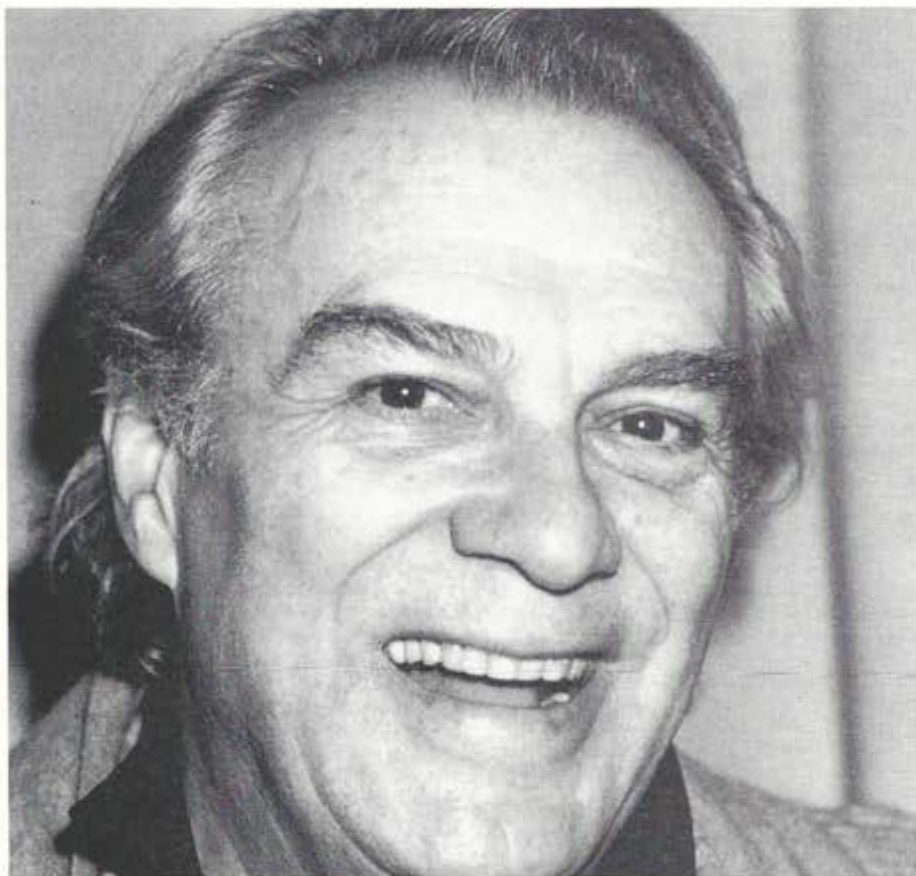
A. - Ci sarà uno spazio per i critici di teatro. Ho pensato ad una serie di incontri sul genere di «incontri al vertice» fra la direzione del festival e la critica militante, incontri pubblici s'intende. Ho molte cose da dire alla critica e molte, credo, da ascoltarne.

H. - *Uno spazio interessante in queste ultime stagioni è stato occupato dagli «Aperitivi con l'autore» incontri con nuovi autori di teatro e relative letture dei testi, in collaborazione con Casa Ricordi, molto gradite al pubblico. Ci saranno anche quest'anno?*

A. - Le letture ci saranno anche quest'anno, con testi che anch'io vorrei suggerire, in collaborazione sempre con Casa Ricordi. La drammaturgia ultima si distingue (parlo di quella dell'ultimo anno) per un piglio nuovo, post-minimalista molto interessante, anche perché è uscita, almeno mi sembra, dalla soggezione della «letteratura».

H. - *Oltre al Teatro greco e ai due spazi del Palazzo dei Congressi, ha individuato a Taormina spazi alternativi (strade, piazze, quartieri...) per spettacoli pensati e progettati all'aperto?*

A. - Oltre agli spazi tradizionali (il Teatro greco e le due sale dei congressi) abbiamo messo a punto il teatro della Villa Comunale, che ospiterà specialmente spettacoli con musica e canto (*Notte gitana*, *Percussionisti del Nilo*, *El Camborio con il suo flamenco*, Lina Sastri, Marisa Sanna con antichi canti sardi, eccetera). Negli spazi delle Naumachie, cioè nelle nicchie, con il pubblico itinerante avrà luogo uno spettacolo omaggio ad un grande attore scomparso: Enrico Maria Salerno,



da parte della sua Compagnia diretta da Laura Andreini, sua moglie. Lo spettacolo è dedicato all'impegno civile e ai «roghi di libri». Dalle parti del Teatro Romano Odeon abbiamo individuato uno spazio dove l'estro di Gianni Ippoliti insieme a Bedy Moratti potrebbe realizzare una sua *Antigone*. Per quanto riguarda il cartellone, al Teatro greco ci saranno *Carmelo Bene*, *Le Memorie di Adriano* di Yourcenar-Scaparro, *Opera 116* di De Simone e *Uno sguardo dal Ponte* con Placido (presente l'autore). Ai Congressi Sala Grande avremo: *Uno nessuno e centomila* di Giuseppe Manfridi da Pirandello con Flavio Bucci, *Preferirei di no* di Antonia Brancati con Anna Proclemer, regia di Maccarinelli; *Foemina ridens* di Fava con Ida Di Benedetto e *Faide* di Maria Pia Da-

niele. Alla Sala piccola: *Schopenhauer* di Sgalambro, *l'Harem dell'imperatore* di Bassetti regia di Albertazzi, un monologo di Bianca Toccafondi (da Rosso di San Secondo), un monologo di Mariela Boggio interpretato da Rosa Di Lucia; *La lunga notte di Medea* di Alvaro con Caterina Vertova. Poi, negli spazi del Palazzo Congressi e altrove, una mostra su Visconti curata da Caterina D'Amico, un «Album del grande attore» di Maurizio Giammusso, e *Le vergini delle rocce* e *Elegia* di Alearco Ambrosi da D'Annunzio. □

Nella foto, Giorgio Albertazzi.

DE BERARDINIS ILLUSTRATA I SUOI PROGETTI

NON PIÙ SPETTATORI COATTI NEL NUOVO TEATRO DI LEO

La sala del San Leonardo si configurerà come un teatro-laboratorio, in cui, attraverso un rapporto attivo col territorio, si cercherà di eliminare la distanza fra pubblico e platea - «Teatro e collettività» è il tema di Santarcangelo.

GIUSEPPE LIOTTA

Da pochi mesi Leo De Berardinis gestisce il Teatro San Leonardo, affidatogli dall'amministrazione comunale di Bologna in quel giro di spazi che ha portato ad una nuova sistemazione fino all'anno 2000 dei teatri pubblici del capoluogo emiliano (Nuova Scena all'Arena del Sole, La Baracca al Teatro Testoni); e da un anno è direttore artistico di Santarcangelo dei Teatri. Lo abbiamo incontrato per cercare di fare un primo bilancio delle due esperienze, ed è venuto fuori non un consuntivo culturale o economico, bensì una lucida, pacata, coerente, appassionata riflessione sul teatro oggi.

HYSTRIO - Come sarà organizzato il San Leonardo?

DE BERARDINIS - Il San Leonardo si caratterizzerà sempre di più come teatro-laboratorio, anche tecnicamente: eliminando la divisione fra palcoscenico e platea, aprendo due sale per la gente e la sperimentazione. Una scena unificata soprattutto in senso mentale, dove il pubblico non è costretto alla partecipazione, ma non rimane un semplice «osservatore» e determina anche l'evento, che viene dunque costruito da due poli attivi: da una parte l'attore, dall'altra lo spettatore in uno scambio di energia. Ma intendo «laboratorio» anche nel senso di un nuovo rapporto con il territorio: fare piccole cose, coinvolgere associazioni, Università, e in particolare la gente: giovani, anziani, professionisti, operai, che non hanno più un luogo di riferimento da un punto di vista culturale per incontrarsi, persone che non vogliono essere semplici spettatori ma desiderano partecipare agli eventi teatrali. Cercherò di coinvolgere anche filosofi, scienziati e tentare di fare di questo spazio un centro di pensiero.

H. - Quindi, non proporrà il solito cartellone, ma progetti tematici.

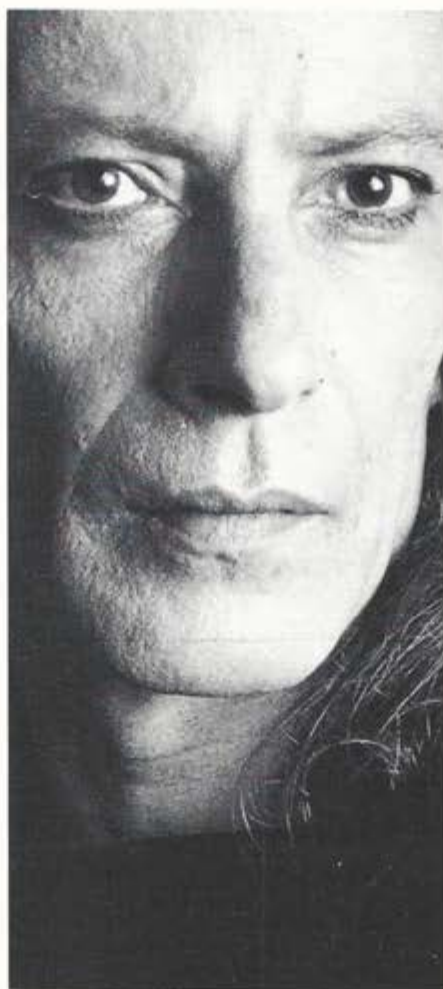
D.B. - In questo rapporto, non più di rappresentazione ma di evento nello spazio-tempo reale, importante è accendere vari interessi, una passione teatrale che ha il suo fulcro proprio nell'incontro diretto, ma senza enfasi, senza rendere le cose troppo complesse.

H. - Un nuovo concetto di teatro sperimentale?

D.B. - Nel senso dell'esperienza, di una sperimentazione in atto in cui lo spettatore fa un'esperienza sintetica non omologante.

H. - Cosa significa, oggi, rispetto alle esperienze del teatro d'avanguardia degli anni '70, stare dentro un teatro?

D.B. - Riaprire un rapporto con la collettività: prove aperte, laboratori, seminari non solo per gli addetti ai lavori, ma aperti a tutti, a chi ha voglia e curiosità, in modo che da spettatore «coatto» diventi uno spettatore «attivo»: una collettività che si rispecchia nella sala. La tecnica conoscitiva è naturalmente l'arte scenica, l'arte dell'attore.



H. - Si può dire che oggi l'intellettuale, l'artista ha quel potere che prima gli veniva negato?

D.B. - Lo scorso anno proprio a Santarcangelo abbiamo promosso un incontro su politica e cultura, che si è dovuto prolungare al giorno dopo per l'esigenza che c'è di parlare, di confrontarsi su questi temi. Due incontri in cui si cercava il dialogo con i politici non per chiedere, ma per lavorare insieme: per contribuire ad un cambiamento di mentalità, che si deve riflettere su un cambiamento del sistema teatrale italiano nella sua interezza. Diventa quindi basilare il rapporto fra teatro e istituzioni; bisogna favorire gli incon-

tri, per cui un organismo teatrale ingloba artisti, operatori culturali, studiosi uniti su intenti comuni: è a questo punto che la politica perde il suo «potere» e nasce l'autore-attore.

H. - Come sfuggire al rischio della «tradizione del nuovo»?

D.B. - Non bisogna confondere l'anticonvenzione con l'approssimazione. Un teatro nuovo (usiamo questa parola solo per comodità, sono altre le valutazioni: Burri non è più nuovo di Piero Della Francesca) non può nascere se non ha un retroterra culturale fortissimo. Solo la Storia ti fa determinare il presente. Quindi non bisogna tradire, né ignorare i maestri del passato. Agli attori non è stata mai data la possibilità di tramandare delle cose, c'è stata quasi sempre una frattura sia nel rapporto col pubblico, sia con le altre generazioni.

H. - Come uscire da questa situazione?

D.B. - Oggi assistiamo ad un neo-naturalismo, ad un quotidiano che si ferma al piccolo per il piccolo, ad un accademismo sterile, nel senso della ripetizione continua. Occorre riprendere il discorso della pedagogia teatrale, che significa innanzi tutto interrogarsi. Non ci sono certezze per nessuno. L'anno scorso il tema di Santarcangelo era «volontariato di protesta», quest'anno è «Teatro e collettività» con tutte le implicazioni che questo comporta e grandi punti interrogativi, ma dove è molto importante vedere se si può fare, e con chi si può fare, questo tragitto, in cui il teatro è inteso come arte autonoma e dove l'arte dell'attore, può arrivare alla collettività che ha una apertura mentale, una disponibilità. Se mancano questi presupposti, secondo me, non si fa teatro, si fa rappresentazione. Quest'anno, a Santarcangelo, il tema portante è proprio quello di un teatro in mezzo agli uomini; c'è molta attenzione ai giovani, alle cose nuove, molti artisti presenti lo scorso anno ritornano proprio perché ci interessa stabilire un rapporto di continuità col loro lavoro; c'è la tradizione, il riferimento al teatro greco (nessuna filologia, per carità), ma anche nuovo spazio ai laboratori, raddoppiati rispetto allo scorso anno.

H. - Un teatro come spazio per gli incontri?

D.B. - È quello che noi abbiamo sempre cercato di fare, ma che ci è stato reso sempre molto difficile, se non quasi impossibile, dal sistema teatrale così come è concepito. La mia speranza è che il sistema teatrale muti, e, se non cambia, l'importante è che si muti noi come atteggiamento. Le istituzioni devono garantire la libertà dell'artista, l'obiettivo è quello di lavorare insieme senza strumentalizzazioni, per un teatro di democrazia, che significa un teatro di libertà. □

Nella foto, Leo De Berardinis.

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 esp



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

IL FESTIVAL DELLA CONVENZIONE TEATRALE EUROPEA

UNA GRANDE RASSEGNA NEL PICCOLO LUSSEMBURGO

La terza edizione, dopo quella di Saint-Etienne e di Bologna è stata caratterizzata dalla presenza degli scandinavi e da una folta partecipazione dell'Est, dallo spettacolo Europa di Kaliski e da Theodora con Irene Papas - Successo dei Sei personaggi di Garella - Gemellaggi teatrali Est-Ovest.

ANNA CERAVOLO

Mesi or sono Lisbona ha ceduto lo scettro al Lussemburgo, incoronata per il 1995 città europea della cultura. Crocevia di culture diverse, Paese così minuscolo che una gita fuori porta equivale ad espatriare, il Granducato, nel quadro delle manifestazioni culturali annuali, ha ospitato dal 10 al 20 maggio il Festival della «Convenzione Teatrale Europea». Il concetto di Europa che la Convenzione prende in considerazione è di ordine geografico e non politico, né economico, né culturale. Anzi, la valorizzazione delle molteplici culture e lingue delle varie regioni europee è il primo obiettivo e il presupposto dell'esistenza stessa dell'associazione. Il Festival è già stato in precedenza tenuto a Saint-Etienne e a Bologna; nel '97 sarà organizzato a Stoccolma. «Il Festival è un'importante occasione d'incontro - dice Paolo Cacchioli (Nuova Scena - Bologna), segretario generale della Convenzione - e ci consente di valutare il livello di qualità delle produzioni».

Presenti anche i Paesi scandinavi: la Danimarca con la compagnia Hvidovre Teater, che ha rappresentato un collage di testi di più autori, e con il gruppo Odense Teater; Helsinki City Theatre per la Finlandia con *Pianola meccanica* di Mihalkov e *Rosvot ja poliisit* del 26enne autore e regista Reko Lundan; mentre lo Stokholms Stadsteater ha proposto *Nurbanu* della scrittrice contemporanea Karin Boldemann. I Paesi anglosassoni - spiega Daniel Benoin, regista della Comédie Saint-Etienne e presidente della Convenzione - si caratterizzano per l'impegno rivolto ai grandi temi della storia e della politica. Benoin ha scelto di mettere in scena *Absence de guerre* di David Hare, amara riflessione sulla crisi politica della sinistra europea. Presente anche la Comédie de Caen. Il conflitto tra l'essere cattolico, l'ossequio al potere inglese, un sentimento di solidarietà verso gli indipendentisti irlandesi, risuona in *The steward of Christendom* di Sebastian Barry, sullo sfondo una Dublino agli albori del secolo, scossa dalla guerra civile. In lingua tedesca *Blätter-schatten* dello svedese Lars Norén, prodotto da Schauspiel Bonn; *Bent - Rosa Winkel* di Martin Sherman, Theater Trien, sulla tragedia dell'omosessualità nei lager nazisti; l'austriaco *Troiluswahn und Cressidatheater* di Werner Schwab, in prova l'opera shakespeariana per il Vereinigte Bühnen Graz. Due le proposte belghe: *De moord op Jeanneke van Calck* di Bruno Walschap, Théâtre Ivonne Lex; e *Dejanire* di Michèle Fabien, Théâtre National de la Communauté Française de Belgique. Da *Geremia Lamentations* con la compagnia Toneelgroep Amsterdam. Il Lussemburgo, dalla storia teatrale esile ma cer-



tamente rafforzata grazie all'organizzazione del Festival, ha proposto *Peiteng* di Jean-Paul Maes, dramma d'amore e d'affari rappresentato dal Théâtre d'Esch, sorto 33 anni fa; il Théâtre des Capucins, nato invece nel 1985, ha messo in scena, con la regia di Marc Olinger (vicepresidente della Convenzione) *Europa*, lo spettacolo più atteso del Festival, scritto da René Kaliski, belga di origine ebreo-polacca scomparso prematuramente nel 1981. Negletto dalla critica e dalle compagnie di produzione mentre era in vita Kaliski azzardò, servendosi di personaggi angolosi e complessi, la quadratura della scacchiera futura del vecchio continente.

Europa mediterranea: la Compagnia Nuova Scena di Bologna è intervenuta con un classico, *Sei personaggi in cerca di autore* di Pirandello, con la regia di Nanni Garella e interpretato dallo stesso regista, Virginio Gazzolo, Patrizia Zappa Mulas, Emanuela Grimalda e altri giovani attori; lo spettacolo italiano è stato applaudito e apprezzato dal pubblico europeo, cui l'intelligenza della regia e la bravura degli interpreti non ha fatto pesare l'ostilità della lingua. Irene Papas ha impersonato la figura di *Theodora* accompagnata da un coro greco di 19 elementi. *Libre de les besties* del Centre dramàtic de la Catalunya: una metafora faunistica ancora attuale.

Dall'Europa dell'Est hanno partecipato la Bulgaria, compagnia Sphumato Sofia; la Macedonia con *Hexen*, Roma Theater Pralipe; la russa School of Modern Drama; la Polonia con *Roll-a-pea* basato su leggende tradizionali bielorusse, testo e regia del 34enne Piotr Tomaszuk, Towarzystwo Wierszalin Teatr; il romeno Teatrul National Craiova che ha elaborato una ragguardevole tecnica attoriale e che con *Le gnome du jardin d'été* di Dumitri Rodu Pupescu rende cosciente l'Occidente delle effrazioni di un regime totalitario.

Le relazioni tra Europa occidentale e Europa orientale stanno particolarmente a cuore alla Convenzione che con il programma *Jumelage 100* ha stabilito l'associazione temporanea di un teatro dell'Est a uno dell'Ovest, al fine di fare apprendere al primo l'utilizzo delle nuove tecnologie per lo spettacolo e l'ottica gestionale propria della libera impresa (concetto che va mitigato dalla considerazione che tutti i teatri della Convenzione sono supportati finanziariamente da enti pubblici e che il mercato teatrale è generalmente e tendenzialmente, dal punto di vista della vitalità economica, atrofico). Purtroppo - fa presente Olinger - nei teatri dell'Est si sono create anche false illusioni, aspettative non colmabili in termini finanziari dalle compagnie occidentali.

Paolo Cacchioli rileva che le norme comunitarie



vincolano qualitativamente e quantitativamente le caratteristiche dei beni e servizi prodotti all'interno dell'Unione economica, sicché si rischia l'omologazione se il mercato non viene vitalizzato da una sana e vivace competizione. Al contrario, prosegue Cacchioli, la Convenzione persegue una politica di differenziazione dell'offerta teatrale.

Altro obiettivo della Convenzione è la promozione della drammaturgia contemporanea e la stragrande maggioranza degli autori rappresentati durante il Festival ne è la conferma. Inoltre viene pubblicata una raccolta di un centinaio di schede relative agli autori e alle loro opere. Cacchioli auspica la massiccia introduzione dello strumento telematico, al fine di rendere la diffusione delle informazioni più capillare e realizzata in tempo reale.

All'interno del programma del Festival si sono anche tenute tavole rotonde per approfondire il teatro di Brecht, la giovane regia, la nuova scrittura teatrale e il rapporto Est-Ovest. □

A pag. 12, Irene Papas. In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra, «Sei personaggi in cerca d'autore» di Pirandello; «Blätterschatten» di Norén; «Exen» del Theater and der Ruhr; «Mechanical piano» di Aleksandr Adabashjan e Nikita Mihalkov nella messa in scena del Helsinki City Theatre.

Avignone

Resta ineguagliabile, per ricchezza e varietà di proposte, la grande festa del teatro e della danza che anima a luglio la bellissima città dei papi. Tanto per cominciare uno spettacolo che ci riguarda da vicino, *L'histoire du soldat* di Pier Paolo Pasolini, che vedrà collaborare insieme tre dei nostri registi più impegnati, Giorgio Barberio Corsetti, Gigi Dall'Aglio e Mario Martone e del quale saranno protagonisti Ninetto Davoli e Paolo Graziosi. Lo spettacolo italiano, insieme a *L'anné des treize lunes* e a *Voyage à l'intérieur de la tristesse* di Fassbinder, entrambi nella regia di Jean-Luis Marinelli, vuole essere un omaggio al centenario del cinema. Grande attesa per *Le Tartuffe* di Molière messo in scena da Ariane Mnouchkine, che ripresenta al festival anche *La ville parjure* di Hélène Cixous. Per gettare un ponte con le nuove generazioni che si affacciano al teatro, Bernard Faivre d'Arcier ha voluto inserire nel suo programma, oltre a questa, altre due «riprese»: *Les pieds dans l'eau* di Jerome Deschamps e, per la danza, *Café Muller* e *Le sacre de printemps* di Pina Bausch (che ha aperto il festival). Due gli spettacoli del regista romeno Silviu Purcarete: *Ubu roi avec des scènes de Macbeth* da Jarry e Shakespeare e *Titus Andronicus* di Shakespeare; un altro testo del drammaturgo elisabettiano, *Riccardo III*, sarà diretto invece da Matthias Laghoff. Joell Jouanneau oltre a *Fin de partie* di Beckett, presenterà con gli allievi della Scuola d'arte drammatica del Teatro nazionale di Strasburgo; *Leventoi et marche*, spettacolo ispirato alle opere di Dostoevskij; sempre gli stessi allievi, sotto la guida di Enzo Cormann, reciteranno in *Cabaret chuosmique*. È davvero un «histoire sans fin», come recita il sottotitolo, *La servante* di Olivier Py, ciclo di cinque spettacoli che si succederanno dalle otto di sera al pomeriggio del giorno seguente, mentre sarà senz'altro una riduzione originale *l'Odyssee* del Footsbarn Travelling Theatre. Se il ricordo di Kantor alleggerirà su *Manjacy or Their Master's voice*, spettacolo del Cricol 2, la voce di Primo Levi rivivrà in *Conversations ou le voyage d'Ulysse*, adattamento scenico del libro di Ferdinando Camon a cura di Dominique Lursel. Sempre nell'ambito del festival, la XXIII edizione dei «Rencontres de la Chartreuse» prevede cinque spettacoli, fra i quali segnaliamo *Le second oeuvre des cannibales* di Suzanne Joubert, regia Xavier Marchand e *La chair de l'homme* di Valère Novarina, che firma anche la regia. Infine un ciclo di spettacoli dedicati all'India, fra i quali un episodio del *Mahabharata*, *Chakravayuha*, regia di Ratan Thiyam, e *La folle de Chaillot* di Giraudoux, regia di Neelam Chowdhry. R.A.

MONTEGROTTO '95: ANCHE IL NUOVO PREMIO AGUS

ORSINI, LOJODICE E TANTI GIOVANI

La battaglia per il ritorno del teatro in tv ha portato il Premio Videoteatro a Giuliana Lojodice, mentre sono stati assegnati a Orsini il Montegrotto Europa, a Pressburger il Ricordi per la Radiofonia e, alla memoria, a Torresani il Premio per la Saggistica - Il Premio alla Vocazione e un collage di testi contro la guerra, proposti dai vincitori delle scorse edizioni, hanno chiuso la manifestazione, insieme all'applauditissimo Diablogues e la presentazione del volume I fratelli Colombaioni a cura di Valeria Carraroli.

ANTONELLA MELILLI



Il Premio per il Teatro Montegrotto Terme, ormai quasi un appuntamento rituale di prima estate, quest'anno ha tradito i suoi ospiti con la pioggia di un ultimo strascico invernale. Ma è stata in compenso, quella appena conclusa, un'edizione destinata a segnare una svolta nella storia di questa manifestazione che, nata quasi in punta di piedi nell'89, mostra oggi, in un momento di grande incertezza per tutto il Paese, di poter essere concretamente, al di là del momento celebrativo, un ricettore sensibile e aggregante attraverso cui promuovere un discorso sul teatro che oggi più che mai necessita di essere sostenuto e chiarito. Orfana di un ministero mai nato, che, sull'esempio di Paesi culturalmente più avanzati, come la Francia e l'Inghilterra, ne tenga in uguale considerazione la validità artistica e la valenza sociale, la nostra scena annaspa infatti in una morta gora di assistenzialismo ignorante e inetto, totalmente emarginato da quello strumento in-contrastato di comunicazione che è la televisione. Che sembra invece assurdamente autoalimentarsi attraverso il divismo dei presentatori, officianti

e officiati al tempo stesso, che si fondono e approfondono per la riuscita di trasmissioni autenticamente idiote e dementi. Mortificato ma non domo, il teatro si ribella e proprio da Montegrotto rilancia due parole, solidarietà e vigilanza, ormai ammantate, nel mondo rutilante degli slogans pubblicitari e della sguaiataggine a buon mercato, di desuete malinconie d'antan. E che invece son risonate più volte nel corso della festa di Montegrotto, vivacissima e propositiva anche nei fatti. Tra cui si potrebbe iscrivere anche l'evidente provocazione di quel salvadanaio di coccio sfoderato da Ugo Ronfani, direttore artistico del Premio, che apertamente rimanda ai pochi spiccioli con cui si vorrebbe sostenere il seminario per la giovane critica, svoltosi in giugno a Firenze. Mentre si segnala soprattutto la generosa istituzione di una borsa di studio di tre milioni di lire l'anno per quindici anni, intitolata a Gianni Agus dalla moglie Liselotte e dal figlio David. Di vera battaglia si è trattato invece per Giuliana Lojodice, definita un'autentica Giovanna D'Arco del teatro, che per 120 sere ha portato avanti una

petizione per il ritorno del teatro in tv. E che anche per questa sua lotta, risoltasi intanto con la raccolta di 50.000 firme, a cui si sono aggiunte le 2.000 messe insieme nel corso della festa di Montegrotto e l'impegno della Rai a riprendere a questo fine i contatti con attori, registi e produttori, riceve il Premio Videoteatro, arricchito per l'occasione da un ritratto Tieri-Lojodice appositamente eseguito da Vannetta Cavallotti. Mentre è stato assegnato, alla memoria, a Sergio Torresani per la sua preziosa opera sul Ruzante e i diversi saggi da lui dedicati a Genet, Ionesco e Goldoni, il Premio per la Saggistica «Lucio Ridenti». A Giorgio Pressburger, promotore peraltro del prestigioso Mittelfest, che, venuto nel '56 dall'Ungheria insieme al fratello, tanto ha fatto per la presenza della prosa in Rai e che oggi torna a rinnovare il suo impegno di autore e regista in favore di una parola sempre più incarcerata dall'attuale civiltà delle immagini, è andato invece il Premio Ricordi per la Radiofonia. Mentre l'albo d'oro del Premio Montegrotto Europa, assegnato nelle precedenti edizioni ad Andrea Jonasson, Vaclav Havel, Vittorio Mezzogiorno, Gigi Proietti, Vittorio Gassman e Mariangela Melato si arricchisce oggi del nome di Umberto Orsini, votato all'unanimità dalla giuria costituita da Ugo Ronfani, presidente, Fabio Battistini, segretario, Marco Bernardi, Andrea Bisicchia, Giulio Bosetti, Antonio Calenda, Giovanni Calendoli, Filippo Crispo, Gastone Geron, Gianna Giachetti, Mario Mattia Giorgetti, Adriana Innocenti, Paolo Lucchesini, Carlo Maria Pensa e Sandro Sequi. I quali hanno voluto premiare la carriera prestigiosa di un attore un po' solitario, che rimette in gioco ogni volta se stesso nelle scelte, pensate dichiaratamente per un teatro che cerca di mirare in alto.

E che, se da un lato gode del privilegio non comune di dirigere, insieme a Rossella Falk e Giovanni Battista, un teatro prestigioso come l'Eliseo di Roma, attorno a cui vorrebbe creare una famiglia con cui spartire un linguaggio che lo riguarda, dall'altro confessa il malessere di vivere in una società di ricatti, dove la possibilità di ospitare altre compagnie si ritorce in un rifiuto di ospitalità da parte di chi non si ritrova nel cartellone del suo. Mentre propositivamente indica la strada, da lui tentata con l'*Otello* diretto da Gabriele Lavia, che gli è valso il premio, di un video, curato personalmente, che affronta insieme il problema di una tecnologia specificatamente studiata e di una

scelta da parte del pubblico resa possibile dall'alto numero di copie registrate e dall'ancor più alto numero di possibili acquirenti. Quanto infine al Premio alla Vocazione, di cui Ugo Ronfani ha sottolineato ancora una volta la specificità e soprattutto il carattere concreto di avvio alle scene che già ha consentito il lancio di numerosi talenti, grazie anche ai molti contratti di lavoro onorati dagli Stabili che in questo modo consentono ai vincitori di misurarsi col palcoscenico, esso ha visto susseguirsi in gara nelle audizioni pubbliche svoltesi il 9 e 10 giugno, oltre un centinaio di giovani. Tra cui sono risultati vincitori ex aequo Maurizio Bellandi e John Pedeferrì, e, fra le giovani aspiranti attrici, Rosa Leo Servidio. La serata di gala si è infine conclusa con un collage di testi contro la guerra e il razzismo a cui hanno partecipato alcuni vincitori di precedenti edizioni, coordinati da Fabio Battistini. Non senza un affettuoso appello dello stesso Ronfani a Vittorio Gassman, assente ormai da mesi dalle scene italiane, che tanto ancora hanno bisogno di lui. Mentre la cronaca di questa vitalissima settima edizione del Premio registra ancora un applauditissimo *Diablogues*, diretto e interpretato da Enzo Vetrano e Stefano Randisi, e la presentazione del volume *I fratelli Colombaioni* a cura di Valeria Carraroli, argutamente introdotto da Giovanni Calendoli e sostenuto con sicura vitalità dalla giovane attrice e con innegabile bravura da una breve esibizione di Stefano Di Pietro e Alfredo Colombaioni, simpaticamente avvolti nei colorati costumi di Dario Fo. □

A pag. 14, da sinistra a destra, il sindaco di Montegrotto premia Umberto Orsini. In questa pagina, Maurizio Bellandi e John Pedeferrì, premio ex-aequo alla Vocazione per la sezione maschile, ascoltano la motivazione letta da Adriana Innocenti.

IMPRESSIONI

Riportiamo qui di seguito i pareri-flashes di alcuni fra i giurati del Premio alla Vocazione svoltosi a Montegrotto.

GIULIO BOSETTI: fermo restando che alcune audizioni sono state caratterizzate, secondo me, da un eccessivo desiderio di fare spettacolo, alcuni ragazzi hanno mostrato qualità, e tutti impegno. Ma il mio presupposto vuol dire che non sempre i maestri sono all'altezza degli allievi. Vorrei poter assistere a delle audizioni semplici con attori che si presentano semplicemente vestiti e recitano senza musiche o abbozzi di scenografie.

ANTONIO CALENDOLA: la passione e la preparazione mostrate dai giovani partecipanti al Premio alla Vocazione, sono un beneaugurante segno della vitalità del Teatro. Che il Premio, poi, sappia accogliere le vocazioni dei giovani teatranti e verificarle con rigore e intelligente umanità è, a mio avviso, un altro segno di sapiente volontà culturale e di necessaria solidarietà.

GIOVANNI CALENDOLI: la Festa del Teatro di Montegrotto è una vetrina molto interessante, perché rivela in maniera abbastanza evidente verso quali direzioni si orientano le tendenze innovative delle nuove generazioni teatrali italiane.

GIANNA GIACHETTI: la «passione» è sempre più viva! Montegrotto è un'entusiasmante conferma. Speriamo che il Medioevo delle sbriciolate strutture abbia tempi rapidi di ricostruzione. Non disperdiamo la nostra ricchezza umana ed intellettuale. Non continuiamo ad essere il Paese dell'«usa e getta». Una società che non sostiene il proprio teatro è moribonda o addirittura morta.

ADRIANA INNOCENTI: con cinquant'anni di teatro sulle spalle (sempre pochi) ringrazio a nome dei giovani il Premio Montegrotto, che dà loro la possibilità di far capire la loro esistenza, le loro passioni, la loro ragione di vita, di essere. Non avendo avuto queste possibilità nella mia



I RISULTATI DELLE AUDIZIONI

La Giuria del Premio alla Vocazione presieduta da Ugo Ronfani e composta da Marco Bernardi, Andrea Bisicchia, Giulio Bosetti, Antonio Calenda, Giovanni Calendoli, Filippo Crispo, Gastone Geron, Gianna Giachetti, Adriana Innocenti, Paolo Lucchesini, Carlo Maria Pensa, segretario Fabio Battistini, ha deciso di conferire il Premio Montegrotto 1995 per un giovane attore ex aequo a Maurizio Bellandi e John Pedeferrì, allievi rispettivamente della Scuola del Teatro Stabile di Torino e della Scuola del Teatro Stabile di Genova e del Lamda di Londra.

Maurizio Bellandi è stato premiato per l'passionata interpretazione del *Sogno di un uomo ridicolo* di Dostoevskij in cui, senza eccessi di protagonismo e con duttile vocalità è riuscito, nella piena consapevolezza del crescendo del testo, a compenetrarsi nella rinunciataria personalità di un vinto cui non riesce nemmeno il traguardo liberatorio del suicidio. John Pedeferrì, pur misurandosi in un personaggio che lo sovrasta anagraficamente, ha innervato con accenti di attualità il monologo di un mattatore ottocentesco, tratto da *Il canto del cigno* di Čechov, conferendogli aspetti inquietanti anche con il ricorso a un bilinguismo accortamente giocato sull'autoironia di fondo. Per quanto concerne il versante femminile, la Giuria ha deciso di conferire il Premio Montegrotto 1995 a Rosa Leo Servidio allieva dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano, per essere trascorsa, con pari risultati incoraggianti, dalla schietta napoletanità di Gesualda del *Ferdinando* di Annibale Ruccello all'ambigua figurazione della protagonista di *La signorina Else* di Arthur Schnitzler. Infine la giuria ha deciso di segnalare le attrici Francesca Fava e Natalia Magni, rispettivamente per la convincente interpretazione di *Ifigenia in Aulide* di Euripide e del monologo di Léon tratto da *Scontro di negro contro cani* di Koltès. F.B.

carriera, ringrazio i fautori di questo Premio; mi sono sentita giovane tra i giovani, ho vissuto in prima persona le loro ansie, le loro paure, le loro speranze.

CARLO MARIA PENZA: in questa edizione del Montegrotto, assai più che nelle precedenti, ho soprattutto avvertito l'importanza delle scuole d'arte drammatica, ciascuna delle quali - in grandissima parte - sono riuscite a indovinare attraverso la prova del candidato. In positivo e in negativo, naturalmente. Ciò può far piacere ma anche allarmare: soprattutto perché a un certo punto, magari, scopri che il più promettente degli aspiranti non ha frequentato nessuna scuola. E povero lui, se un giorno ne frequenterà una. Ma, tutto sommato, il bello del Teatro è anche questo. O no?

GASTONE GERON: quest'anno, in particolare, al Premio alla Vocazione si è notata una crescita incoraggiante sul versante maschile, solitamente meno inflazionato rispetto all'ormai consolidata sovrabbondanza di offerta, che caratterizza la sempre più accentuata concorrenza in campo femminile. Resta, sul fondo, il problema sempre più preoccupante di troppe scuole di recitazione, che rischiano di guastare le doti native dei loro allievi con sovrapposizioni arbitrarie di criteri discutibili o addirittura censurabili.

PAOLO LUCCHESINI: secondo me le cose più interessanti sono l'avvenenza delle ragazze e la *verve* dei giovani: non è poco. Infatti mi sono trovato di fronte a freschi, brillanti attori, quasi tutti capaci di salire il mitico palcoscenico. Avrei voluto vederli tutti insieme in uno spettacolo inventato in quattro e quattr'otto, una festa in cui qualunque ragazzo avrebbe meritato un vero premio.

ANDREA BISICCHIA: il Premio Montegrotto, - già alla settima edizione - ha sbagliato raramente; i suoi prescelti hanno trovato lavoro, hanno cioè mostrato, sul campo, il loro valore. Alla vocazione è seguito l'abito talare, ovvero il costume dell'attore. Data la sua formula particolare, credo

che il Premio alla Vocazione durerà a lungo.

FILIPPO CRISPO: l'affluenza numerosa di giovani entusiasti e preparati al Premio Montegrotto è una ulteriore prova che il Teatro non è morto. Nel complesso, l'edizione '95 è stata molto positiva. Il repertorio dei partecipanti è stato vario ed intelligente, anche se si è notata una certa preferenza per testi e moduli recitativi più consoni al mezzo televisivo che allo specifico teatrale. Ciò deve far riflettere: la televisione deve guardare al Teatro e alla sua arte, il Teatro deve entrare in televisione. Se ne studi la formula migliore, ma ciò non può più essere disatteso.

MARCO BERNARDI: mi sembra di poter dire che in queste due ultime edizioni del Premio, il livello (sia qualitativamente che quantitativamente) della partecipazione sia decisamente calato. Possibile che l'Accademia «Silvio D'Amico» esprima un solo candidato e che la Civica di Milano e la Scuola del Teatro d'Europa non ne esprimano nessuno? Ecco, credo che il problema risieda nell'approfondire e risolvere le ragioni di queste carenze in modo che il Montegrotto diventi veramente la più importante e qualificata vetrina di giovani aspiranti attori della scena italiana.

FABIO BATTISTINI: il livello di qualità varia a seconda degli anni e soprattutto dei candidati provenienti dalle Scuole più a credite. E questo si nota subito dalla scelta del pezzo, adatto all'allievo e alle sue qualità fisiche e vocali. Accanto ai brani tradizionali si assiste a un proliferare, purtroppo, di piccole occasioni televisive, qualche volta anche intelligentemente presentate, ma nulla di più e questo è un segno dell'impoverimento del bagaglio culturale dei concorrenti e qualche volta di chi li prepara. Comunque, in questi anni, si è fatto strada un tipo di allievo-attore (raro, ma per me è un segno di qualità) che si presenta con brani aggiustati con intelligenza e sensibilità del tutto moderni anche quando si tratti di un autodidatta. □

MONTEGROTTO '95: MOTIVAZIONI DELLA GIURIA

VIDEOTEATRO

Lojodice

Perché la tv sia anche teatro di qualità

Nonostante qualche isolato tentativo di riportarlo in video, fra cui l'iniziativa purtroppo abbandonata di *Palcoscenico*, il Teatro di Prosa è stato praticamente bandito dai programmi in un sistema televisivo dominato dalla preoccupazione di una audience basata sui grandi numeri di ascolto e dall'invadenza incontrollata degli spot pubblicitari, col risultato che alle espressioni della cultura e dell'arte sono state sostituite forme di intrattenimento banali o volgari, non di rado diseducative.

Una grande attrice, che dagli studi compiuti all'Accademia «Silvio D'Amico» e dalla frequentazione di maestri della regia come Visconti o Costa, ha ricavato una concezione elevata della funzione del Teatro, e che in un'epoca, anni Sessanta, quando il piccolo schermo era ancora aperto al Teatro di prosa, aveva offerto la sua bravura con una serie di interpretazioni trascorrenti dal grande repertorio allo sceneggiato, alla commedia musicale, ha deciso di dare battaglia contro l'ostracismo del teatro in Tv; e in mesi di generosa, appassionata attività – sostenuta dal suo compagno nella vita e sulla scena, aiutata da personalità del mondo teatrale come Rossella Falk – ha ottenuto che in molti si dicesse «basta» ai responsabili di un degrado del mezzo televisivo che impedisce al grande pubblico di conoscere ed amare autori che si chiamano Goldoni, Pirandello, Eduardo. Questa attrice – che noi vogliamo stasera festeggiare assegnandole a nome della Giuria il Premio Videoteatro –, è Giuliana Lojodice. La sua campagna di raccolta di firme per il teatro in Tv, cominciata sul finire dell'inverno a Milano, si è estesa in tutto il Paese, ha ottenuto l'appoggio di organizzazioni come l'Anct e l'Asst, ha mobilitato gli appassionati del teatro e sta ponendo richieste e proposte di intervento presso il dipartimento dello Spettacolo, il governo, il parlamento e i vertici delle emittenti televisive pubbliche e private.

Nel ringraziarla per la sua iniziativa, e ringraziando con lei Aroldo Tieri, che tale iniziativa ha sostenuto a sua volta con dedizione amorosa, la Giuria rende omaggio a un'attrice di talento che ha voluto e saputo elevarsi contro i responsabili di una scena e di una Tv mediocri e che ha convinto Aroldo Tieri a continuare a battersi con lei per la dignità del Teatro. □

IL PREMIO EUROPA ALL'ATTORE

Orsini, una splendida maturità

Un attore impegnato nel grande repertorio ma attento alla sperimentazione, apprezzato dalla critica per la sua elevata professionalità ed amato dal pubblico che ha imparato a conoscerlo nella sua multiforme presenza in scena, sullo schermo e in video; un artista che crede nel lavoro di gruppo e nel dialogo con lo spettatore; una figura di punta dello Spettacolo italiano che in decenni di lavoro appassionato non ha mai cessato di affinare la propria personalità di uomo e di artista: tale è l'identità dell'uomo di teatro il cui nome la Giuria iscrive quest'anno sull'albo d'oro del Premio Montegrotto Europa per il Teatro accanto a quelli dei premiati nelle edizioni precedenti: Jonasson, Havel, Mezzogiorno, Proietti, Gassman, Melato. Questo attore è Umberto Orsini. E il Premio assegnatogli intende non soltanto rendere omaggio ad una carriera tutta in ascesa e promessa ad altre affermazioni future, non soltanto fissare nella memoria della società teatrale interpretazioni di rilievo che lo hanno visto impegnato con autori come Laclós e Molière, Svevo e Bernhardt, ma evidenziare altresì la prova magistrale offerta in questa stagione nel ruolo di Jago accanto all'*Otello* impersonato da Franco Branciaroli, in un allestimento innovativo e stimolante realizzato da Gabriele Lavia. Se il regista, in questo *Otello* vivacemente espressionistico che ambienta la tragedia shakespeariana in una società coloniale in sfacelo, ha voluto rappresentare in esasperata tensione l'intreccio tra la violenza dell'amore e l'amore per la violenza, e se Branciaroli fa del suo personaggio una figura divisa fra la maestà del potere e l'irrompere di istinti atavici, Orsini disegna, con un poderoso lavoro di costruzione del ruolo, uno Jago che deve a Dostoevskij lo scavo psicologico e a Stanislaskij la minuzia compositiva. È il suo un personaggio reso in tutta la tenebrosa complessità, in tutte le tormentose contraddizioni, oscillante fra complessi di frustrazione e una misoginia maturata nella vita di guarnigione, fra un'involontaria attrazione per il Moro e una irosa insubordinazione verso il capo, in una vasta gamma di passaggi interpretativi frutto di intelligenza e di studio.

Ad una interpretazione così sorvegliata e matura Umberto Orsini è giunto passando attraverso le rigorose, impegnative prove di palcoscenico di questi anni, in testi di Shaffer, Hampton, Laclós, Botho Strauss, Bernhard e Svevo, con registi come Misiroli, Calenda, Patroni Griffi, a fianco di attori come Branciaroli.

Dopo gli studi, a metà degli anni Cinquanta, all'Accademia «Silvio D'Amico», dov'era approdato dalla natia Novara con la ferma determinazione di dedicarsi al teatro, Orsini era stato notato da registi dell'autorità di Visconti e aveva presto trovato nella Compagnia dei Giovani (De Lullo, Falk, Guarnieri, Valli) l'ambiente ideale per completare la sua formazione in un clima di consonanze artistiche e generazionali. Il debutto fu con il ruolo di Peter nel *Diario di Anna Frank*, accanto alla Guarnieri; seguirono, sempre con la regia di De Lullo, interpretazioni di tutto rilievo in *D'amore si muore* di Patroni Griffi e nella *Fiaccola sotto il moggio* di D'Annunzio; poi fu con la Morelli e Stoppa in un allestimento che fece scalpore, *L'Ariale* di Testori diretta da Visconti; fornì una nuova persuasiva prova in *Chi ha paura di Virginia Woolf?* di Albee, fu in ditta con Sarah Ferrati ed Enrico Maria Salerno e, all'inizio degli anni Sessanta, figurò tra i volti giovani della nascente televisione, dove ebbe parti di rilievo in *Spettri* di Ibsen e *Zoo di vetro* di Williams, o partecipazioni in allestimenti di testi classici o brillanti e nella *Vita di Michelangelo*. La sua presenza nel cinema – che contribuì a farlo conoscere dal grande pubblico, anche se non sempre i ruoli erano pari alle sue possibilità – fu assidua negli anni Sessanta; ma il Teatro rimase il banco di prova di una costante maturazione artistica, alle prove con un repertorio che andava da Shakespeare a Puskin, da Dumas figlio ad Anouilh, da Zardi a Betti.

L'aver ritrovato, negli anni Ottanta, il clima degli esordi al Teatro Eliseo di Roma, di cui ha assunto la condirezione accanto a Rossella Falk e a Gabriele Lavia, e la decisione di rimettersi in discussione sotto la direzione di un grande innovatore della scena come Ronconi, gli hanno consentito di offrire splendide, memorabili interpretazioni caratterizzate dal vigore dell'approccio ai personaggi, del loro approfondimento psicologico e da una rigorosa essenzialità. □



RADIOFONIA

Pressburger

In questa nostra epoca di profondi e non sempre felici cambiamenti della funzione e del linguaggio della radio, un uomo di lettere e di spettacolo – che aveva lasciato la natia Budapest dopo i fatti di Ungheria del '56, trovando nel nostro Paese una seconda patria – si è adoperato con sensibilità di artista e perizia tecnica, a tenere alti i livelli del mezzo radiofonico. Quest'uomo è Giorgio Pressburger, e a lui la Giuria ha convenuto di assegnare il Premio per la Radiofonia istituito dalla Casa Ricordi nell'ambito della Festa del Teatro di Montegrotto Terme, e già attribuito in passato a Corrado Guerzoni e a Roberta Carlotto.

La specificità del Premio vuole che sia qui evidenziato, soprattutto, il contributo importantissimo da lui dato nel campo del Teatro radiofonico e delle emissioni culturali alla radio, ma non è inopportuno ricordare che Giorgio Pressburger si è ampiamente distinto anche come narratore, drammaturgo, traduttore, regista del teatro di prosa, dell'opera lirica, di cinema e di televisione nonché come direttore artistico, da quattro anni, di una rassegna d'estate fra le più vitali che collega l'Italia con nove nazioni dell'Europa centrale, il Mittelfest di Cividale del Friuli.

E se, come narratore, ha firmato in proprio o con il fratello gemello Nicola, purtroppo scomparso, opere come *Storie dell'Ottavo Distretto*, *L'elefante verde* o *La legge degli spazi bianchi*, cui sono andati i Premi Città di Jesolo o Selezione Campiello; se come drammaturgo ha scritto testi ricchi anch'es-

si della particolare sensibilità della Mitteleuropa (*La parabola*, o *Fantasma di scena*, *fantasma d'amore*), in veste di traduttore si è applicato a fare meglio conoscere testi di von Kleist, Kaiser, Valentin, Goenez, mentre per il cinema ha dato contributi di rilievo come la regia di una trasposizione del *Calderon* di Pasolini, premiata al Festival di San Sebastian. Per la lirica, infine, ha allestito nei maggiori teatri d'Europa opere di Mozart, Strauss, Hindemitt, Chaikowski e per la scena di prosa ha firmato messinscena di classici come Goldoni ma anche di contemporanei come Joppolo.

I risultati del suo lavoro per la radio – esteso anche alla televisione – sono stati riconosciuti con l'attribuzione di quattro Premi Italia e comprendono regie di opere di Molière, Strindberg, Gorki, Valle Inclan ed elaborazioni di originali in collaborazione con musicisti come Maderna e Berio: realizzazioni tutte caratterizzate da un rigore ed una perizia estremi, dall'impiego delle tecniche più avanzate, e dalla profonda convinzione della nobiltà del mezzo radiofonico. □

SAGGISTICA

Torresani

È stata stroncata prematuramente nel 1993 da una sciagura stradale l'operaiosa giornata di Sergio Torresani, saggista, critico letterario e di teatro la cui competenza, ampiamente riconosciuta, s'accompagnava ad una discrezione e ad una modestia esemplari. L'amico Torresani ha preso congedo consegnandoci – dopo i suoi saggi su Goldoni, Ionesco e Genet, e una vasta pubblicistica storico-critica che

sarebbe doveroso raccogliere – uno studio organico su Angelo Beolco, detto il Ruzante, che la casa editrice Mursia ha pubblicato nella collana *Invito alla lettura*.

Sotto l'aspetto di un'opera didattica che s'affida ad uno stile piano, Torresani ricostruisce con una documentazione scrupolosa e completa la vita del geniale drammaturgo veneto, e alla sua opera che seppe rinnovare la commedia rinascimentale con il vigore del dialetto padovano dedica analisi puntuali e rigorose; talché il suo saggio risulta assai utile per eliminare finalmente le non poche approssimazioni biografiche e critiche accumulate nel tempo. Il saggio di Torresani risulta opportuno in una fase di evidente riproposta dell'attualità dell'opera ruzantiana, mentre un risorgente teatro delle etnie ridà vigore alla estenuata scena italiana, rivitalizza un idioma nazionale minacciato dall'afasia linguistica dei media e riempie di contenuti e di significati, anche in terra veneta, la presa di coscienza dei nuovi ruoli che, in un quadro di autonome responsabilità, sono chiamate a svolgere le Regioni anche nella Cultura e nello Spettacolo.

Nel ricordo dello studioso e dell'amico scomparso la Giuria chiede alla vedova e ai familiari di Sergio Torresani di accettare, alla memoria, il Premio di Saggistica che – intitolato all'indimenticabile Lucio Ridenti, il fondatore della rivista *Il Dramma* – ha avuto fra i suoi vincitori Giovanni Calendoli, Giorgio Prosperi, Nicola Mangini, Odoardo Bertani e Gastone Geron. □

Nelle foto, dall'alto in basso e da sinistra a destra, Giuliana Lojodice e Ugo Ronfani; Adriana Innocenti abbraccia la signora Liselotte Agus; Orsini, Ronfani e la Lojodice alla conferenza stampa.



I premiati in passerella per la pace e contro il razzismo

A chiusura della serata di premiazione sono stati invitati i vincitori delle precedenti edizioni per un recital «I giovani, il teatro, la pace», rassegna di testi contro la guerra e il razzismo, coordinata da Fabio Battistini.

Assenti Gianni Cannavacciuolo, Giuseppina Morara, Luciano Roman, Laura Bernardini, Tommaso Todesca, Paola Roscioli e Luca De Bei, impossibilitati da precedenti impegni, sono arrivati a Montegrotto Pino Censi, Laura Ferrari e Vittoria Piancastelli (vincitori del 1991), Marisa Della Pasqua, Raffaele Di Florio, Margherita Di Rauso e Elis Lovric (1992), Vincenzo Bocciarelli (1993), Corrado D'Elia e Laura Magni (1994). I dieci attori, ormai inseriti nel mondo del teatro (in compagnie private e organismi pubblici) hanno proposto ciascuno un brano sul quale si è lavorato attraverso un primo approccio e che ha portato a un montaggio definitivo nel quale ciascun attore ha potuto inserirsi con duttilità. Il risultato è stato una specie di testimonianza lucida e impegnata che ha valorizzato al massimo le singole personalità. Sull'avvio di *Auschwitz* di Salvatore Quasimodo (Piancastelli) si sono via via succeduti la denuncia della moglie ebrea di *Terrore e miseria del Terzo Reich* (Brecht per Laura Ferrari), il guizzo di follia di *Assunta della Napoli milionaria* (Eduardo per Margherita Di Rauso), la Napoli di *Partitura* (Enzo Moscato per Raffaele Di Florio), gli orrori della piccola suora di *Agnese di Dio* (John Pielmeier per Elis Lovric), l'umana vicissitudine della *Bionda* (una novellina di Ugo Betti che Marisa Della Pasqua ha saputo far sua con sorvegliata autorità), la rivolta degli angeli da *La ribellione di Satana* di Anatole France per gli esercizi vocali di Pino Censi, e ancora, contrappuntati dagli applausi a scena aperta con il quale è stato accolto il recital, il personale *Delirio* di Corrado D'Elia, l'intensità di Vincenzo Bocciarelli per *La crociata dei ragazzi* di Brecht e la moderna *Antigone* di Laura Magni (*La tomba di Antigone* di Maria Zambrano). Vittoria Piancastelli è tornata con le 30 risposte al sondaggio «E se ti dico Pace?» che ha condotto fra gli universitari romani. *Utopia!?!* è stata l'ultima risposta. Ma gli applausi scroscianti di coloro che non si sono affrettati all'uscita prima del recital fa ben sperare, anche perché erano tutti giovani e sono loro che non ci deluderanno. *Furio Gunnella*

LE LORO FARSE RACCOLTE IN VOLUME

Colombaioni: arrivano i clowns sulle scene di Montegrotto

Dalla pista del circo alle pagine di un libro. Dalla polvere dell'arena al fruscio sommesso della carta. Ecco, signore e signori, per la gioia di grandi e piccini, i fratelli Colombaioni una famiglia, pardon, una dinastia circense doc - protagonisti di tournées in mezzo mondo, presenti a più riprese nell'immaginario felliniano, da *Le notti di Cabiria* a *I clowns* - e le loro farse raccolte e condensate in volume (Stefano Di Pietro e Alfredo Colombaioni, *I fratelli Colombaioni*, Editori del Grifo, pagg. 157, L. 20.000), e presentate nell'ambito del Festival di Montegrotto da Valeria Carraroli e Giovanni Calendoli.

Lazzi, scherzi, gags, un'antica sapienza teatrale di riso e sorriso fanno capolino dalle centocinquanta pagine o poco più che contengono tredici farse «di tradizione», la prefazione della stessa Valeria Carraroli e gli interventi di Ugo Ronfani, Enrico Vanzina, Bob Marchese, Roland Topor e un'intervista a Gigi Proietti.

Uno sforzo coraggioso, un tentativo - lo ha ricordato Carraroli - di imbrigliare la magia del teatro, di fermare il dipanarsi quotidiano di comunicazione tra la scena e la platea in parole scritte, in scheletri di forme compiute. Un modo di *ingessare*, ma insieme di preservare per il domani, l'irripetibile corrente di simpatia, di gioia e di tristezza che il clown, il triste profeta del circo, regala al suo pubblico. E nello stesso tempo una maniera di scoprire - lo ha sottolineato Calendoli - che nella sapienza della farsa «all'antica italiana», nel solco della quale i fratelli Colombaioni hanno inventato e creato, ci sono forse i fermi di un tipo particolare di teatro, quella «comica finale» matrice e figlia insieme di un certo spirito *boulevardier* dal lontano sapore, dalla risata antica e bonaria. *Marco Brogi*

Per ricordare Gianni Agus



Il prossimo anno Montegrotto Europa vanterà una nuova importante iniziativa a favore dei giovani aspiranti attori: una borsa di studio di tre milioni intitolata a Gianni Agus, l'indimenticabile attore scomparso di recente, stanziata dalla moglie Liselotte e dal figlio David. Lo ha annunciato Ugo Ronfani, presidente del Premio, durante la serata conclusiva della manifestazione organizzata nella cittadina termale e che ormai è diventata un vero festival delle giovani vocazioni, un'occasione per i ragazzi provenienti da tutta Italia non solo di ottenere un riconoscimento ma anche di farsi notare da registi e personalità del teatro presenti in giuria. Il vincitore verrà scelto tra i finalisti del Premio alla Vocazione e la giuria esaminerà la destinazione della somma, così che sia consentita la partecipazione a seminari, stages, rassegne in Italia e all'estero. Una relazione del presidente Ugo Ronfani e una dell'attore beneficiario della borsa di studio renderanno conto dell'impiego opportuno della somma. Per tenere viva la memoria di Gianni Agus, saranno studiate anche altre iniziative e sono già state ipotizzate una monografia sulla sua lunga carriera teatrale, una mostra fotografica e la proiezione di video dei suoi spettacoli. □

Nelle foto, da sinistra a destra e dall'alto in basso, Giorgio Pressburger e Angela Calicchio, di Ricordi Prosa; il rappresentante della Hiross, sponsor ufficiale, e la signora Torresani; Gianni Agus.

LEADER IN ITALIA PER LA INFORMATIZZAZIONE DELLE BIGLIETTERIE



L'evoluzione della biglietteria elettronica CHARTA continua sotto il segno della affidabilità, della rapidità e della sicurezza. Per chi sceglie CHARTA la prevendita dei biglietti si estende a tutto il territorio nazionale tramite le casse remote, self-service e attraverso la rete bancaria.

Non è più necessario recarsi al botteghino: basta andare in banca o all'agenzia di viaggio convenzionata e, semplicemente, lo spettatore sceglie la città, il teatro, lo spettacolo in cartellone, il suo posto sulla pianta a



la biglietteria elettronica CHARTA
del Teatro alla Scala di Milano

colori e ottiene immediatamente il biglietto.

Se si reca invece al botteghino troverà una installazione di grande pregio che elimina la possibilità di errore, velocizza tutte le operazioni e governa l'accesso alla rete nazionale. Un traguardo della ricerca applicata raggiunto per conferire prestigio e funzionalità al Vostro Teatro.

Leoni Daniele Srl si è qualificata, in otto anni di successi, determinando importanti incrementi negli incassi da

botteghino per chi ha scelto CHARTA. Così Milano, Roma, Bologna, Genova, Torino, Trieste hanno fatto crescere le reti telematiche CHARTA a partire dagli enti lirici estendendole a teatri pubblici e privati nelle rispettive regioni.

Infine importanti banche hanno completato, assieme ad altri operatori privati, il progetto ambizioso della rete telematica italiana che salderà il rapporto fra il pubblico e il mondo dello spettacolo.

IL RITORNO DELLA BIENNALE TEATRO DOPO DIECI ANNI

VIAGGIO, AMORE, MORTE E QUALCHE DELUSIONE

La rassegna veneziana diretta da Lluís Pasqual ha avuto il merito di tornare ad esistere - Ma ha messo in evidenza problemi irrisolti che impongono una riflessione autocritica - Felicemente tendenzioso, il cartellone puntava sul disagio della società e sulla forza di contestazione del teatro - Gli autori: Lorca, Koltès, Genet, Pasolini, Copi, la Cvetaeva - Le inquietudini dell'America dell'Aids e la performance di Robert Wilson dall'Amleto.

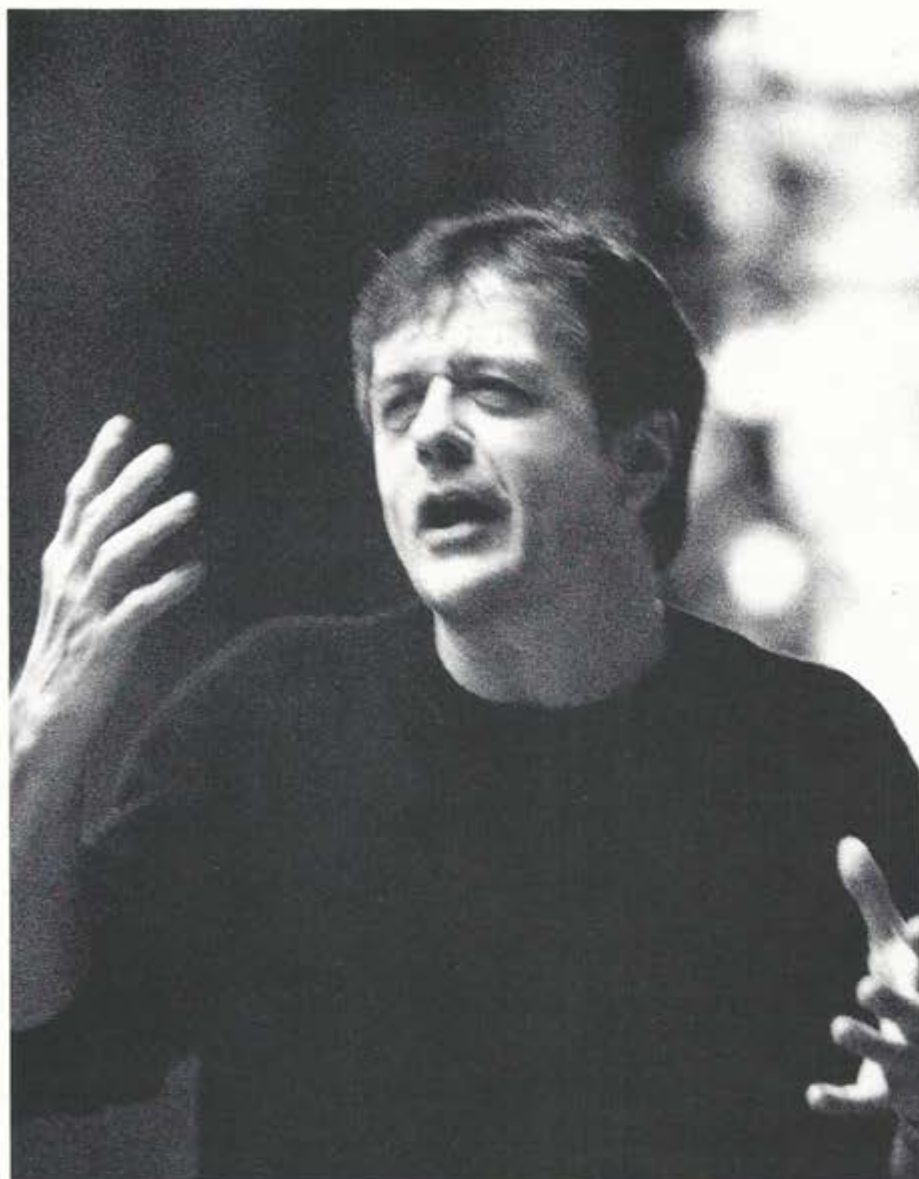
UGO RONFANI

La Biennale internazionale del teatro - nata nel '34 col *Mercante di Venezia* diretto da Reinhardt con Benassi - è cominciata il 18 maggio tra vento e pioggia, in un cinema abbandonato all'Arsenale trasformato dove Patrice Chéreau ha magistralmente diretto e interpretato, con Pascal Greggory, *Dans la solitude des champs de coton* di Bernard-Marie Koltès. Mondanità al minimo, se Dio vuole, e subito il clima trasgressivo, «arrabbiato» delle Biennali di Ronconi e Quadri; attenzione e tensione di un pubblico giovane che ha equilibrato con applausi frenetici la doverosa compostezza di autorità e invitati (dal presidente Rondi a Valentina Cortese). Alla fine, invece di un ricevimento a spese della collettività, tutti a inaugurare nelle vicine Corderie la mostra di Mirò scenografo che Pasqual ha portato qui da Barcellona, come solare contributo della Spagna. Perché questa Biennale tendenziosa (felicitemente tendenziosa, io dico) e forzatamente incompleta (sono mancati i mezzi per un suo prolungamento in autunno) ma che ha il merito di essere tornata a esistere dopo dieci anni, ha il cuore spagnolo del suo direttore, Pasqual, che ha portato al Goldoni la voce andalusa di Garcia Lorca con il recital *Los caminos de Federico*. Koltès, dunque, per l'inaugurazione (l'ultimo maudit della scena europea morto di Aids a 41 anni nell'89), il drammaturgo che scriveva nella linea esasperata di Genet e Müller, che aveva condiviso con Chéreau l'avventura del Théâtre des Amandiers di Nanterre, che in Italia rappresentano De Capitani e Branciaroli. La sua opera diseguale e in parte inedita aspetta la conferma della posterità; ma non si può negare a questo «figlio del secolo» la sincerità del grido, della artaudiana crudeltà, della forza anarchica della rivolta. Avevo visto *Dans la solitude* (ma dò atto che questo allestimento veneziano - cupamente liturgico, percorso dall'elettricità di pantomime-rock - è un vero rifacimento) al Festival di Avignone dell'88. Chéreau mi

La 34esima Biennale del Teatro (Venezia, 18 maggio-21 giugno) ha avuto un merito: quello di esistere. Si vuol dire che l'aver riaperto al teatro la rassegna veneziana dopo dieci anni di assenza di una programmazione nel settore è già stato di per sé un evento. Se non è stata una grande Biennale del Teatro, essa ha risvegliato delle speranze e qualche entusiasmo. E ha riaperto la memoria non soltanto delle fervide rassegne del dopoguerra, ma anche delle Biennali del rinnovamento, dopo il '68. Se ci fosse stata meno indifferenza da parte del pubblico, delle autorità e della critica, il bilancio sarebbe stato migliore; ma anche così - ripetiamo - sono state poste le premesse per una ripresa. C'è stato chi ha discusso la scelta di un direttore straniero, chi ha trovato parziali e tendenziose le scelte. Ma un direttore straniero ha voluto dire sottolineare, da un lato, l'internazionalità della rassegna e, dall'altro, uscire dall'*impasse* di una scelta difficile all'interno di una società teatrale divisa com'è oggi la nostra. Quanto alle scelte, è vero che sono state «parziali e tendenziose», ma perlomeno sono state segnate da precise linee di tendenza. È stato registrato un disegno nella società e si è evidenziato il potenziale di contestazione del teatro. Soddisfatti, no. Sono venuti alla luce problemi non risolti, situazioni di conflittualità, carenze operative. Le questioni dei mezzi e dei luoghi, di nuove norme statutarie, di insufficienti capacità operazionali, di insufficienti consultazioni degli esperti, dei tempi giusti per la promozione della rassegna: tutto questo induce a una riflessione autocritica. Ma la Biennale Teatro è rinata: evviva la Biennale Teatro. □

annunciò allora in una intervista la sua determinazione nel voler affermare la grandezza di Koltès, all'epoca già malato, la cui scrittura gli richiamava quella di Genet e di Céline e assorbiva, nel grido dell'uomo in rivolta, tutti gli aspetti della drammaturgia del nostro tempo in rapporto alla società. Fedele all'impegno, aureolato dal successo del suo film *La reine Margot*, ecco dunque Chéreau qui a Venezia, nella solitudine di un «altrove» (le rovine di un cinematografo, i campi di cotone, le periferie parigine di Céline), nella veste di un Dealer negro (diciamo di un vu'cumprà, anche se Chéreau elimina il «polo razziale» di Koltès recitando «da bianco»), che cerca di vendere non si sa cosa a un Cliente come lui randagio e misterioso, incontrato di notte in un luogo deserto. Due fantasmi che, come in Beckett, parlano per illudersi ancora di vivere; e l'attesa di

Godot è qui la speranza del baratto sotto tutte le forme che la vita propone (ecco la dimensione metafisica della pièce), dello scambio che è la verità nascosta delle relazioni fra gli uomini (compresa l'omosessualità, mai dichiarata ma che fa da tela di fondo nella metaforica conversazione fra i due clochards). I due si sfiorano nella notte. Il Dealer (Chéreau): «Se lei va in giro a quest'ora in questo posto vuol dire che desidera qualcosa che non ha, e questa cosa io posso fornirgliela». Il Cliente (Gregory): «Io cammino e basta. Quanto ai desideri, se di qualche desiderio potessi ricordarmi qui, lei sicuramente non ce l'avrebbe...». Un legame, una fraternità, se non l'amore, è quanto con accanimento nevrotico il Dealer vorrebbe offrire; ma l'altro si sottrae, dice di non volere nulla e sa di non avere nulla da perdere. Il loro «contratto sociale» non riesce, la loro



è una guerra che nasce dalla sopraffazione anche psicologica dell' homo homini lupus; la conversazione è una «danza di morte» anche mimata col rock, in due intermezzi selvaggi, e che usa il tono turgido di una retorica poetica alla Genet (dai due attori volutamente espressa con una recitazione da Comédie française, raziocinante il Gregory, più emotivo Chéreau: come se Koltès fosse Corneille o Racine e l'incontro notturno lo schema di una tragedia). Il match finisce quando la violenza passa dalle parole allo scontro fisico, con la determinazione di uccidersi a vicenda. Non c'è amore: lo strazio e la poesia del testo di Koltès sono nella disperazione con cui si grida questa amara verità.

DITTICO DI KUSHNER

Secondo spettacolo visto a Venezia, il famoso (e sopravvalutato) *Angels in America*. Eravamo rimasti alle streghe di Polanski che in *Rosemarie's baby* s'infilavano nelle case di New York. Adesso sono gli angeli a volare sopra l'America (quella di Reagan: la commedia di Kushner che abbiamo visto alle Corderie dell'Arsenale è degli anni Ottanta), evocati dagli incubi dei malati di Aids: e come in una storia di Buñuel sono angeli

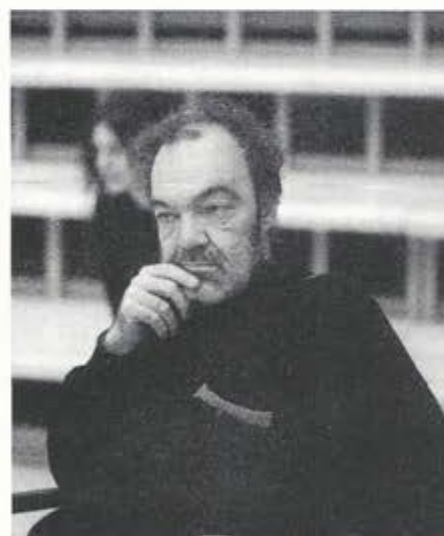
sterminatori in guerra contro la peste del secolo. *Angels in America* - l'avete capito - è una parabola, ma in forma di teatro del grottesco, sugli effetti dell'emergenza Aids in un'America multietnica che reagisce alla paura con gli anticorpi di un'anima puritana e sessuofoba.

Il testo è del newyorkese Tony Kushner, ebreo e gay; e messo in scena con molta disinvoltura da Michael Wilson per l'Alley Theatre; ha ottenuto molti premi fra cui un Pulitzer e due Olivier Award; è andato in tournée in una trentina di Paesi e ha successo perché esorcizza, con la sua comica vis messianica, la grande paura del secolo. È un dittico: nella prima parte di tre ore, intitolata *Millennium Approaches*, assistiamo al découpage quasi cinematografico di storie di coppie, per lo più homo o etero sessuali, che si trovano a fare i conti con l'Aids, in un clima reaganiano che assomiglia tanto a un maccartismo di ritorno (appare anche il fantasma di Ethel Rosenberg, condannata a morte come spia dei russi negli anni Cinquanta).

Nella seconda parte, intitolata *Perestroika*, siamo invece trasportati di volta in volta nell'Antartide, nel South Bronx, al Cremlino, tra cielo e terra e seguiamo l'impresa degli Angeli che piantano i semi della speranza e della rigenerazione per evitare l'estin-

zione del genere umano.

Lo spettacolo sarebbe una sorta di «trionfo della Morte» se avesse una coerenza tragica; invece è come una contaminazione barocca in cui prevalgono la derisione e il grottesco. Interessa come specchio del costume americano di questi anni e, teatralmente, come esempio di un meticcio teatrale in cui convergono tranches-de-vie di Miller, l'esotismo avventuroso di O'Neil, l'erotismo nevrotico di Williams, il surrealismo derisorio di Copi, la comicità yankee di Woody Allen. Siamo a New York nell'85, otto attori incarnano le varie storie mentre servi di scena introducono degli elementi scenografici. Il giovane intellettuale Louis, ebreo e omo, è combattuto tra la fedeltà e la paura, perché ha scoperto che il suo amante Prior sta morendo di Aids; l'avvocato macchartista Roy, anch'egli attaccato dalla malattia, cerca di convincere il giovane collega mormone Joe ad andare a Washington a tutelare i suoi interessi, il che fa precipitare la crisi coniugale di questo e della moglie Harper, valium-dipendente che vive nell'irrealtà. Joe scopre la propria omosessualità, l'ex travestito Belize, un negro, si occupa di Prior e costui, stremato dalla malattia, rivede in sogno gli antenati scampati a pesti ed epidemie di altre età, e in un delirio mistico entra in comunicazione con un Angelo che promette un fu-



turo, improbabile riscatto. Del tono composito dello spettacolo ho già detto. Il testo ha momenti di indubbia teatralità, come le scene delle confessioni incrociate fra Joe e Harper, e fra Louis e Prior, o delle visite degli antenati, o dell'ultimo valzer fra il malato di Aids e il suo compagno. Ma gli squilibri stilistici e la regia approssimativa impediscono di parlare di capolavoro, nonostante l'impegno degli attori, che vengono dai palcoscenici di Broadway.

Il terzo spettacolo della Biennale Teatro, in

unica serata al Goldoni, era invece un omaggio a Garcia Lorca e alla sua Spagna poetica e libertaria. *Los caminos de Federico* è un collage composto da Lluis Pasqual di testi poetici e teatrali dell'artista andaluso, fucilato dai franchisti a Granada, dov'era nato, nell'agosto del '36, a 37 anni.

«Il teatro – dice Lorca – è la poesia che nasce dal testo scritto e si fa umana»: e per questo sentiva il bisogno di recitare a voce alta i suoi poemi davanti a un auditorio. Memore di ciò Pasqual – cui si deve una non dimenti-

cata versione del dramma più intrigante di Lorca, *El Público*, al Piccolo di Milano – ha composto questo percorso emotivo nel quale si fondono poesia e teatro, e ha chiesto ad Alfredo Alcon, grande attore argentino formatosi alla scuola di Margarita Xirgu, che aveva interpretato in Spagna i grandi ruoli lorchiani prima di essere costretta all'esilio, di diventare, del poeta andaluso, la voce, anzi il sentimento.

«Ma io andrò, anche se un sole di scorpione mi mangia le tempie...»: Lorca vivo per una

sera, oltre «il muro dei sogni cattivi che separa dai morti», con le sue balenanti metafore e i suoi versi stregati, sul ritmo di interventi musicali scritti da Luis Llac, nella recitazione intensa di Alcon. Nel programma brani di *Poeta a New York* e *Canto funebre per Ignacio Sanchez Mejias*, il torero amico dei poeti (che Mariano Rigillo propose l'estate scorsa a Benevento Spettacolo), i versi di *Amanti assassinati da una pernice* e del *Romancero gitano*, i sonetti d'amore, scene da *El Publico*, *Donna Rosita nubile* e altre ancora: la voce dell'«usignolo di Andalusia» alta sopra la violenza, la morte, l'oblio.

L'Aventure de Casanova, altro spettacolo della Biennale di Venezia corrisponde in tutto alla tematica della rassegna: «Il viaggio, l'amore, la morte». Cinquanta intensi minuti di «teatro totale» come soltanto sanno fare i russi alla scuola di Stanislavskij e Meyerhold, l'armonica compresenza di teatro, poesia, musica, pittura, danza e pantomima. Una serata di voyeurismo raffinato, lo sguardo fisso sulla porta spalancata di un corridoio, quello di una suite dell'Hotel des Balances dove Marina Cvetaeva ha ambientato questa storia d'amore di Casanova. Come se scrutassimo il passato con un cannocchiale, nella luce di candelieri, fra tende mosse dal vento, nel continuo ed imprevedibile alternarsi di fantasmi dalle movenze di automi (Craig, ma anche Fellini...), al suono di minuetti, gavotte e barcarole accennati da un quartetto d'archi. Un prologo musicale eseguito da una pianista in una sorta di cripta aveva preparato lo spettatore-voyeur al viaggio nel tempo che il regista Ivan Popovski - 26 anni, animatore del Laboratorio Piotr Fomenko di Mosca che ha prodotto lo spettacolo; sicuramente un genio della regia - ha proposto sul testo che Marina Cvetaeva aveva scritto fra il 1918 e '19, nel turbinio di una travagliata esistenza consumata fra gli urli e i furori della rivoluzione russa, l'esilio, la miseria e conclusasi con il suicidio nell'agosto del '41.

In *Un'avventura* la Cvetaeva rielabora liberamente un passo delle *Memorie* dell'avventuriero, là dove si racconta che, tornato nell'albergo di Ginevra dove aveva conosciuto ed amato la bella, misteriosa, perduta ma non dimenticata Henriette (nella pièce la storia è però trasposta in Italia) ritrova l'iscrizione che lei aveva inciso con una punta di diamante sul vetro della finestra: «Tu oublieras aussi Henriette». Casanova (che ha la prestanta d'Andrei Kazakov, un Gerard Philippe russo) si preparava a passare la notte con una ragazza di strada (Madeleine Djabrailova, la femminilità fatta argento vivo), ma il ricordo di Henriette (Galina Tiounina, intensamente vibrante sotto apparenze androgine) lo riporta al passato. La donna riappare vestita da ussaro (splendidi gli stilizzati, policromi costumi di Olga Tumakova), dice di chiamarsi Henri, è accompagnata da un capitano che presenta come zio (Oleg Liubimov). Casanova rivive la storia della faticosa conquista di Henri-Henriette, che gli si nega e lo esaspera di desiderio inappagato. È l'incontro-scontro di due vite misteriose, eccentriche; si svolge una festa notturna con un cinese viscido e gobbo innamorato di Henriette (straordinaria caratterizzazione di Youri Stepanov). L'amore fra Casanova e la donna misteriosa esplose dopo che lei ha eseguito al violoncello una sua composizione stregata, sovrastando

un temporale. Henriette non ascolta però Casanova, che la supplica di restare, e sparisce: «Finché si vive si vuole tutto: ma quella era la Vita, adesso è la Morte». I due si separano alla luce delle candele e della luna; risvegliato dal sogno Casanova ritrova la ragazza di strada.

Il riassunto della pièce non rende la ricchezza dell'intreccio dei sentimenti, delle emozioni, degli incantesimi, degli stupori che Marina Cvetaeva - identificatasi con la misteriosa Henriette, ricostituita la magia melanconica del tempo che passa - ha profuso nel bellissimo testo. Che abbiamo potuto apprezzare soltanto nella traduzione, non nella recitazione in russo; ma che il regista ha illuminato con un'arte del teatro perfetta. Una regia che deve molto alla lezione di Bob Wilson ma anche alla grande scuola russa, e che ci vien fatto di accostare al lavoro teatrale di Cesare Lievi, rende nelle forme di un manierismo ad alto livello il mistero di Hen-

riette, lo struggimento di Casanova, l'ambiguità delle situazioni, l'imprevedibilità dell'avventura umana, lo scorrere inesorabile del tempo. □

A pag. 21, da sinistra a destra, Patrice Chéreau durante le prove di «Dans la solitude des champs de coton» di Bernard-Marie Koltès; Alfredo Alcon interprete di «Los caminos de Federico» testi di Garcia Lorca adattati da Lluís Pasqual; Bernard-Marie Koltès. A pag. 22, dall'alto in basso e da sinistra a destra, due immagini di «Angels in America» di Tony Kushner; Bill T. Jones; una scena di «Roberto Zucco» di Koltès; Klaus Michael Grüber; Fabiano Fantini in «I Turcs tal Friul» di Pierpaolo Pasolini; Enzo Moscato in «Compleanno».

UN MESSAGGIO DI STREHLER

«Piacere e impegno»: il convegno su Bernard Dort a Venezia

«Le plaisir et l'engagement», il piacere e l'impegno: questo il titolo del colloquio internazionale sul lavoro e l'opera di Bernard Dort tenutosi il 20 maggio alle Corde rie dell'Arsenale e in un albergo di San Marco. Il colloquio - che oltre a ricordare il critico e saggista amico dell'Italia e, negli anni Settanta, esperto per la Biennale Teatro, ha considerato l'attuale condizione della società teatrale e della critica drammatica nell'Europa di questi anni - era promosso dall'Association Internationale des Critiques de Théâtre (Aict), dall'Associazione nazionale Critici di Teatro italiani (Anct), dall'Académie Expérimentale des Théâtres di Parigi e dall'Università di Venezia. Hanno svolto relazioni Georges Banu, Ugo Ronfani, Jean-Pierre Sarrasac (il quale ha curato il libro-omaggio a Dort *Pouvoirs du Théâtre*), Paolo Puppa, Antonio Attisani, Michelle Kokosowski e Chantal Meyer Plantureux (che su Dort sta scrivendo una biografia costruita attraverso conversazioni con l'illustre critico, scomparso un anno fa). È stato anche presentato e commentato il film *Don Juan*, da Molière, regia di Lassalle, cui Dort aveva collaborato.

Sono giunti messaggi di Pasqual, Chéreau, Lassalle, Langhoff e Strehler. Il testo di Strehler, scritto col cuore, diceva:

«Avrei voluto essere questa mattina con voi per parlare di Bernard insieme. Non dovuto, perché la nostra amicizia è stata così bella e profonda da non chiedere né rituali, né commemorazioni, né niente. Se manca è ancora per una cosa che ci legava prima di ogni altra: il Teatro. Ci siamo conosciuti secoli fa con Bernard Dort, quasi ragazzo, che arrivava appena poteva da Parigi per stare un poco di tempo vicino a noi del Piccolo, fossero prove o spettacoli. Là, in platea i nostri sentimenti sono diventati forti legami del cuore e del pensiero. Eravamo giovani anche noi al tempo di *Riccardo II*, forse il primo spettacolo in cui ci troviamo accanto. Non so, quasi non ricordo più le date e gli avvenimenti, ma mi pare proprio che Bernard sia stato con me dai primi momenti. Comincio a scrivere dei nostri spettacoli su *Théâtre Populaire* che resta ancora una delle cose più belle, più entusiaste di questo difficile tempo teatrale. Ogni volta Bernard Dort mi aiutava a capire meglio ciò che avevo fatto e non fatto. Era uno stimolo critico continuo così attento, così sensibile e preciso! Accompagnava il mio viaggio con amore ma non cieco, anzi lucido e talvolta anche duro. Se io devo parlare di una "amicizia di teatro", tra un uomo che fa spettacoli ed uno che li guarda e li critica per chiarire, aiutare il teatro a farsi meglio, non posso pensare che a Bernard Dort. Per decenni fummo legati in modo discreto e intenso. Poi Bernard scelse la sua strada che fu quella più di un critico, quella di un saggista alla ricerca, per trovare un filo ed una ragione a tutto il teatro europeo che lo circondava. Poi entrò nel cerchio del "fare teatro" anche lui, prima insegnandolo, poi allestendo spettacoli o determinandoli e le sue parole ed i suoi esempi erano sempre per me una fraternità nuova, una scoperta forse più vicina o lontana secondo i momenti o i punti di vista. La sua scomparsa per me così inattesa, m'ha lasciato un vuoto incolmabile. Era l'unico vero amico dalla mia parte e dall'altra che avessi. L'unico interlocutore fedele. Ci incontrammo l'ultima volta quando aveva accettato la direzione del Teatro francese, compito che gli costava molto. Non era un uomo di burocrazia. Risolvemmo insieme in tempi oscuri e minacciosi il problema del Teatro d'Europa a Parigi e assai parzialmente quello del Vieux Colombier in cui avevo con Jack Lang riposto tante speranze. Con Vitez pensavamo di far rivivere lo spirito di Copeau. Ma nel compromesso c'era sempre buona fede, voglia di fare il meglio, di vedere grande. Anche se Bernard, da parte sua non fu mai una creatura di Copeau.

«Quando Antoine scomparve in un lampo - altra ferita nel mio cuore - il progetto fu perduto completamente. Non nei muri ma nello spirito. Davanti a quei muri ricordo che Majenne Dasté ci disse: "I muri per me, non sono niente. Conta solo l'anima che c'è dentro".

«Credo sempre di più, oggi, che con Bernard Dort abbiamo tutti perso un grande personaggio del teatro europeo. Dobbiamo ricordarlo ma soprattutto riflettere sulla sua opera, sul suo modo di essere col teatro, suo metodo intuitivo, d'amore ma severo e lucido di fare critica e teatro militante, come una stessa cosa. Difficilissimo compito che a lui riusciva quasi sempre». □



I TURCS DI PASOLINI

Sera di settembre del 1499, a Casarsa; i contadini e le loro donne aspettano l'arrivo degli invasori turchi. È storia del Friuli assalito dalle orde venute dai Balcani; è cronaca metaforizzata del paese in guerra con i nazifascisti scatenati contro i partigiani, ed è un ex voto di uno scrittore di 22 anni che nella lingua materna scrive per sognare il miracolo della pace. Questo miracolo ci sarebbe stato, come nel finale dei *Turcs tal Friul* con l'uragano che la Vergine scatena per spegnere gli incendi e mettere in fuga gli invasori; ma con la pace sarebbe arrivato anche il dolore. Il fratello Guido, partigiano, era infatti caduto nell'oscuro eccidio di Porzus del febbraio del '45. Questa sacra – e disperata – rappresentazione, che ridiveniva attuale pensando all'ex Jugoslavia, era una premonizione della morte del fratello quando Pasolini la componeva nelle sere di coprifuoco a Casarsa; e nella revisione a guerra finita aveva preso i toni neri di un canto di morte per un lutto inguaribile. Il culto per Pasolini rischia, forse, oggi, di trasformarsi in idolatria: fino a negare a Dacia Maraini (l'episodio è recente) il diritto di ascoltare la versione che della morte dello scrittore dà il suo assassino in un libro dal carcere. Non credo però di eccedere scrivendo che in questo suo primo testo per il teatro di Pasolini ci sono, con le acerbità dei vent'anni, anche i segni del genio. Come Von Kleist, Radiguet o Fournier, Pasolini si rivela scrittore precocemente maturo. Certo: la forma narrativa prevale a tratti su quella drammatica; epicità e romanticismo attingono agli amati e studiati modelli talvolta fino all'enfasi; ma questa «greca» armonia e questa umana partecipazione nel dipingere, come un Grunewald la Via Crucis dei suoi umili eroi; questa già matura capacità di sciogliere la poesia del teatro, e questa aderenza alla sostanza dolce, felpata della bellissima lingua friulana.

De Capitani, il regista dell'azione violenta con le sue messe in scena di Fassbinder e Koltès, qui sa ottimamente assecondare i ritmi ampi e solenni della pietà contadina, di una fede mai sconfessata anche nell'urlo e nel furore. Muovendo i 40 attori come figure del *Quarto Stato* di Pellizza; bloccando un realismo che sarebbe apparso manieristico alle soglie di gesti e movimenti appena im-

postati, che prolungano le musiche per coro della Marini, splendide nella fusione di temi a cappella, del folk antico e di incrinature dodecafoniche; inserendo il bianco dispositivo scenico, incupito o arrossato dalle luci di Frigerio, nell'iperealismo del paesaggio lunare, acque e colline, dell'Arsenale, egli riesce nell'impresa, difficile, di dare teatralità densa e forte a questo «trionfo della morte». Lucilla Morlacchi, Lussia da Golgota, sa interpretare Pasolini con la stessa intensità con cui recitava il suo Testori; e i lughissimi applausi che hanno salutato il migliore spettacolo, a mio avviso, della Biennale Teatro, sono andati a tutti gli attori: il Rinaldi, impetuoso Meni; il Fantini, fervido Pauli; il Visentin, parroco appassionato; la Grimaz, corifea dalla voce di cristallo, e i non professionisti reclutati nel Friuli, efficaci per spontaneità. □

L'AMLETO DI WILSON

Amleto monologa non soltanto al momento del «to be or not to be»: uomo contro il marcio della politica e della storia, egli è ridotto in solitudine, fuori dalla realtà e – aveva scritto Victor Hugo in un saggio del 1865 su Shakespeare – immerso in un delirio onirico. Se poniamo mente a questo, risulta tutt'altro che eccentrico il proposito di Robert Wilson in *Hamlet e monologue*, spettacolo di chiusura della 34ª Biennale del Teatro di Venezia: distillare in forma di monologo interiore appunto, dopo aver frantumato la tragedia in quindici scene-stazioni che procedono per flash-back, tutta la vicenda, strappata alla cornice elisabettiana, immersa in un tessuto iconico che deve molto alle avanguardie americane, da Hopper a Bacon, e montata con l'ausilio della tecnologia elettronica secondo sequenze cinematografiche.

Il pallido Prince, sdraiato sui lastroni lavici di un catafalco barbarico, rivive nell'attimo della morte, secondo Wilson, le fasi cruciali della sua tragica storia, tra improvvisi simbolici cambiamenti di luce, nell'impatto sonoro di residui musicali d'epoca e di rumori impressionistici (gli uni e gli altri raffinatissimi, ma prevaricanti). E come se fosse sdraiato per una seduta psicanalitica in articolo mortis. Freud, la cui lettura dell'*Amleto* non era lontana del resto da quella di Hugo, esplicita ai limiti del simbolismo: in questo schema s'è

inserita – a mio modo di vedere – una vera e propria piccola «rivoluzione culturale» di Wilson, che ha trasformati i fantasmi del teatro dell'inconscio negli attori-marionette del teatro di Craig. Amleto-Shakespeare (perché questo *Amleto* è contaminato con altri testi scespiriani) si esprime nel suo ultimo sogno con un lungo, solitario monologo esistenziale – che Wilson, dotato di una potente e addestrata vocalità, si diverte a pronunciare ripercorrendo con varianti ironico-grottesche i canoni della tradizione recitativa d'inglese. Lawrence Olivier compreso – ma agendo nell'irrealità onirica come un mobilissimo automa, come una presenza incisa a punta secca nello spazio nero della scena, fra lacerazioni e lampi ottici e sonori, nei sussulti finali di un'accecante esplosione al laser. E qui l'attore Wilson mette a nudo tutti i segreti con cui il regista Wilson ha compiuto, in questi trent'anni, la sua rivoluzione copernicana del teatro, inventando un linguaggio totale – un kabuki dell'Occidente, ha detto qualcuno – ottenuto sincronizzando parola, immagine, ritmo e gesto. La sua performance è perfetta, per la precisione e la misura con cui, a punta di diamante, in un ricco variare di toni sul registro astratto, intaglia i gesti e i percorsi del personaggio. Se mi sono dilungato nel sottolineare l'incontro in assoluto equilibrio dello spettacolo, fra certi valori della tradizione e quelli dell'avanguardia è perché, in un teatro povero di memoria, si continua a fornire, di Wilson, l'immagine di uno yankee geniale ma povero di retroterra culturale; mentre è sicuramente vero il contrario.

Nel primo quadro vediamo Amleto ormai composto nel sonno della morte, tra cielo e terra, mentre nell'ultimo egli evoca i personaggi della tragedia. Momento di perfezione scenica in assoluto: quando Amleto scrive con una penna nera di struzzo il libro nero della sua storia e si ode il ronzio allucinante di una mosca. Silenzio, come una messa detta dal Papa; poi grandinate di applausi. □

I dati Siae 1994 per lo spettacolo

La Società italiana degli autori ed editori, dopo la pubblicazione dell'Annuario Lo spettacolo in Italia 1993, ha reso noti anche i dati consuntivi e ancora provvisori delle attività legate al mondo dello spettacolo che si sono svolte in Italia nel 1994. La spesa generale per spettacoli e trattenimenti (quindi cinema, teatro, lirica, concerti, sport, ballo, mostre, fiere ecc.) ha registrato un aumento dell'1,7%, senza recuperare quindi il tasso inflazionistico (3,9%), passando dai 4.399,7 miliardi del 1993 a circa 4.472,6 miliardi. Per quanto riguarda il teatro di prosa, insieme alla rivista e alla commedia musicale, il consuntivo è migliore rispetto al '93: il numero degli spettacoli (70.100) registra, infatti, un incremento del 5,7%, mentre la frequenza – dopo la pausa dello scorso anno – aumenta da 13,8 a circa 14 milioni di biglietti venduti (1,2% in più). La spesa del pubblico è cresciuta quindi di un 2,3%. Ancora più positivo è il bilancio del teatro lirico e dei balletti, che recupera ampiamente il calo avuto nel '93. A una notevole espansione dell'offerta – poco più di 5.800 spettacoli (11,8% in più), corrisponde una crescita del numero degli spettatori, che si aggira intorno ai 2,9 milioni (+6,8%). Per il cinema, prosegue la tendenza favorevole: aumento dei biglietti venduti (+5,2%), delle giornate di spettacolo (+2,3%) e degli incassi (+8,1%). R.A.

In questa pagina, Lucilla Morlacchi con il coro delle donne in «I Turcs tal Friul» di Pierpaolo Pasolini.

UN MAESTRO DELLA CRITICA E DELLA SAGGISTICA

LA FORZA TRANQUILLA DI BERNARD DORT

L'autore di Théâtre public, scomparso nel maggio del '94, è stato al centro di un colloquio alla Biennale di Venezia - Il triangolo della sua passione e del suo magistero teatrali aveva ai vertici la Parigi di Vilar, la Berlino di Brecht e la Milano di Strehler - Rileggerne l'opera significa capire ch'egli non è stato soltanto l'ideologo di un teatro, ma un ricercatore infaticabile.

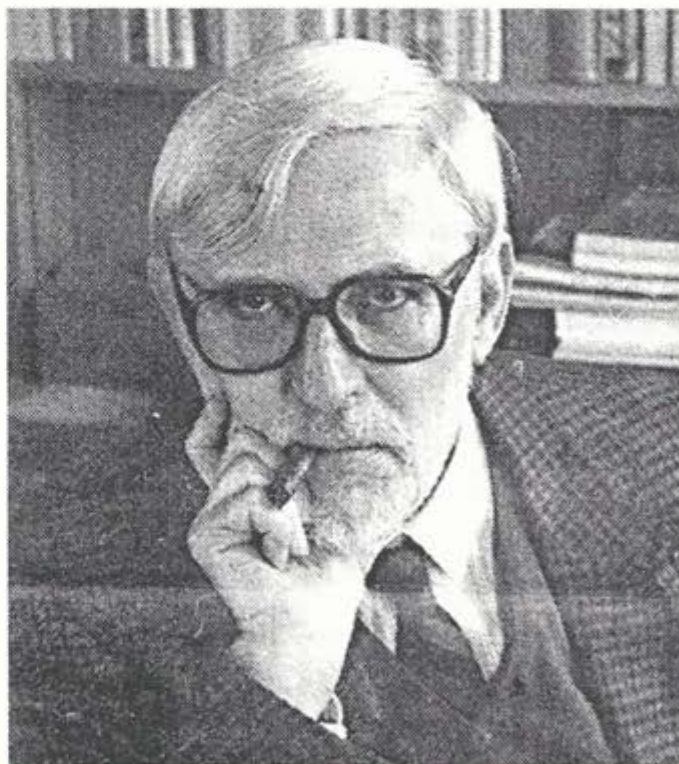
UGO RONFANI

Conviene ricordare, nelle oscure congiunture delle scene italiane ed europee, la grande lezione di Bernard Dort, saggista, docente, critico e operatore teatrale. Lo facciamo pubblicando una parte dell'intervento scritto da Ugo Ronfani per il convegno su Dort promosso dalla Biennale del Teatro di Venezia.

Bernard Dort è stato, per noi che l'abbiamo conosciuto, l'amicizia, la fraternità e la solidarietà; ritrovarci intorno alla sua concezione del teatro come servizio pubblico ha voluto dire non soltanto salvaguardare, in tempi difficili, la dignità del lavoro teatrale, ma anche dargli il senso di un'impresa sostenuta dal calore umano.

Il triangolo teatrale della passione e del magistero di Dort aveva i suoi vertici a Parigi, a Berlino e a Milano. Parigi era il modello di Vilar a Palais Chaillot, quel Tnp che ai suoi occhi incarnava, in forma di utopia concreta, le virtù dei riformatori sociali della scena, Antoine e Copeau, Gémier e i promotori del Cartel, Dasté e Gignoux, ma di cui seppe anche vedere a tempo debito il limite ideologico. Berlino era, s'intende, Brecht - che l'aveva folgorato quando, nel '54, aveva veduto a Parigi *Madre Coraggio* nell'interpretazione del Berliner Ensemble, trovandovi le risposte alle sue interrogazioni sul teatro sociale - e lo stesso Berliner, fortezza dottrinarica del brechtismo, ma del quale temeva peraltro le tendenze conservative. E Milano era Strehler e il Piccolo Teatro, allora laboratorio di rielaborazioni del verbo brechtiano ma anche luogo fondente di esperienze che lo avevano interessato come studioso, quando occupandosi di Molière e Marivaux s'era incontrato con *les italiens*, o quando il teatro delle lingue gli aveva fatto incontrare Goldoni, o quando ancora s'era inoltrato a considerare le diramazioni anche francesi della drammaturgia di Pirandello.

Ma l'avevamo avuto, Bernard Dort, anche assiduo alla Biennale di Venezia, attento ai periodi della sperimentazione dopo che le vicende del Sessantotto l'avevano persuaso che occorre «far camminare» i principi con i tempi, fino alle «nuove frontiere» della drammaturgia che da Artaud arrivavano al Living, a Grotowski, a Kantor. E dunque, per essere stato «spettatore interessato» (secondo una formula che gli era cara) e testimone attivo di cambiamenti così radicali nell'arte del teatro, egli non poteva non essere idealmente presente in questa edizione della rassegna veneziana, concepita dal direttore del Teatro d'Europa, che vede la partecipazione del Piccolo di Milano, il concorso di esponenti della regia francese e tedesca come Chereau e Grüber, la proposta di autori che sono sulla linea estrema della nuova drammaturgia. Perché là dove il teatro si rimette in discussione, ed esprime la volontà di lottare «contro il disordine stabilito» (com'egli diceva imprestando la formula ad Emmanuel Mounier, nel ricordo della sua collaborazione a *Esprit*), là si incontra la



parola di Bernard Dort. Come studioso, come critico e come docente egli è stato una «forza tranquilla» della contestazione e del rinnovamento; la sua impresa di distruzione del vecchio teatro s'è accompagnata ad una grande, fervida capacità di costruire un'etica ed una pedagogia del teatro, di delimitare nel concreto e nel possibile le utopie generose ma spesso irreali della *gauche* intellettuale, di affrontare nella sua globalità la questione teatrale dedicandosi con attenzione sempre più vigile allo studio delle scritture sceniche non soltanto di derivazione brechtiana, accompagnando sempre la curiosità per il nuovo con una visione storica dei problemi, ponendosi sempre e prima di tutto dalla posizione dello spettatore e del corpo sociale. E temperando i suoi scritti, anche quando gli schieramenti ideologici imponevano mobilitazioni manichee, con una distanza critica che era un marchio di autonomia, un segno di libertà. Forse il giovanile trasporto per Sartre (era stata *Temps modernes* a pubblicare nel '50 il suo primo saggio sul *Tartuffe* di Jouvot) gli ha poi impedito di riconoscersi, per rapporto al teatro, nella divisa di Camus, *solitaire et*

solidaire; ma il suo comportamento è sempre stato di indipendenza e di distacco, anche dalla parte del teatro che più era sua, pur di non rinunciare all'adesione lucida alle idee in cui credeva. L'anno trascorso al ministero della Cultura, come direttore per il Teatro e gli Spettacoli – dov'era stato chiamato nell'88 da Jack Lang al posto di Robert Abirached – è stato una durissima prova per questo figlio di modesti *instituteurs* della Lorena, ch'era rimasto come Aragon un *paysan de Paris*, pochissimo portato a confondere la solidarietà con la complicità nella gestione degli affari teatrali. Come lo stesso Lang ha dichiarato, nel suo ufficio della rue Saint-Dominique Bernard Dort ha sofferto della durezza che le sue funzioni di alto burocrate gli imponevano nei rapporti con taluni uomini di teatro coi quali prima aveva intrattenuto soltanto dialoghi di natura artistica, sui toni dell'amicizia. E inoltre – ha spiegato Lang – quella sofferenza di Bernard «derivava dall'aver scoperto, lui così integro, nobile e lucido, le sclerosi, i conformismi, le situazioni equivoche che inevitabilmente permanevano nel ministero e nei teatri pubblici». Era, appunto, l'autonomia critica con cui Dort sapeva resistere agli intrupamenti sia ideologici che politici, lo spazio che voleva e sapeva ritagliarsi, in forza della propria personale sensibilità, in mezzo agli opposti conformismi.

Sto dicendo, in fondo, ch'è durata fin troppo l'immagine – accreditata in tempi di rigide contrapposizioni dagli esegeti meno duttili dei suoi libri, *Théâtre public*, *Théâtre réel*, *Théâtre en jeu* – di un Ber-

nard Dort impegnato a reiterare quasi ossessivamente, prescindendo dai mutamenti della cultura e della società, gli stilemi di un sistema teatrale ideologizzato. Mentre Dort – rilevava un altro amico scomparso, Guy Dumur, nel recensire, sul *Nouvel Observateur*, *Théâtre public* – aveva saputo essere tanto fermo teorico quanto flessibilmente empirico nell'esercizio della critica: il che, affidandosi ad una propedeutica della realtà, gli aveva permesso di capire figure del teatro assai dissimili fra di loro, Genet e Gatti, Arden e Planchon, Artaud e Brecht, Strehler e la Mnouchkine. E insomma Dort (che negli anni Cinquanta aveva lavorato gomito a gomito, nell'impresa di *Théâtre populaire*, con Roland Barthes, che aveva fatto conoscere attraverso Robbe-Grillet il *nouveau roman* e che era fine conoscitore di James, Joyce e Faulkner) era sempre stato protetto contro il pericolo di una fossilizzazione ideologica da una naturale elasticità della mente e dalla solidità dei suoi strumenti culturali, come aveva già rilevato nel '67, in un bel saggio su di lui pubblicato nella *Rivista della Biennale*, Giuseppe Bertolucci.

Si deve dunque recuperare questo Dort non dimezzato dall'ideologia, ch'è stato fino all'ultimo uno sperimentatore della saggistica e della critica, che sapeva parlare di una «nostalgia delle grandi forme» davanti al rapido declino delle pseudoavanguardie consumate dai capricci delle mode, ma che era altrettanto refrattario davanti alle sclerosi della tradizione e stava all'erta per cogliere l'autenticamente nuovo: come gli irrompenti linguaggi della corporalità o, come lui diceva, *l'insurrection du corps*, che da Artaud l'aveva condotto a Grotowski e al Living; il superamento di Brecht nell'espressionismo tragico di Kantor; la semiotica della visività che gli aveva fatto scoprire Bob Wilson.

In questa fra le sue formule preferite, *Jouer, être et faire se confondent*, era riflesso non un dogma teatrale, ma una visione situazionistica del teatro. Quell'altra sua formula che riassume bene la sua concezione del *théâtre public*, «un pubblico di massa, un repertorio di alta cultura, una regia che non cede alle lusinghe del teatro borghese e non falsa il testo», era più di una variante dell'idea vilariana che Vitez avrebbe reso con «un teatro elitario per tutti»; era l'ipotesi di un teatro in movimento, alla ricerca perpetua di un pubblico e di una cultura che cambiavano nel tempo, così come dovevano cambiare gli strumenti espressivi. Essendo fuori dubbio – scriveva già nel '67, quasi trent'anni orsono – che il teatro non avrebbe più potuto essere «vertice culturale per pochi o semplicemente mezzo di divertimento per diventare invece *tribunale del mondo*, una sorta di crogiolo nel quale attori e spettatori potessero misurarsi direttamente, quasi fisicamente, con la nuda realtà». Un teatro – aggiungeva – che fosse disposto a «scoppiare» in una germinazione di linguaggi sperimentali, quelli dell'*agitprop* degli anni Venti, della didattica epico-popolare, della contestazione.

Un teatro della tensione e dell'attenzione, nel quale diminuisse la distanza fra la scena e il mondo, «pubblico» non nel senso della massificazione inerte dell'evento teatrale ma per la sua capacità di trasformare lo spettatore passivo in spettatore attivo. Di questo andava parlando Bernard Dort, mentre avanzava l'era della rassegnazione massmediatica; e come se avvertisse l'urgenza di opporre all'alienazione planetaria della televisione una ritrovata unità fra l'opera e la vita, fra l'artista e il pubblico, moltiplicava le sue lezioni alla Sorbona e a Censier, la sua partecipazione ai convegni, i suoi contributi saggistici, le sue cronache.

È venuto il momento di leggere Bernard Dort in questa chiave: dello studioso, del docente e del critico che sapeva ragionare fuori dagli schemi sul teatro pubblico, sul rapporto fra il teatro e la società e su quello fra il teatro, la politica e la storia. Mentre i sogni del dopoguerra, di un teatro epico-didattico per le masse scolorivano nella varietà di tempi inquieti, Dort era già a interpretare i nuovi segni della drammaturgia, i nuovi codici del lavoro teatrale, i nuovi bisogni del pubblico. Il passaggio dal regista demiurgo alla pratica del lavoro comunitario degli attori, quello che da Vilar ha condotto alla Mnouchkine o a Chéreau; il decentramento nel territorio del servizio pubblico, la reinvenzione di una critica per il nostro tempo, il richiamo a quei valori di solidarietà e di responsabilità fra gli uomini di teatro che avevano ispirato il *Cartel* degli anni Venti: non c'è aspetto della questione teatrale, come si pone in quest'ultimo scorcio del secolo, sul quale non si sia portata l'attenzione vigile e appassionata di Bernard Dort.

Ecco perché parlare di lui alla Biennale di Venezia non è stato un commemorarlo, ma un discorrere con la sua voce sul teatro vivente. □

SUSSURRI E GRIDA DALLA SCENA

Teatro: la grande depressione

«**O** rmai abbiamo toccato il fondo. Abbiamo sostituito l'insulto alla meditazione. Perché restare? Le quinte sono altrettanto importanti del palcoscenico» e ancora «La situazione italiana mi avvilisce, direi che mi nausea. Siamo di fronte ad un individualismo cieco, aggressivo, nella vita politica come in quella sociale. Anche per noi attori, pare di essere tornati all'epoca in cui ci negavano la sepoltura in terra consacrata. Forse, se va avanti così, mi ritirerò per sempre, anche dal teatro. Sono stanco». RAF VALLONE

«C'è un disinteresse generale dello Stato e della politica verso la cultura. Il teatro è sempre stato considerato un pericolo per il potere, a causa dei suoi messaggi sottili, penetranti, coraggiosi. Dopo ogni replica del nostro spettacolo, raccogliamo le firme per chiedere il ritorno della prosa in tv: finora ne abbiamo raccolte più di 30.000, a dimostrazione del fatto che l'auditel e sciocchezze del genere non hanno ragione di essere considerati ostacoli. Poi ci sono altri motivi: c'è un'abbondanza di compagnie teatrali sproporzionate alle strutture. Ci sono, infine, migliaia di scuole di recitazione». AROLDI TIERI

«Provo un grande dolore e una grande rabbia. Il teatro è stato la mia vita. Quando in tv vedo le interminabili rassegne stampa in cui non si parla mai, ma dico mai, di teatro, allora mi sento un clandestino che parla ad abbonati». CARLO GIUFFRÈ

«La cultura all'estero ha un peso specifico diverso, agisce sul piano sociale. La crisi è soprattutto nel pubblico: mancano educazione adeguata e curiosità. Certo, noi possiamo fare dell'autocritica, dire che mancano le idee e che abbiamo anche fatto spettacoli un po' criptici, ma il problema vero è un altro. C'è un pubblico non combattivo». MANUELA KUSTERMANN

«Bisognerebbe togliere di mezzo un po' di gente. Tutti quelli che lavorano nel teatro e non sono persone di teatro. Gli incompetenti. Altro che Tangentopoli, giri e le persone sono sempre le stesse da anni». FRANCA VALERI

«Sono un sopravvissuto, il teatro che ho conosciuto e amato è morto. Oggi quella grande possibilità di aggregazione umana, quel fenomeno del pubblico di ogni tipo, riunito intorno ad un poeta-autore, non esiste più. Forse si è trasferito nei concerti rock... non so. In teatro sono rimaste sale semivuote, dove si aggirano dei fantasmi». MARIO SCACCIA

«Lo star system non sono più gli attori ma i registi e alcuni produttori». GIGI PROIETTI

I brani sono stati tratti da un servizio di Katia Ippaso su *L'Informazione* nel mese di aprile, e da articoli di Alessandra Cattaneo sul *Corriere della Sera* di aprile e di Anna Bandettini su *la Repubblica* di gennaio. □

IL TESTO DELLO SCRITTORE E REGISTA TRIESTINO A VENEZIA

BOSETTI DIRIGE MASTROIANNI NELLE *ULTIME LUNE* DI BORDON

FURIO GUNNELLA

Il teatro fa bene, si potrebbe dire parafrasando il titolo di un monologo di Čechov. La pensa così, in ogni caso, Marcello Mastroianni: dopo il successo internazionale di *Sostiene Pereira*, dal romanzo di Antonio Tabucchi, l'attore mette da parte le proposte, numerose, di altri film e passa al teatro. Sarà l'interprete di una novità italiana prodotta da un teatro pubblico, lo Stabile del Veneto (perché i giovani autori di casa nostra stanno conquistando i «grandi spazi»: vedi il laboratorio della giovane drammaturgia aperto da Strehler al Piccolo). Il testo è *Le ultime lune* dello scrittore e regista triestino Furio Bordon: è stato premiato dalla giuria del Premio Idi e andrà in scena in prima nazionale in novembre a Venezia con la regia dello stesso direttore dello Stabile veneto, Giulio Bosetti. Mastroianni – come si sa – non è nuovo al palcoscenico, anzi aveva esordito proprio come brillante attor giovane del teatro di prosa guidato da Visconti prima di interpretare nel decennio 1950-60, culminato con *La dolce vita* di Fellini, la serie dei film del neorealismo italiano che gli aveva dato la celebrità; e alle scene era tornato negli anni '80 interpretando il testo russo *La pianola meccanica* al Teatro di Roma allora diretto da Scaparro. Felice di contribuire a rivelare un autore che stima e di dirigere un grande attore, Bosetti ci parla dell'impresa, che avrà spicco nella prossima stagione teatrale.

BOSETTI - *Le ultime lune* è un testo molto umano e poetico, che affronta tra il realistico e l'onirico, attraverso la storia di un vecchio, la questione della solitudine delle persone anziane. Una commedia che rispetta i sentimenti e non teme l'emozione, come quelli di Čechov. Il mio ruolo di regista sarà proprio quello di preservare, sulla scena, questi valori umani e poetici. Saranno accanto a Marcello due giovani talenti, Carola Stagnaro e Giorgio Locuratolo; le scene saranno di Graziano Gregori, della Compagnia del Carretto di Lucca.

HYSTRIO - È stato difficile convincere Mastroianni a tornare sulle scene?

B. - No, cioè sì: abbiamo dovuto, Bordon ed io, aspettare che si liberasse dagli impegni cinematografici: ma è stato facilissimo convincerlo a essere il protagonista delle *Ultime lune*. Anzi, si è convinto da solo. Gli avevo mandato il testo di Bordon, che aveva lavorato come me negli anni Sessanta. «È – gli avevo detto – una parte che sembra scritta per te». Pochi giorni dopo la risposta di Marcello: «Ho letto, mi sono commosso, voglio assolutamente recitare questa commedia». Ed ora si sono verificate le condizioni per l'allestimento.

H. - Domanda: non accadrà che il cinema vi sottragga poi Mastroianni a metà percorso? Che la produzione, dato il chachet di una vedette del cinema, si chiuda con un bilancio in rosso?

B. - Non accadrà. Marcello ha accettato di firmare un contratto che lo impegna a lungo. I suoi costi di attore sono nei limiti consentiti al teatro. Tenuto conto del richiamo del suo nome in cartellone l'operazione non risulterà svantaggiosa. Lo spettacolo è già tutto venduto, dopo le altre grandi piazze l'anno prossimo sarà a Roma. I produttori europei preparano altre edizioni dell'allesti-



mento. A Parigi Lars Schmidt, l'impresario che fu il marito di Ingrid Bergman e che ha già avuto Mastroianni in una edizione di *Cin Cin* di Billetdoux, curerà un allestimento in cui sarà presente anche Anouk Aimée. I conti saranno in pareggio, inoltre tutto il teatro italiano beneficerà del ritorno di un attore come Mastroianni. Faremo di più: *Le ultime lune* saranno l'occasione per alcune iniziative sulla questione degli anziani.

Bosetti regista allenterà l'attività del Bosetti attore. Ma ci sarà la tournée del *Malato immaginario* con la regia di Lassalle; il 13 ottobre la stagione dello Stabile di Venezia si aprirà con *Una delle ultime sere di carnevale*, nel cast anche Marina Bonfigli; poi Bosetti si dedicherà al progetto di un Buzzati alla cui stesura sta lavorando Tullio Kezich, muovendo dal romanzo *Un amore*. Quanto a Bordon, ricordiamo che, scrittore e regista, dall'88 al '92 ha diretto lo Stabile del Friuli-Venezia Giulia e allestito, fra l'altro, un *Oblomov* protagonista Glauco Mauri. Come autore di teatro ha scritto numerosi testi, realizzati sia sulla scena che alla radio e alla televisione. Una commedia che attende ancora di andare in scena, *Caro Elvis, cara Janis*, è stata premiata dall'Idi nel '93 e racconta di anziani genitori che leggono dopo il suo suicidio il diario della figlia Marina, una bruttina solitaria distrutta dall'alcol e da amori infelici. Il diario consiste per l'essenziale di lettere

senza risposta a due idoli del rock e del beat, Elvis Presley e Janis Joplin: graduale immedesimazione con questi modelli ma con risultati distruttivi. Come romanziere Bordon ha invece scritto, dal '74 in poi, *Giochi di mano*, *Il canto dell'orco*, *Il favorito degli dei* e, opera recente, *La città scura*, edita da Marsilio, ritratto di una metropoli immensa, fantastica e criminale, che ha il suo cuore in un teatro in rovina dove si intrecciano i destini di un vecchio ancora capace di fantasticare e di un adolescente avventuriero e omicida. *Le ultime lune* porta in scena un uomo molto vecchio il quale aspetta nella sua stanza che il figlio torni dall'ufficio per accompagnarlo in una casa di riposo. Il vecchio ascolta Bach e parla con la moglie, anzi con il suo ricordo, perché lei è morta da tempo. Parlano dell'amore, della vecchiaia e della morte: poi arriva il figlio e fra i due uomini comincia una schermaglia verbale intessuta di rancori e di piccole crudeltà, che a tratti si allenta però in irresistibili tregue di dolcezza. Il vecchio lascia per sempre la sua stanza; lo ritroveremo poi nella casa di riposo: sono passati alcuni anni; lui è solo in scena, su una sedia, con un album di fotografie e una piantina di basilico in un barattolo di latta. Ricordi, ancora, si mescolano a una serena dichiarazione di resa alla morte imminente. □

Nella foto, Giulio Bosetti.

RITRATTO DI UN MAESTRO DELLA SCENA RUSSA

FOMENKO: RIVELAZIONE CON I CAPELLI BIANCHI

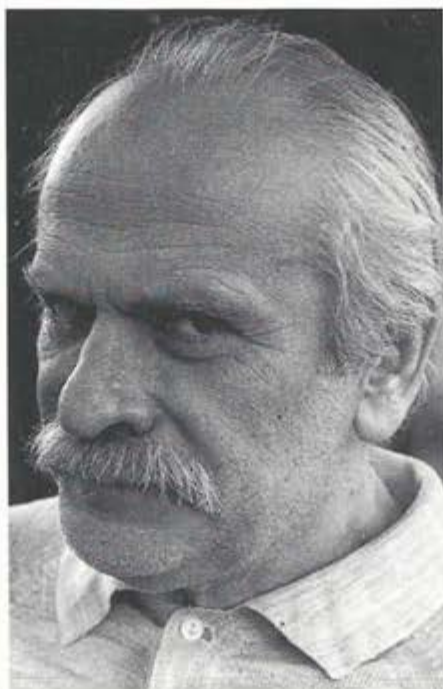
Arrivato tardi al successo dopo un lungo vagabondaggio artistico, il regista, che considera Vachtangov suo maestro, ha conquistato Mosca con Colpevoli senza colpa di Ostrovskij - Insegnante all'Istituto teatrale, ha fondato con gli allievi un laboratorio - Da mesi sta provando Guerra e pace di Tolstoj.

ROBERTA ARCELLONI

Dovete sapere che sulla via forse più nota di Mosca, celebrata da scrittori e cantautori, meta obbligata dei turisti e dei russi con bambini al seguito nei giorni di festa, vale a dire sull'Arbat, si trova la Casa dell'Attore. È un grande edificio di sette piani, percorso lungo tutto il suo perimetro rettangolare da interminabili corridoi, lungo i quali si susseguono, in un ritmo da capogiro, ben ottocento porte. Moltiplicazione caleidoscopica della famosa scenografia del *Revisore* di Gogol' nella messa in scena di Mejerchol'd, queste porte sono sempre tenute rigorosamente chiuse e quando si aprono è giusto quel tanto che basta a far scivolare dentro o fuori qualcuno. Dietro quelle targhette numerate, ci si occupa di teatro, in quelle stanze, in cui vi posso dar per certo che c'è almeno un samovar, trovano posto i più svariati comitati culturali, centri di studio, redazioni di riviste, sale di ricevimento e Dio sa cos'altro ancora. È qui, all'incirca all'altezza della stanza numero 789, in un'ampia sala denominata chissà perché Sala ovale, dal momento che è perfettamente rettangolare, che ho incontrato il regista Pëtr Naumovič Fomenko.

E chi è, chiederete? Se infatti Fomenko a Mosca è ormai considerato un «Maestro», e in Francia è stato uno dei protagonisti della «saison russe» che ha entusiasmato Parigi lo scorso anno, da noi in Italia è ancora quasi del tutto sconosciuto. A dire il vero anche nella sua patria Fomenko ha impiegato molti anni a raggiungere la notorietà e lo dimostrano i suoi capelli bianchi. Ha più di sessant'anni Pëtr Naumovič, nelle sue vene scorre sangue teatrale d'altri tempi. Violinista come prima formazione, poi attore e regista, il suo percorso artistico è stato piuttosto accidentato, frequenti le sue cadute come anche i voli improvvisi, complice la natura «cupa» del suo talento e anche, in parte, del suo carattere (dicono che in gioventù fosse bizzoso, ombroso e molto permaloso). Non sempre compreso dalla critica e dal pubblico, ha diretto per una decina d'anni il Teatro della Commedia di Leningrado, ma, come scrive il critico Smeljanskij, il suo «governatorato» fu per molti versi simile a quello di Sancho Pancia, e alla fin fine, rimasto imbrigliato in una ragnatela di intrighi, piantò tutto e se ne andò. Ha continuato a lavorare a Mosca, sempre vagando da un teatro all'altro e a tutt'oggi, nonostante il successo raggiunto e i suoi continui sforzi, non è ancora riuscito ad avere un teatro tutto suo.

«Un uomo senza peccato, non mi interessa - dice Fomenko -, il teatro russo è il teatro della sofferenza». Fin dal primo dei suoi celebri spettacoli, *La morte di Tarelkin* di Suchovo-Kabylin, che risale alla metà degli anni '60 e fu poi vietato dalla



censura, quando dichiarò «Quel che mi interessa è la natura grottesca dell'entusiasmo, la sua capacità di rivelare la psicologia di un uomo», Fomenko ha sempre dimostrato un interesse quasi avido per il male, per il peccato e il castigo che ne deriva. I sentimenti umani nei suoi spettacoli sono colpiti da una luce eccentrica che ne rivela spesso il lato grottesco, e al di fuori di ogni convenzione è la gerarchia dei suoi valori spirituali. Ama molto gli attori e, benché li metta letteralmente «a dura prova», è da loro profondamente ricambiato: esige un incondizionato entusiasmo creativo, non ha mai esplosioni di ira, ma si amareggia profondamente, quasi si offende, se gli attori non fanno quel che vorrebbe; sono rinomati i suoi tempi lunghissimi di lavoro sui testi e soprattutto la sua perenne insoddisfazione che lo porta a imboccare contemporaneamente più strade espressive e a elaborare, quindi, più varianti, a volte anche sei o sette, di uno spettacolo. Non è un teatro facile il suo, Fomenko non applica mai etichette a niente e a nessuno, mischia in dosi personalissime il nobile e il meschino, il tragico e il comico, si tratti di testi sovietici precocemente in-

vecchiati o di classici consumati dalle convenzioni interpretative, ama immergerli nell'acido filosofico della sua immaginazione, per restituire alle parole, ai sentimenti, ai personaggi, se così si può dire, il loro «libero arbitrio». Fra i suoi ultimi spettacoli, né *Caligola* di Camus né *I frutti dell'istruzione* di Tolstoj, pur giudicati eccellenti da larga parte della critica, erano riusciti a fare di Fomenko un regista di successo. Il miracolo l'ha operato *Colpevoli senza colpa* di Ostrovskij. Non si conta una sola recensione negativa, il riconoscimento è stato unanime, numerosi i premi ricevuti (al più importante di questi, la «Maschera d'oro»). Fomenko, unico in tutta la sala elegantemente vestita, si è presentato, come sempre, in jeans e maglione e, il premio fra le mani, ha confessato di esser stato costretto a ritirarlo dalle scene isteriche di casa).

LA SCENA NEL BUFFET

Da due anni il pubblico moscovita briga e smuove amici e conoscenti per trovare un biglietto per quel che viene chiamato «lo spettacolo nel buffet». È infatti nella bella e luminosa sala in cui si trova il buffet del Teatro Vachtangov che Fomenko ha ambientato lo spettacolo, prendendo alla lettera, con felice intuito, le parole di un personaggio che a un certo punto dice: «Noi siamo attori, il nostro posto è al buffet». I settanta spettatori ammessi vengono dapprima introdotti, per il prologo della commedia, in una piccolissima saletta affacciata al grande e prezioso foyer del teatro dove sono letteralmente addossati agli attori e poi vengono fatti accomodare su normali sedie da salotto disposte sui tre lati del buffet. Per cogliere appieno tutta la novità di questa messinscena, dobbiamo tenere presente che la commedia di Ostrovskij, incentrata sui piccoli intrighi di una compagnia di provincia e sulla vicenda melodrammatica di una attrice di fama che, recatasi in tournée nella cittadina natale, ritrova dopo vent'anni il figlio creduto morto, è molto familiare al pubblico russo, il quale, oltre a un celebre film molto lacrimoso, ne ricorda numerose messe in scena quasi sempre incentrate su una primattrice dal temperamento drammatico. Non solo, ma rifuggendo il palcoscenico proprio qui, nel luogo in cui lavorò Vachtangov (e che ormai è un teatro «istituzionale») Fomenko ha come teso la mano a quello che egli considera idealmente il suo maestro («Il mio più grande desiderio - sussurra - sarebbe stato di lavorare nel Terzo Teatro-studio con Vachtangov e Michail Cechov, ma sono nato troppo tardi»). E su tutto lo spettacolo spira la li-



bertà creativa proprio di un teatro-studio: i visi degli attori non hanno un filo di trucco, anche quelli non più giovani e noti di Julia Borisova e di Jurij Jakovlev (la compagnia è quella dei «vachtangoviani» – così li chiamano –, vale a dire quella stabile del teatro), niente effetti di luce, ma la chiara luminosità del giorno che penetra dalle alte finestre che danno sull'Arbat, velata di tanto in tanto da leggerissime tende nelle sfumature del viola e dell'azzurro; qua e là qualche divanetto, sedie, un tavolo e nient'altro. Fra antiche romanze zingane e il ritmo indiatolato del can-can, gli attori della scalcagnata compagnia di provincia svolazzano qua e là come uccelli sui rami, e spettegolano, tramano, si riempiono la pancia a scrocco e il tutto sempre con inguaribile sentimentalismo. «Gli attori sono gente senza mezzi – dichiara nella commedia il ricco signorotto di paese, eterno spasimante di attrici –. Proletari, li chiamerebbero all'europea, e per dirlo alla nostra maniera russa: uccelli del cielo. Dove c'è grano da beccare beccano, dove non c'è fanno la fame». Il regista sorvola abilmente sulla nota melodrammatica della vicenda – ma in più punti lo spettatore senza fazzoletto è nei guai –, quel che gli interessa è, per l'appunto, questo mondo di liberi pennuti, un po' patetici, certo, ma alla fin fine generosi e disposti, per una manciata di allegria, a mandare all'aria tutti i pregiudizi, i perbenismi di chi troppo presto ha abbandonato il ramo del proprio ideale. E soprattutto, poi, anche nella più dorata delle gabbie non c'è verso di farli cascare.

IRONICA INVENTIVA

Affermando che Fomenko non ha ancora un suo teatro, abbiamo detto una mezza verità, perché se è vero che non possiede ancora una casa, la sua famiglia teatrale ce l'ha, eccome, ed è anche numerosa. Da dieci anni insegnante all'Istituto teatrale di Mosca, con gli ex allievi registi e attori dei suoi corsi, ha costituito nel 1993 la Masterskaja Pëtr Fomenko (atelier teatrale o laboratorio) che per ora, in assenza di una sede, è ospite della stanza 369 della Casa dell'attore. A Fomenko è riuscita un'impresa davvero unica: tenere insieme tre giovani registi, ma già rinomati, come Ženovač, Komenkovič e il macedone Popovskij, che non solo lavorano con lo stesso gruppo di attori ma sono anche insegnanti dei nuovi corsi che via via si aprono. Sono già sei gli spettacoli in repertorio: innanzitutto *L'avventura* di Marina Cvetaeva, na-

to in un corridoio della scuola, quando Popovskij era ancora studente del secondo anno, e che, a maggio, si è potuto vedere anche a Milano e a Venezia, quindi *La dodicesima notte* di Shakespeare, *L'importanza di esser seri* di Oscar Wilde, regista Komenkovič, *Vladimir di III grado*, da un frammento drammatico di Gogol', *Rumore e furore* dal romanzo di William Faulkner, regista Ženovač, e, ancora di Ostrovskij, *Lupi e pecore* messo in scena da Fomenko.

TOLSTOJ E LE RADICI

Decisamente Ostrovskij porta fortuna a Fomenko, o, forse, sarebbe meglio dire che è Fomenko a portare fortuna a un autore, qui rappresentato moltissimo ma che pochi come lui hanno saputo riportare a una nuova giovinezza. Di nuovo uno spazio non teatrale, una sala dell'Istituto teatrale, con gli spettatori allo stesso livello degli attori e così vicini a loro che basterebbe un sol passo per entrare a far parte, come lupo o come pecora, dell'amara commedia. E niente trucchi e posticci per invecchiare i volti levigati dei giovani interpreti e neppure voci arcochite o schiene ricurve. L'incidita zitella Murzaveckaja a caccia di soldi ha 65 anni? Non è più un giovanotto lo scapolo che alla fine, naturalmente, nella trappola del matrimonio ci casca? Non importa. Loro sono giovani, carichi di indiatolata gaiezza; che si veda! Eppure quanta verità, quanta credibilità c'è nel disegno così preciso e leggero dei loro personaggi. Si divorano a vicenda con divertita e ironica inventiva, questi lupi che diventano pecore e queste pecore che si fanno lupi, ma – e qui sta la forza dello spettacolo – mantenendo intatto il nucleo livido, amaro della commedia. Impossibile ricordare qui anche solo una scena di questo spettacolo così ricco di trovate: Fomenko agitando il suo piumino magico non ha lasciato un solo granello di polvere sulla commedia di Ostrovskij, che rivela, così, una sua certa grandezza. E vorremmo brevemente citare il suo ultimo spettacolo allestito con la compagnia del Teatro Satirikon: *Il cornuto magnifico* di Crommelynck. Certo, dalla celeberrima messinscena che ne fece Mejerchol'd nel '22, ne è passata di acqua sotto i ponti, ma ci è voluto comunque un certo coraggio nel riproporla al pubblico. Fomenko ha scelto la strada opposta a quella mejercholdiana che sul tortuoso dramma psicologico aveva costruito lo spettacolo-trionfo del «costruttivismo» e, nel

chiuso di una nera stanza quadrata, quasi il fondo di un pozzo in cui si discende da un alto ballatoio tramite rozze scale a pioli di legno e grosse corde di canapa, Bruno, il cornuto «volontario» conduce un vero e proprio gioco al massacro con l'innocente e amatissima Stella. Divorato dal proprio pensiero ossessivo che si avvita su se stesso come una spirale barocca, il Bruno di Konstantin Rajkin ha il volto straordinariamente simile a quei ritratti fiamminghi di fattori o borgomastri, così crudi da riuscir sgradevoli e con in fondo agli occhi quel brillio da satiro voluttuoso. È un lungo incubo dal quale non ci si riesce a risvegliare, questo spettacolo, e l'impossibilità di Stella, una bravissima Natal'ja Vdovina che sa esprimere la disperazione degli angeli, di essere creduta fedele dal marito diventa via via una vera angoscia anche per gli attoniti spettatori.

Ma ritorniamo ora alla Sala ovale della Casa dell'Attore, dove abbiamo detto di aver incontrato Fomenko: è qui, infatti, che si svolgono le prove, ancora a tavolino, del prossimo spettacolo della Masterskaja: *Guerra e pace* di Tolstoj. La sua giovane compagnia è lì, raccolta attorno a un lungo tavolo, davanti a ognuno i voluminosi tomi tolstoiani. Sono già due mesi che ci stanno lavorando, hanno letto tutti insieme il romanzo e da poco hanno incominciato a verificare la resa teatrale del primo abbozzo di copione. «Per me Tolstoj rappresenta la possibilità di tornare alle radici della nostra cultura, del nostro destino e alla nostra stessa essenza – dichiara con la sua voce timida Fomenko – non è ancora detto che alla fine ne uscirà qualcosa. Davvero non lo so, certo se nascerà uno spettacolo, sarà in tre o quattro serate. Non voglio farne una "riduzione drammatica" e per questo torniamo costantemente al romanzo, per cercare di estrarne la spazialità, il ritmo e la melodia interna». Di più non mi è riuscito di fargli dire, timidissimo e riservato non ama fare dichiarazioni e inoltre è in preparazione una festa in onore di un critico, gli invitati invadono la sala. Così sul mio nastro sono rimaste incise più che altro le sue gentili frasi di saluto, che lui, la mano sul cuore, accompagnava con un leggero inchino. □

A pag. 28, Pëtr Fomenko. In questa pagina, da sinistra a destra, due messe in scena di Fomenko per Ostrovskij, «Lupi e pecore» e «Colpevoli senza colpa».

LETTERA DA LONDRA

VIOLENZA E NON-VIOLENZA TRA PULP-TEATRO E PACIFISMO

Scandalizzano la critica Killer Joe di Tracy Letts e Blasted di Sarah Kane - In scena gli orrori della guerra dell'ex-Jugoslavia con, tra gli altri, The Liberation of Skopje interpretato da Vanessa Redgrave - Da Euripide a Strindberg fino a Shepard e Stoppard - Anticipazioni sui festival estivi.

GABRIELLA GIANNACHI



La stagione primaverile, turbata dall'annuncio di ulteriori tagli nei sovvenzionamenti ai teatri regionali – tagli che, nella migliore delle ipotesi, costringeranno due teatri su tre a cercare fondi nel settore privato – si è rivelata particolarmente interessante sia per quanto riguarda le opere prime, sia per le riproposte dei classici. Fra le opere prime vanno certamente segnalate due pièce di pulp-teatro: *Killer Joe* del ventinovenne americano Tracy Letts, attualmente in scena al Vaudeville Theatre, che, ambientato in un campo di roulotte texano, narra come un giovane drogato trami col padre e la matrigna la vendita della sorella al poliziotto Killer Joe in cambio della promessa di uccidere la madre per incassare i soldi dell'assicurazione; e la pièce trans-onirico-naturalista *Blasted* della ventitreenne inglese Sarah Kane, in scena al Royal Court per la regia di James Macdonald, che narra come uno scrittore-mercenario in punto di morte tenti di sedurre una giovane ritardata mentale durante una (ipotetica) guerra a Leeds. La pièce, durante la quale si susseguono, fra l'altro, masturbazione, defecazione, stupro e cannibalismo, è stata definita «scioccante» (*Daily Express*), «disgustosa» (*Daily Mail*), «brutale» (*Evening Standard*), «un incubo» (*The Observer*) e «amorale» (*The Times*). In sua difesa sono però scesi in campo autori come Caryl Churchill ed Edward Bond e, addirittura, un sacerdote, che si è accanitamente scagliato contro la crème della critica teatrale britannica accusando-

la di falso moralismo e bigotta cecità nei confronti dei problemi della società contemporanea. Un altro tema ricorrente della stagione è quello della riscrittura femminile con spettacoli come *If We are Women* di Joanna McClelland Glass, in scena al Greenwich Theatre, che vede Joan Plowright, Diana Quick e Sheila Paterson interpretare tre diverse generazioni di donne, e lo spettacolare e ambizioso *Women of Troy* messo in scena al National Theatre da una compagnia multiculturale (fra cui Jane Birkin nel ruolo di Andromaca e Rosemary Harris nel ruolo di Ecuba) con la regia di Annie Castledine, la traduzione di Kenneth McLeish e la bella scenografia di Iona McLeish. La pièce, scritta da Euripide nel 415 a.C., narra la tragedia della vecchia regina Ecuba e delle altre donne sopravvissute agli orrori della guerra di Troia in attesa di essere prese come bottino di guerra dagli «eroi» greci conquistatori. Grande attesa invece ai Riverside Studios per *The Liberation of Skopje* di Dusan Jovanovich con la regia di Ljubisa Ristic, il celebre direttore artistico del Subodica National Theatre Serbo dove, nonostante la guerra e le ostilità del governo di Belgrado, continuano a lavorare insieme attori provenienti da tutta la ex-Jugoslavia. Con Vanessa Redgrave e Rade Serbedzija come protagonisti, questa pièce epica sulla resistenza macedone del 1940 narra l'angoscia e l'umiliazione di un popolo che vive sotto un'occupazione straniera. Sempre ai Riverside Studios vanno anche segnalati

Silk Drums, presentato dal Sarajevo Festival Ensemble, un adattamento di tre classici giapponesi in bosniaco presentato lo scorso autunno da Peter Brook al Bouffe du Nord; *Casement* di Alex Ferguson, con la regia di Corin Redgrave e *Waterfall* di Vidoslav Setvanovic, con la regia di Karen Johnson e Lenka Udovicki narrante la terribile storia di una famiglia divisa dagli orrori della guerra nella ex-Jugoslavia.

Fra i classici vanno invece segnalati un bel riallestimento al Greenwich Theatre di *The Duchess of Malphi* di John Webster, con la regia di Philip Franks e i bravissimi Juliet Stevenson e Simon Russel Beale come protagonisti, e l'inquietante *Easter* di August Strindberg, messo in scena dall'abile giovane regista Katie Mitchell al Barbican Centre. Fra le novità ricordiamo ancora al Royal Court l'ultima pièce di Sam Shepard, *Simpatico*, con la regia di James Macdonald e narrante la storia di un misterioso rapporto fra due uomini uno dei quali paga l'altro per impedirgli di rivelare un terribile segreto e, all'Aldwych, l'ultima pièce di Tom Stoppard, *Indian Ink*, messo in scena da Peter Wood e originariamente basata su *The Native State*, una pièce radiofonica del 1991, sempre di Tom Stoppard. *Indian Ink* è ambientato nell'India degli anni Trenta – dove vediamo il pittore Ninrad Das (interpretato dal bravo Art Malik) ritrarre la poetessa Flora Crewe (interpretata da Felicity Kendal) – e nell'Inghilterra degli anni Ottanta – quando la sorella di Flora riceve una visita dal figlio dell'artista che ha scoperto un ritratto molto diverso da quello originariamente dipinto dal padre: un nudo pieno di passione e magico simbolismo indiano. Come in *Arcadia*, Stoppard appare nuovamente interessato ad analizzare come il presente possa fraintendere il passato e come fatti possano trasformarsi in interpretazioni.

FESTIVAL E NOVITÀ

Fra le novità per la prossima stagione alla Royal Shakespeare Company segnaliamo invece *Romeo and Juliet* e *The Cherry Orchard*, entrambi con la regia del direttore artistico della compagnia Adrian Noble; *The Taming of the Shrew* con la regia dell'australiana Gale Edwards; *Julius Caesar* con la regia di Trevor Nunn; *Richard III* con la regia di Steven Pimlott; *Faust*, parte prima e seconda, tradotto da Howard Brenton con la regia di Michael Bogdanov; *The Phoenician Women* di Euripide con la regia di Katie Mitchell; la commedia della Restaurazione *The Relapse* di Sir John Vanburgh con la regia di Ian Judge; *The*



Broken Hart di John Ford con la regia di Michael Boyd; il thriller *The Painter of Dishonour* di Pedro Calderon de la Barca, con la regia di Laurence Boswell; *Lord of the Flies*, adattato dal romanzo di William Golding da Nigel Williams, l'autore di *Class Enemy*; la sfida ai miti cristiani *The Son of Man* di Dennis Potter; l'epica *Zenobia* di Nick Dear, ambientata in un avamposto arabo e narrante gli effetti della decadenza dell'impero romano sulla popolazione locale e infine la farsa *The Devil is an Ass* di Ben Jonson che vede un diavolo scoprire che gli esseri umani sono esperti quanto lui nell'arte dell'inganno.

Al National Theatre grande attesa per *Skylight*, la nuova pièce di David Hare con la regia di Richard Eyre, durante la quale in una notte d'inverno un bambino londinese costringe due adulti, interpretati da Michael Gambon e Lia Williams, a tentare di salvare un rapporto in crisi. Tutto esaurito, inoltre, prima ancora dell'anteprima, per la celebre attrice Fiona Shaw che interpreterà il ruolo di Riccardo II nell'omonima pièce shakespeariana per la regia di Deborah Warner.

Si sono tenute infine le conferenze stampa sui due maggiori festival teatrali in Gran Bretagna; il festival di Edimburgo e il Lift, festival biennale internazionale di teatro con sede a Londra. A Edimburgo sarà possibile vedere fra l'altro *I Was Looking at the Ceiling and then I saw the Sky* con la regia di Peter Sellars; *The Merchant of Venice* con i Berliner Ensemble diretti da Peter Zadek; *Dans la solitude des champs de coton* con la regia di Patrice Chéreau dell'Odéon-Théâtre de l'Europe; *Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme* di Frank McGuinness; e l'epico *Requiem for a Young Poet* di Bernd Alois Zimmermann con l'orchestra sinfonica di Baden Baden che interpreterà brani tratti da Marx, Mao, Churchill, Camus, Joyce e la dichiarazione dei diritti. Al Lift di Londra sarà invece possibile vedere, fra l'altro, una compagnia di danza di Bali, il coreografo scultore giapponese Saburo Teshigahara, la regista inglese Deborah Warner, il Circus Plume, una versione punjabi di *The Mad Woman of Chailot*, la Volksbühne in *Murx* e infine la compagnia Black Theatre Coop con il regista brasiliano Marcio Mireilles. □

A pag. 30, da sinistra a destra, Leo Wringer (Poseidone) e Robert Pickavance (Athena) nelle «Troiane» di Euripide, regia di Anne Castledine. In questa pagina, Jane Birkin come Andromaca.



Un cantastorie alla corte di Brecht

SILVIA MASTAGNI

Suona strano parlare al giorno d'oggi di cantastorie; il termine infatti fa scivolare la memoria indietro nel tempo, quando nella piazza del paese, magari in occasione di eventi un po' speciali, un personaggio con chitarra e voce, venuto chissà da dove, catturava la stupida attenzione di bambini e anziani. Suona strano, ma se pur razza in estinzione quella dei cantastorie ancora qualche ultimo figlio ha pure generato e l'estrosità della vicenda raggiunge l'acme se si pensa che tale personaggio recita ora, oramai da più di due anni, in uno dei più prestigiosi teatri europei: il Berliner Ensemble, luogo leggendario legato al nome di Bertolt Brecht. Dalla Maremma alla Germania orientale il passo è sicuramente lungo ma non impossibile e il nostro ha affiancato un regista come Peter Zadek e un interprete amato da Herzog e Fassbinder come Ewa Matthes, impegnati in *Das Wunder von Mailand* (*Miracolo a Milano*), un classico di Zavattini trasformato in fantastico film negli anni '50 da Vittorio De Sica.

Mauro Chechi, che di professione fa appunto il cantastorie, a tale eccezionale evento sembra essersi serenamente rassegnato con quella pacata saggezza che è propria dei semplici. In scena, a dir la verità, Chechi è capitato per caso «perché – come racconta lui – inizialmente non si parlava di recitare, io dovevo semplicemente tenere uno stage attraverso il quale gli attori si sarebbero impadroniti della gestualità di un italiano. Poi, lavorando insieme, Zadek ha voluto inserirmi in scena: sono il marito di Lolotta (Ewa Matthes), lei è la voce narrante, io intervengo con suoni e canzoni».

HYSTRIO - Un italiano alla corte di Brecht: quanto della sua formazione di cantastorie ha influito sullo spettacolo?

CHECHI - Occorreva creare una ricca colonna sonora che affiancasse le pur ottime melodie già presenti nel film di De Sica, le mie sonorità sono piaciute e soprattutto ha convinto la figura del cantastorie, cioè di un personaggio che si muovesse veramente nell'ambito della popolarità, della fiera e della piazza. Potrei dire che io metto in scena me stesso, o meglio quello che faccio ormai da circa vent'anni.

H. - Ma chi è oggi un cantastorie?

C. - La prima questione da sciogliere è la differenza fra cantastorie e cantautore. Il cantautore di solito cerca di innovare, vuole lasciare un'impronta: il mio compito è diverso. Si tratta di portare un messaggio di parole accompagnato da una melodia semplice. Se devo cercare qualcosa, ritorno indietro nel tempo, non vado in avanti. La mia chitarra è ottocentesca e l'organetto risale ai primi del secolo: strumenti necessari per ritrovare armonie e sonorità perdute.

H. - Con il suo personaggio si arriva a 24 attori in scena; è una grossa produzione, da noi sarebbe una specie di kolossal.

C. - Quello che per noi è pura follia là viene facilmente realizzato, voglio dire il teatro è tutta un'altra cosa in Germania rispetto all'Italia. Nel periodo antecedente alla caduta del Muro innanzitutto c'era la possibilità di accedere al teatro a prezzi modici e lo Stato investiva moltissimo nel settore. Il Berliner Ensemble è sempre il teatro di Brecht, ma anche altrove la gente entrava a teatro e usciva con un'idea in più. Ancora oggi in Germania si produce una media di uno spettacolo ogni due mesi e il Berliner sta iniziando un nuovo corso: non più roccaforte museale, bensì centro di vivacità intellettuale. Chi va al Berliner si aspetta sempre qualcosa di nuovo.

H. - Perché Zadek ha voluto cimentarsi con *Miracolo a Milano*?

C. - Lo spettacolo ha come punto di riferimento il neorealismo del nostro secondo dopoguerra, ma Zadek ha sentito la necessità di riattualizzarlo. Ovvero si è partiti da un'affinità fra la Milano del '50 e le condizioni di Berlino dopo la caduta del Muro; anche lì c'era la necessità di ricostruire. Però si tratta di uno spettacolo molto leggero nell'andamento, direi quasi aereo, diversa anche la ricerca degli interpreti. Usando una terminologia forse un po' passata è davvero uno spettacolo di rottura, anche dal punto di vista espressivo.

H. - Che effetto le ha fatto lavorare in un teatro che è un po' un monumento e con attori professionalmente conosciuti, con davanti il pubblico berlinese?

C. - Devo dire che da parte degli attori c'è stata una grande disponibilità e poi è come se avessi giocato in casa. I berlinesi amano moltissimo l'Italia, la Toscana in particolare. Vedere un pezzo d'Italia su quel palcoscenico, nel cuore dell'Europa, li ha come rapiti e questo spiega anche la permanenza dello spettacolo in cartellone per circa due anni.

E il dopo Berliner? Mauro Chechi non ha l'aria preoccupata di chi sa di lasciarsi alle spalle un'occupazione garantita: con la sua chitarra e la sua voce assomiglia ai buoni barboni di Zavattini e non ci stupiremmo di vederlo volare in cielo, come loro, semplicemente a cavallo di una scopa. Pronto al momento opportuno a calare su una piazza di paese. □

LETTERA DA VIENNA

GLI AMANTI DI VERONA NOSTRI CONTEMPORANEI

Torna in scena al Burgtheater dopo cinquantatré anni Romeo e Giulietta di Shakespeare con la regia di Karlheinz Hackl - Delude invece la drammaturgia di oggi, in cui dilaga il compiacimento per tematiche gratuitamente ripugnanti - Brecht, Koltès e la Cixous alle «Wiener Fest Festwochen», mentre a Salisburgo Stein e Ronconi riprendono Čechov, Shakespeare e Pirandello.

GRAZIA PULVIRENTI



Una certa ritrosia di fronte ai grandi sentimenti, o meglio la distanza che separa il giovane dei nostri giorni dall'ingenuo amante shakespeariano, è da considerare fra le ragioni della scomparsa dei due amanti adolescenti di Verona dalle scene teatrali degli ultimi anni (per lo meno austriache, giacché l'ultimo allestimento del dramma al Burgtheater risale al 1942). In questo anno celebrativo, il recente allestimento nel principale teatro viennese ha il merito non solo di riproporre il classico in quarantena, quant'anche di farne una veridica proiezione del nostro tempo.

Il rischio di una operazione simile è quello della banalizzazione, dell'appiattimento, della forzatura, spesso della volgarizzazione supponente. Nulla di tutto ciò nell'allestimento realizzato con gusto ed intelligenza al Burgtheater da Karlheinz Hackl, prestigioso attore di prosa, beniamino del pubblico viennese. Al suo debutto nella regia al Burgtheater - in realtà, ha già all'attivo alcuni spettacoli in diversi teatri della capitale - Hackl ha entusiasmato il pubblico per l'efficacia del meccanismo teatrale che ha messo in moto, avvalendosi di giovani e meno giovani attori dell'ensemble del teatro stabile della capitale.

Lo spettacolo risulta convincente (anche se non riuscito in toto) per il ritmo superabente dei tempi ed il linguaggio gestuale sapido e deciso con cui il regista è riuscito a raccontare la vicenda d'improbabile amore e di probabilissimo odio, così come la può vivere, comprendere, soffrire l'uomo della

nostra società, fatta di violenza e aggressività, d'odio e arrivismo, di sprezzo e delusione, ma nella quale non si è del tutto estinto quel minuscolo seme d'amore che può far fiorire una pianta anche nel cemento. La riuscita di questa lettura è stata garantita in primo luogo dal ritmo dell'azione, vorticoso nelle scene di piazza con veri e propri tornei di fioretto e spada fra gli accolti delle due opposte fazioni, sospeso ed incantato nei momenti lirici degli incontri fra i due amanti. La sutura fra i due momenti è realizzata tramite la cornice dolcemente ironica e sbarazzina creata dal fool, piccolo folletto in costume d'avanspettacolo, che provvedeva a scandire i tempi dell'azione con la sua gigantesca sveglia, manovrando a vista corde e cavi per far sorgere all'improvviso il sole o la luna, o portando infine in scena due gabbiette con un usignolo ed un'allodola impagliati, costringendo infine a cantare i due volatili, complici della notte d'amore. Questa ha luogo in giardino, dove Giulietta giunge scendendo dal celeberrimo balcone, ed ha tutta la freschezza e la malinconia d'una notte d'estate in un inventato paradiso terrestre.

La satira pungente a questa nostra società che gioca con la morte avendo smarrito il senso della vita, risalta nelle due grandi scene della morte, di Mercuzio prima, di Giulietta stessa dopo: gli amici nel primo caso, la comunità dei parenti nel secondo, equivocano l'evento tragico, scambiandolo per una farsa, cosicché la prima reazione a cui assistiamo è quella d'una sorda risata. Solo quan-

do è ormai troppo tardi si comprende il senso dell'evento, della vita sfuggita, barattata in cambio di odio.

Quello che è risultato meno convincente sono le scene da metropoli americana, piuttosto prive di fantasia, di Walter Schwab, nonché i costumi, abbastanza qualunquisti dello stesso e la recitazione di certi attori: i personaggi non sempre divenivano un tutt'uno con il testo, fondendosi con esso, vivendo in esso, anzi si avvertiva quasi un blocco emotivo, superato solo nel caso dell'ottimo Padre Lorenzo di Bernd Birkhahn che ha saputo mostrare tutta la forza dell'uomo saggio, suo malgrado strumento d'un destino che invano tenta di pilotare, nonché della brillante Brigitta Furgler, nel ruolo della governante, che è riuscita a fare del suo personaggio una macchietta di sapida e misurata comicità.

La Giulietta di Eva Herzig ci convince per la spontaneità e la semplicità della recitazione, ma risulta un po' troppo sbarazzina e frivola nei momenti decisivi, più partecipe d'un gioco che della tragica trama del destino, che su di lei disegna una vicenda esemplare, ed anche Romeo ci appare a tratti troppo disincantato, un attore che recita una tragedia piuttosto che una vittima del fato. Benissimo invece il cinico ed infelice Mercuzio di Markus Hering, sfrontato, un po' *maudlin*, che stringeva il cuore nella sua finta tracotanza.

E dell'uomo d'oggi un quadro non edificante viene fornito dalle opere degli autori contemporanei scelte nei cartelloni del Burgtheater e dell'Akademietheater (quest'ultimo è una sorta di teatro «da camera» più piccolo del primo, destinato soprattutto alla realizzazione della drammaturgia novecentesca, ma gestito congiuntamente al primo dal direttore Claus Peymann, sempre più oggetto di critiche e di scontri, almeno verbalmente, violenti). E certo di fronte alle opere contemporanee proposte si rimane abbastanza sgomenti, mettendo in dubbio o il gusto del suddetto direttore, per altro assai apprezzabile come *metteur en scène*, o le sorti stesse dell'arte, ed in particolar modo della letteratura drammatica dei nostri giorni. Quanto meno non si riesce a trovare un'univoca risposta circa la ragione del dilagante compiacimento per il ripugnante, per un linguaggio e per tematiche brutali, per la rappresentazione d'una umanità degradata ai suoi minimi livelli, incapace di sentimenti e vibrazioni interiori, e capacissima solo di isteria, volgarità, aggressività e tanta durezza. Quando si riesce ancora a ridere, è solo su argomenti sconcertanti, come le particolareggiate narrazioni che una donna divorata dalla passione

di sturare i gabinetti fa della sua attività (è quella la vicenda narrata in *Die Präsidentinnen* da Werner Schwab, autore austriaco scomparso di recente all'età di trent'anni), drammaturgo di cui i critici vantano l'abilità linguistica, ma dalla cui pena sono usciti troppo spesso solo volgarissimi, strazianti turpiloqui. Per il resto è il nauseabondo sesso della Elfriede Jelinek, con la sua sfiatata battaglia fra i sessi, i suoi rigurgiti di femminismo aggressivo, la sua carica volutamente provocatoria, la sua *image* letteraria e la ripetizione di tutti questi clichés in ogni sua nuova opera, anche nell'ultima, *Raststätte oder sie machens alle* (*Stazione di servizio o lo fanno tutte*), che vorrebbe essere una parodia metropolitana del malinconico ed ironico *Così fan tutte*, in realtà una caduta libera dalle stelle alle... Insomma a Peymann piace tutto il teatro, d'ogni foggia e tipo, e così come qualche tempo fa ci sorprese con il suo riuscitissimo allestimento del testo-non-testo più insulso della letteratura austriaca, e cioè l'ultimo lavoro di Handke *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* (*L'ora in cui non sapevamo nulla l'uno dell'altro*), anche oggi confeziona uno spettacolo teatralmente valido, ma stucchevole nella sua intenzionale provocatorietà e soporifera noia. Oh Giulietta, come sei antiquata!

Il primo dei festival estivi austriaci ad aprire i battenti è quello viennese delle «Wiener Festwochen», che in realtà si presenta nella volontà del suo direttore, Klaus Bachler, come un qualcosa di diverso ed anomalo rispetto ai tradizionali festival estivi, legati alla specifica identità della città (qual era il caso di Salisburgo), al breve periodo di durata, ed al pubblico estivo. Le «Settimane viennesi» coprono un periodo che va da maggio a giugno e sono animate dalla duplice volontà di introdurre le novità internazionali e di svolgere una creativa attività, che si avvale della politica delle coproduzioni, assicurando però al Festival il ruolo propulsore in quanto trampolino di lancio delle novità. Il tutto condito da esposizioni d'arte figurativa, seminari, incontri e un'appendice dedicata all'avanguardia. Il programma verte su un tema chiave che quest'anno è rappresentato dagli orrori della guerra. E chi meglio di Bertolt Brecht ne ha narrato gli strazi, cogliendo le voci di un'umanità tormentata e martoriata? Di lui il festival propone il dramma *Madre Coraggio e i suoi figli* nell'allestimento di Jérôme Savary con le scene di Ezio Toffolutti, e *La resistibile ascesa di Arturo Ui* (regia di Konstanze Lauterbach, scene di Helmut Stürmer). Nelle lingue originali seguiranno *Henry VI*, nell'allestimento della Royal Shakespeare Company, e *Dans la solitude des champs de coton* di Bernard-Marie Koltès che vedrà Patrice Chéreau regista e protagonista dell'allestimento, e poi *La ville parjure ou Le réveil des Erinys* di Hélène Cixous con la regia di Ariane Mnouchkine, che ha curato anche la regia di *Le Taruffe*, mentre Lev Dodin presenta *Fratelli e sorelle* di Fjodor Abramov e Hans Neuenfels *Le serve* di Genet. Non mancherà un'ampia sezione dedicata all'avanguardia, sotto il titolo di un'opera di Ernst Toller *Hoplà, noi viviamo*, con un'ampia scelta di prime assolute, fra cui *Il padre* di Joshua Sobol ed altri.

Più concentrato il festival d'agosto di Salisburgo, che anche quest'anno reitererà la tradizionale rappresentazione dell'*Ognuno* di Hugo von Hofmannsthal nell'allestimento di Gernot Friedel sulla piazza del Duomo, con nel ruolo del protagonista, uno dei migliori interpreti del teatro tedesco, Gert Voss. Si assisterà inoltre al *Giardino dei ciliegi* nell'allestimento di Peter Stein con la brava Jutta Lampe e alla ripresa dell'*Antonio e Cleopatra* dello stesso Stein e dei *Giganti della montagna* di Luca Ronconi. Tutt'intorno nei paesi della provincia, situati quasi sempre in posizioni paesaggistiche strategiche, è tutto un pullulare di festivals, incontri, workshops, spettacoli: è l'ultimo sforzo di sopravvivenza di un settore fortemente in crisi, o un guizzo di nuova vita? □

A pag. 32, Johannes Krisch (Romeo) ed Eva Herzig (Giulietta) nella messinscena di Karlheinz Hackl.

MEDIOEVO, RINASCIMENTO, ELISABETTIANI

Due ricognizioni aggiornate intorno alla scena inglese

ANDREA BISICCHIA

Il teatro elisabettiano, a cura di Loretta Innocenti, Il Mulino, Bologna, 1994, pagg. 365, L. 38.000.

Introduzione al teatro inglese, a cura di Roberta Mullini e Romana Zacchi, La casa Uscher, Firenze 1994, pagg. 240, L. 42.000.

In anni abbastanza recenti docenti di letterature straniere, accostandosi alle varie storie del teatro, hanno fatto propria una metodologia legata agli sviluppi della storiografia teatrale, che ha permesso loro un'indagine più legata alla *materialità* della scena che non alla lingua o alla letteratura. Un esempio alquanto valido è l'*Introduzione al teatro inglese* di Roberta Mullini e Romana Zacchi, pubblicato dalla casa Uscher, due studiosi che, da tempo, si occupano di teatro inglese e alle quali dobbiamo anche la traduzione italiana di *Lo spazio scenico* di Nicoll, un testo che, benché tradotto nel 1971, risale al 1927, ma che certamente è stato il punto di partenza della loro maniera di accostarsi alla scena inglese, privilegiando dei testi drammatici, non tanto e non solo la poesia, quanto la loro traduzione in fatto spettacolare, il loro rapporto con gli attori, le compagnie, la gestione dei teatri, lo spazio scenico, il pubblico. L'analisi della Mullini e della Zacchi attraverso tre fasi storiche ben distinte, che vanno dal Medioevo al Rinascimento all'età moderna, non sotto forma di compendio, ma secondo una metodologia precisa, ricca di apparati che permettono non solo di utilizzare un materiale storiografico, ma anche indicazioni valide per chi volesse continuare il loro lavoro. Ci si trova quindi, non tanto dinnanzi ad uno strumento, ad una guida, quanto ad uno studio appassionato ed appassionante che, per scelta, introduce a quei luoghi e a quei materiali dello spettacolo inglese la cui conoscenza permette una diversa lettura dei testi e degli autori esaminati.

Per i contesti culturali della *letteratura inglese*, la casa editrice Il Mulino ha un programma molto ambizioso, quello di offrire allo studioso una serie di materiali necessari per affrontare i testi letterari con gli opportuni riferimenti ai contesti storico-culturali nei quali hanno trovato origine e si sono realizzati.

A cura di Laura Innocenti è appena uscito *Il teatro elisabettiano*, per il quale la studiosa di lingua e letteratura inglese dell'Università Cà Foscari di Venezia, si sforza di recuperare, anche attraverso ricostruzioni recenti, che partono da quel lontano 1576, anno in cui fu costruito a Londra il primo teatro pubblico, i vari aspetti del teatro elisabettiano in un rapporto più diretto con i luoghi, gli attori, le forme e le convenzioni della messinscena. I sei capitoli, pur attenti all'indagine del testo drammatico e al rapporto tra teatro e potere, orientano il loro interesse verso la nascita e la formazione delle compagnie, le loro strutture, il loro rapporto col pubblico, il loro concepire la messinscena. La curatrice, convinta che la storia del teatro elisabettiano sia, di fatto, la storia della progressiva istituzionalizzazione di forme instabili ed effimere, è andata alla ricerca di attente testimonianze e, senza scavalcare l'appropriato contesto storico, si è addentrata verso la ricostruzione dei rapporti tra impresari-compagnie-spettatori, privilegiando anche la forma dei teatri, gli ambienti diversi dentro i quali i primi attori recitavano i testi di Shakespeare, di Marlowe, di Middleton e di tanti altri elisabettiani. □

CRONACHE

LONDRA - *L'Amleto interpretato da Ralph Fiennes ha mandato in visibilo le ragazze londinesi, che hanno fatto di tutto per occupare ogni sera le prime file dell'Hackney Empire e ammirare così da vicino il bello, esuberante e sexy attore trentaduenne. Pluripremiato per l'interpretazione di Amon Goeth in Schindler's List, Fiennes non è certo al suo primo Shakespeare; con la Royal Shakespeare Company ha già affrontato numerosi testi del drammaturgo elisabettiano, ma la sua consacrazione, come per tutti i grandi attori inglesi, è arrivata con questo Amleto. Lo spettacolo ambientato ai primi del Novecento e con tanto di raggi laser per l'apparizione del fantasma del padre è firmato dal regista Jonathan Kent. A Broadway, intanto, lo aspettano già con impazienza.*

LOCARNO - *La compagnia Nuovo Teatro, giovane gruppo di ricerca diretto dall'attrice Patrizia Schiavo, ha debuttato al Palazzo dei Congressi con Sex-machine, spettacolo ispirato a Girotondo di Schnitzler.*

NEW YORK - *Nella parte di Lucifero, con coda, corna, forcione e esibendosi nelle sue ormai celeberrime boccacce e smorfie, Jerry Lewis ha debuttato al Marquis Theatre di Broadway con Ma-*

ledetti Yankee. Il revival del leggendario musical del '55 è stato accolto con grande divertimento dal pubblico ma ha lasciato del tutto «tiepida» la critica americana.

NEW YORK - *Sono passati ben trentacinque anni tra l'ultima visita di Strehler a New York con Arlecchino servitore di due padroni e la prima americana dei Giganti della montagna. La cuffia della traduzione simultanea ben calcata in testa, lo sguardo attento e sempre più incantato, gli spettatori seduti nella sala della prestigiosa «Brooklyn Academy of Music», dove lo spettacolo è stato allestito, alla fine dell'opera pirandelliana sono balzati in piedi e hanno accolto con una lunga e commossa ovazione il regista e gli interpreti.*

BERLINO - *È ispirata alle truci vicende di Andrej Cicatilo, il serial killer russo condannato a morte per aver ucciso, e essersi poi cibato dei loro corpi, 52 fra donne e bambini, la pièce Licantropi di Stefan Schuetz, andata in scena al Deutsches Theater, regista Tatjana Rese. Ma né il pubblico né la critica hanno gradito molto lo spettacolo e chi non ha abbandonato la sala prima, ha accolto con fischi l'uscita al sipario di autore e regista.*

PER RICORDARE ROMEO E GIULIETTA

GLI AMANTI IMMORTALI COMPIONO 450 ANNI

Incontro con Baldassarre

GIUSEPPE MANFRIDI

Con Incontro con Baldassarre Giuseppe Manfridi rievoca a modo suo la celebre storia d'amore immortalata da Shakespeare.

Probabilmente la storia d'amore di Romeo e Giulietta avrebbe avuto ben altra e più felice conclusione se, nel corso degli avvenimenti, non fosse intervenuta la figura del tutto marginale e, all'apparenza inconsistente di Baldassarre, un servitorello di Romeo cui spettano poche, ma decisive battute.

Egli compare assai tardi in scena: solo all'inizio del quinto atto. Romeo, reo di aver ucciso Tebaldo, ha trovato rifugio a Mantova e, prima di abbandonare Verona, gli lascia l'incarico di vegliare sulla sua sposa. Baldassarre, nemmeno il giorno successivo alla partenza del suo padrone, accorgendosi di strani traffici presso la cripta dei Capuleti, s'arrampica su per il muro di cinta e, con orrore, vede sfilare sotto i suoi occhi il corteo funebre che accompagna al sepolcro il corpo di Giulietta. Inforcato, allora, il suo cavallo vola a Mantova e, senza troppe premure, racconta al suo padrone ciò che ha visto. Di qui la curva che piegherà la fiaba d'amore in tragedia, sino ai suoi esiti ultimi.

Immaginiamo adesso che questo defilato e un po' occulto personaggio venga raggiunto nell'ombra in cui riposa da una voce impertinente, curiosa di saperne di più circa la storia di Giulietta e del suo Romeo.

VOCE - Baldassarre... pare che la mia voglia di parlare con te ti stupisca.

BALDASSARRE - Ovvio. Non mi fido. Chissà cosa ti passa per la testa!

VOCE - Perché «ovvio»?

BALDASSARRE - Sì, bravo, fai anche dello spirito! Ma come perché? So di contare poco o nulla, per cui...

VOCE - Santo cielo, come ti butti giù!

BALDASSARRE - Senti, non c'è bisogno che me lo venga a dire tu quello che sono! Un umile servo e basta.

VOCE - E basta?

BALDASSARRE - Che vorresti sentirmi dire? Che so anche di essere stato una creatura malefica? E per coloro che ho maggiormente amato! Eccoti servito te l'ho detto.

VOCE - E chi è che avresti maggiormente amato?

BALDASSARRE - Ma lo sai benissimo. Il mio padrone Romeo, innanzitutto. Poi, via, mettiamoci anche quel fiorellino di campo che si era scelto... la piccola Capuleti!

VOCE - Certo che malefico non è che ti ci veda molto. Un po' chiuso a riccio, questo sì.

BALDASSARRE - Ma la vuoi smettere di prendermi in giro? Lo sai meglio di me che se non mi fossero scappate, da vivo, le poche e dannate parole che ho detto, e se per qualche battuta male assestata non avessi combinato il pasticcio che ho combinato, io, per come sono, non t'interesserei né poco né tanto.

VOCE - Permaloso...?

BALDASSARRE - Lascia stare che è vero! Quale altro motivo avresti per cercarmi? Io non sono stato altro che un minuscolo motore: la mia sciagurata intromissione in una vicenda che poco mi riguardava, e tanto di me più grande, ha finito per trasformare una palpitante storia d'amore in una tragedia. Ah, ma credi che non lo sappia? Questo venne deciso da altri... da qualcuno al quale il mio sacrificio fece molto, ma molto comodo. E così ora eccomi con questa bella sporta di rimorsi sulle spalle!

VOCE - Perché non mi racconti un po' tutto dall'inizio?

BALDASSARRE - Già, perché il signorino non sa nulla!

VOCE - Una questione d'ordine.

BALDASSARRE - Cosa credi che non t'ho capito? Tu ti sei messo in testa di fare di me un personaggio: così dal nulla. Sei più patetico di me. Evidentemente i pezzi grossi della storia non sono alla tua portata - il mio padrone, ad esempio, o la sua Giulietta - e, allora, a corto di risorse, hai pensato bene di venire a scovare il piccolo Baldassarre, nato, vissuto e morto servo. Ma io non sono che un ballerino di ultima fila, tanto che quando l'attore più scalcagnato si vede affibbiare la mia parte... uh, che scene! Un muso lungo sino a terra. Capirai... per quelle due battutine saporate che mi sono state messe in bocca! Io, con i miei panni, offro poco più di una comparsata. Ma che ti importa di me? Non ho storia. Alloggiavo nell'ala sporca del castello, nelle cellette dei domestici. M'accoppiavo con le sguaftere, io! Sai cosa mi è stato detto che è stato detto di me?

VOCE - No, di!

BALDASSARRE - Che sarei un elemento strutturale. Proprio! Del tutto privo di un'immagine mia e asservito alle esigenze di una storia che, senza di me, avrebbe dovuto trovarsi tutto un altro finale. Che felicità! C'è di che esserne orgogliosi.

VOCE - Ma lascia stare i critici! Te li raccomando, quelli!...

BALDASSARRE - Intanto... carta canta.

VOCE - Dimmi, piuttosto, tu di te quello che pensi. Cos'è? Ti senti, per caso, un personaggio approssimativo, irrisolto?

BALDASSARRE - Magari lo fossi! Ma sai che ben altro fascino!... No, il guaio è che io, nella mia tapinaggine, sono del tutto risolto. Quindi, immobile. I personaggi irrisolti tendono alla compiutezza e, per loro fortuna, possono almeno agitarsi, e così, in qualche modo, vivono!

VOCE - Eppure, caro mio, c'è qualcosa di te che, a ben guardare, quasi resta nell'ombra...

BALDASSARRE - A ben guardare già è tanto se uno s'accorge di me. Io, te l'ho detto, sono tutto in quelle due scenette striminzite: prima, quando arrivo a Mantova e racconto quel che credo di aver visto, poi, quando seguo il mio padrone a Verona, fino al sepolcro dei Capuleti, e me ne rimango acquattato tra le siepi, incapace di muovere un dito mentre lui e la sua sposa si tolgono la vita.

VOCE - Appunto: è questo! Fammì riepilogare meglio. Quanto tu arrivi a Mantova e, dicendo a Romeo quelle cose di cui ti fai tanto carico, avvii un equivoco mortale, tu, correggimi se sbaglio, ti limiti a eseguire un compito che ti venne affidato; non agisci di testa tua. Solo per questo la tua colpa è minima, se non del tutto inesistente.

BALDASSARRE - Ah, un ragionamento che filava pure per me, sul principio! «Ma via... per cosa ti vai a torturare! - mi dicevo - Non hai fatto altro che riferire ciò che ti sembrò essere la verità!». E così continuavo. «Non hai fatto altro che il tuo dovere!...». Non hai fatto altro che il tuo dovere!...». Senonché, a forza di rimuginare, le cose cambiano, e si finisce per vederle in modo completamente diverso.

VOCE - Ovvero?

BALDASSARRE - Troppi rimuginii snudano aculei che ti mordono il cuore e il cervello.

VOCE - Ovvero?

BALDASSARRE - Insomma, era proprio necessario che m'arrampicassi su per quel muraglione? Ma dico... io, che per sana abitudine ho sempre fatto un terzo di quel che mi si ordinava, proprio allora dovevo dimostrare tanto zelo?... Neanche a dire che ci fosse qualcuno a controllarmi! E dopo, ancora: se solo avessi avuto un po'... che so? di tatto... beh, non mi sarei scapicollato con tanta furia a Mantova per raccontare

di un funerale – e, forse, ci sarebbe stato anche il tempo di vederci un po' più chiaro in quel finto suicidio. Ah, capra! Capra che non sono altro! Ma di... vuoi che ti ricordi la mia battuta maledetta: quella con cui mi presento in scena all'inizio del quinto atto? Vuoi?

VOCE - Comincio io. Mantova. Strada con botteghe.

BALDASSARRE - Di botteghe, già: di speciali avvelenatori.

VOCE - Entra Romeo...

BALDASSARRE - Sguardo da lupo, ma con una luce negli occhi... ah, con una luce!

VOCE - Quella di chi ha sognato cose buone. Tanto che dice: «Se posso fidarmi della verità lusingatrice del sonno, i miei sogni presagiscono che è vicina qualche lieta notizia».

BALDASSARRE - E già poveretto: pensa a quella che avrei dovuto portargli io, e che sarebbe stata veramente buona, se solo avessi saputo vedere meglio. E termina dicendo: «Quanto deve essere dolce l'amore... quanto deve essere dolce l'amore...». Aspetta che non mi ricordo bene ah, sì, così: «Quanto deve essere dolce l'amore posseduto nella realtà, se solo le ombre dell'amore sono tanto ricche di gioia...». Capirai, queste parole mi sono entrate nel cervello a furia di ascoltarle standomene appollaiato tra le pieghe del sipario! Ma ecco... Romeo fa la finta di vedermi su per il sentiero... io avanzo di un passo verso le quinte e già sono nelle luci della scena – ancora, però, non mi si vede – e lui: «Ebbene, Baldassarre? Come sta la mia Giulietta?... Se ella sta bene nulla può andar male» – Al che io, da perfetto imbecille – ascolta ascolta!... «Allora ella sta bene e nulla può andar male, dacché il suo corpo dorme nel sepolcro dei Capuleti e la sua parte immortale vive con gli angeli». Capra! Capra! Ma perché non m'è cascata la lingua? Perché?

VOCE - Bene, ma andiamo avanti. Dopo questo folgorante ingresso, tu riappari nella terza scena del quinto atto...

BALDASSARRE - Ovviamente al cimitero.

VOCE - Difatti la didascalia dice «Verona. Un cimitero. Il sepolcro dei Capuleti. Entrano Romeo e Baldassarre».

BALDASSARRE - Che momenti! Che momenti!

VOCE - «...Con una torcia, un piccone e un palo di ferro».

BALDASSARRE - Un palo di ferro?... A volte sì, a volte no... insomma, non sempre col palo di ferro.

VOCE - A ogni modo, qui Romeo ti ordina di andartene. Tu sai che vuole profanare il sepolcro: per riprendere la vera nuziale di Giulietta, ti dice, ma tu non gli credi e disobbedisci.

BALDASSARRE - E non gli credo no! Solo a vedere lo stato in cui si trova!...

VOCE - Ti rintani dietro una siepe e resti a spiare. Giusto?

BALDASSARRE - Sì, giusto.

VOCE - Bene, ci siamo. È qui. Baldassarre, che tu non mi convinci del tutto.

BALDASSARRE - Cioè?

VOCE - Ma sì, è qui che il tuo personaggio mi si fa alquanto enigmatico, tanto da apparire, ma ti dico: d'un nulla, irrisolto... vale a dire: ancora aperto, da svelare...

BALDASSARRE - E insisti!

VOCE - Certo che insisto. Il moto dell'anima che t'avverte del pericolo a cui è esposto il tuo padrone e che t'induce, sfidando i suoi ordini, a non allontanarti di lì, è tutto tuo! Non avresti potuto far niente, in nessun caso, eppure... non hai avuto la forza di andartene. Prova ne sia che, quasi sotto i tuoi occhi, Romeo si batte a duello con il principe Paride, lo uccide e poi si toglie la vita – e tu?... Lì, che non ti rendi conto di niente... ma lì!

BALDASSARRE - Se non mi sono mosso... se non mi sono mosso... mica che avevo paura!

VOCE - Io dico della tua angoscia, non della tua paura. Era quella a tenerti inchiodato. Insomma, io vorrei farti comprendere come sia in questa fugacissima scena, dove per una volta tanto potresti essere tu il protagonista, che il pubblico può intuire tutta la portata del tuo amore per coloro che proprio la jattura del tuo intervento ha condannato.

BALDASSARRE - Fosse vero.

VOCE - Ma lo è!

BALDASSARRE - Dunque... un po' autentico?...

VOCE - Che?

BALDASSARRE - Io!... Sarei davvero un po' autentico...

VOCE - A me sembra.

BALDASSARRE - Vedi... a me non importa di essere stato chiamato in causa solo perché ci voleva qualcuno a cui far dire quelle due o tre frasi che servivano a un dato momento, dopodiché chiuso. So di personaggi formidabili che entrano in scena – ma così, vi passano di sfuggita! – e si incidono nella memoria con la forza di pochissime battute, a volte, con un silenzio o con un cenno appena. Per carità!... Io, addirittura, a volermi dare delle arie, potrei quasi definirmi un'incarnazione del fato, Maligno, ma pur sempre fato. No, non è questo. Odio la frustrazione. Complessi d'inferiorità? All'inferno!

VOCE - Oh, bravo! Un po' d'animo, mi piace.

BALDASSARRE - Anzi, ti voglio confidare una cosa: non è tutto vero quello che ti ho detto circa gli impropri degli attori che mi debbono interpretare.

VOCE - Ah, no?



BALDASSARRE - Ora ti spiego. La mia parte, pur se piccola, pretende requisiti molto precisi che non possono essere ignorati. Io sono un valletto, assai giovane dunque, ragion per cui è facilissimo che essa venga affidata ad attori giovani e giovanissimi, spesso al loro debutto. Giovani ai quali io offro, dunque, la prima occasione della loro vita. Il che vuol dire: una grandissima gioia, ti pare?... Così dei miei panni, si sono vestiti e si vestono attori straordinari ma ancora sconosciuti e attorcicoli mediocri che, dopo di me, il più delle volte, chiudono la carriera. Dunque, almeno un piccolo vantaggio posso vantarlo sul mio padrone! Un ruolo come il suo è per lo più ricoperto da interpreti di indiscusso valore – e tante volte, anche per questo, fuori età – mentre a me è data l'opportunità di conoscere un'umanità assai più vasta e indifesa... un'umanità dove talento e cagneria, sogni e disillusioni sono ancora cose del tutto mischiate e confondibili. Certo, mi fossi ritrovato nelle vesti di un Amleto o di un Marc'Antonio... ah, beh... ah, beh... logico che uno si voglia sempre meglio di quello che è. E se agli uomini migliorare è possibile... noi, creature dei poeti, come siamo stiamo, rendo l'idea?... Non possiamo mutare le nostre forme, né quel grano sottratto all'essenza del mondo che in ciascuno di noi è riposto. Simboli... non siamo forse questo?

VOCE - E tu? Di cos'è che ti vedi simbolo?

BALDASSARRE - Ma un po' del fato, te l'ho detto... del corso misterioso e infido del destino che non si fa scrupolo di niente, neanche di usare la buona fede, la cecità di un povero servo pur di portare a compimento le sue trame... di allestire le sue trappole. Io rappresento la sfortuna, le disavventure che intervengono nelle storie degli uomini a sciupare speranze e progetti. Per mettersi in lotta con la felicità. Non c'è forza terrena che valga a fronteggiare gli eventi quando siano pilotati da un'ispirazione nefasta; e in me, allora, essa trovò un incosciente sicario. È terribile come, a volte, vi sia uno scompensamento sconvolgente tra l'inconsistenza di un piccolo errore di valutazione e le sue conseguenze.

VOCE - Ecco cosa ti porti nel cuore: la cognizione di ciò che sei. Questo è il tuo peso.

BALDASSARRE - Accorgersi di ciò che si è significa già soffrire. Oh, ma basta! Meglio, adesso, che me ne torni ad essere quell'insipido valletto che quando lo si nomina ci si sente puntualmente rispondere: «Baldassarre? E chi è?».

VOCE - Ma come? Non te ne sei convinto anche tu che in te c'è, comunque, qualcosa che ti rende memorabile?

BALDASSARRE - Memorabile?... Chissà... A ogni modo, chi se ne accorrerà ancora... per una seconda volta? □

In questa pagina, una tecnica mista di Franco Murer, appositamente eseguita per *Hystrio*.

LETTERA DA PARIGI

SUCCESSO DELLA DURAS PROTAGONISTA LA ARDANT

Della scrittrice francese in scena anche Le Square, Le Shaga e Savannah Bay - Art di Reza, successo dell'anno, è una pièce costruita su misura per tre attori di richiamo - Decadence di Berkoff e Madre Coraggio di Savary.

CARLOTTA CLERICI

Armandosi di pazienza e di buona volontà, tempestando di telefonate con un largo mese di anticipo un centralino perennemente occupato e sborsando l'equivalente di sessantamila lire, si può ancora ottenere uno sgabello aggiunto nella terza fila dell'ultima balconata della Comédie des Champs-Élysées e da lì assistere al successo della stagione. *Art*.

Si tratta di un'operazione commerciale - è evidente - riuscitissima, gratificata dal Premio Molière per il miglior spettacolo dell'anno, prodotto da una compagnia privata. L'idea di partenza è stata di riunire sul palcoscenico tre attori eccellenti e di grande notorietà come Fabrice Luchini, Pierre Arditi e Pierre Vanneck. Sulle loro misure, a tal punto, l'autrice Yasmina Reza ha costruito, con notevole abilità, tre ruoli di uguale rilievo, in grado di strappare numerosi applausi a scena aperta (ciascuno di essi prevede, tra l'altro, un monologo di apertura e uno di chiusura), e capaci di valorizzare la personalità interpretativa di ogni attore: al personaggio di Luchini sono attribuiti nevrosi e intellettualismo, a quello di Arditi una simpatica e svagata vigliaccheria, a quello di Vanneck un accomodante buonsenso. I tre ruoli sono inseriti in un'esile trama che prende avvio dall'acquisto da parte di Luchini, per una cifra esorbitante, di un quadro astratto che si configura immediatamente quale pomo della discordia, provocando la disapprovazione dei due amici con cui forma da anni un inseparabile trio e diventando l'occasione per rimettere in discussione legami dati ormai per scontati, facendo emergere difetti e insofferenze su cui trionferà, comunque, la forza dei sentimenti.

La pièce è fatta per piacere al pubblico, cui concede una dose ben calibrata di umorismo (basti pensare all'apertura della commedia: l'estasi di Luchini, le risate di Arditi e lo sbigottimento di Vanneck dinanzi a un enorme quadro tutto bianco, appeso a una parete bianca), ma offre anche, al contempo, uno spunto serio: la riflessione sull'amicizia. Indubbiamente abile e ben costruita, la commedia non riesce a andare oltre l'obiettivo che si era prefissa, troppo scopertamente dichiarato. Infarcita di cliché sull'universo maschile visto dalle donne (si può citare la crisi isterica di Arditi, oppresso dalla futura moglie e dalla futura suocera per i preparativi nuziali), è totalmente affidata alla bravura degli interpreti, diretti con discrezione da Patrice Kerbrat. Ben calati nel loro ruolo Arditi e Vanneck, un po' meno Luchini (che, da aprile, ha ceduto il testimone a Michel Blanc), troppo impegnato a strafare, troppo preoccupato di dimostrare il proprio talento.

Su ben altra qualità artistica si basa il successo, al Théâtre de la Gaîté, di *La musica deuxième*, un testo di Marguerite Duras messo in scena da Ber-

nard Murat e interpretato da Fanny Ardant e Niels Arestrup.

La Duras (presente contemporaneamente su tre scene parigine: al Vieux-Colombier sono andati in scena i due atti unici *Le Square* e *Le Shaga*, al Théâtre National de Chaillot *Savannah Bay*), ha scritto in due tempi la storia del lacerante incontro tra due coniugi, dopo tre anni di separazione, il giorno in cui il loro divorzio viene pronunciato: nel 1965 Michel e Anne-Marie, che si ritrovano la sera nella hall di un albergo, restavano l'uno di fronte all'altro, a riaprire le ferite di un amore devastante non ancora esaurito, fino al calare della notte; nel 1985 la scrittrice ha aggiunto una seconda parte, e solo con la luce dell'alba l'uomo e la donna trovano la forza di separarsi. Pièce sentimentale ma asciutta, poetica e lancinante, vibrante di passioni mal soffocate, di slanci subito controllati, giocata sul non detto e sui silenzi, *La musica deuxième* unisce al dolore presente dei due coniugi, per l'ultima volta insieme, la sofferenza di un passato che emerge a spezzoni, in modo disordinato, dallo straziante corpo a corpo notturno, rivelando l'immutabilità e l'impossibilità di un amore distruttivo.

All'eleganza e alla sobrietà della scena fanno riscontro la classe e la misura dei due interpreti (per la seconda volta insieme, dopo avere recitato in *La signorina Giulia* di Strindberg), capaci di entrare nella sottile drammaticità del gioco nascondendo - male - dietro l'educazione degli atteggiamenti la forza dirompente delle emozioni. Fanny Ardant è una bestia ferita, fragile e dimessa, ripiegata su se stessa e tuttavia affascinante e inafferrabile. Niels Arestrup una figura inquietante, costantemente in bilico tra la tenerezza e la violenza.

Un'ottima interpretazione è stata anche quella che la coppia Michel Aumont-Christine Cohendy ha dato del doppio ruolo maschile e del doppio ruolo femminile di *Decadence* di Berkoff, presentato al Théâtre de la Colline da Lavelli che firma così la terza regia dell'autore inglese, dopo *Greek* e *Kvetch*. Una messinscena pulita e severa, basata su una marcata e sostenuta scansione ritmica e sull'alternanza meccanica di due tipi di illuminazione per distinguere l'avvicinarsi dei personaggi: una luce bianca, elegante e asettica accompagna la presenza in scena dei due personaggi della upper-class, una luce giallastra e squallida quella sguaiata dell'arriechita e del proletario. Lavelli ha voluto sottolineare così la violenza del testo, affidandosi alla recitazione dei due attori collocati su una pedana circolare totalmente spoglia al centro della sala. Se entrambi hanno conferito all'interpretazione una straordinaria forza e energia, Aumont, in più, ha saputo dispiegare una vasta gamma di sfumature non so-

lo nel passaggio dall'uno all'altro personaggio, ma anche all'interno di ciascuno di essi.

E inoltre da segnalare, in quest'ultima parte della stagione, la *Madre Coraggio* di Brecht messa in scena da Savary a Chaillot, trasportata ai giorni nostri, tra la carcassa di un aereo militare, soldati in tuta mimetica e Caschi blu, a sottolineare la triste attualità della barbarie denunciata dal testo. Madre Coraggio (interpretata da un'attrice tedesca perfettamente bilingue, la brava Katharina Thalbach) diventa così un'emarginata di periferia dalla parlata schietta che viaggia a bordo di una Mini scassata, al ritmo del jazz suonato dall'orchestra, nella vorticosa girandola innescata dal regista. □

PARIGI - Continua l'effetto del bicentenario goldoniano: al Théâtre de la Main d'Or, la compagnia del Teatro Charnière di Amiens ha messo in scena il teatro comico. La regia dello spettacolo, che rientra nella manifestazione «Goldoni europeo», è stata di François Debary, le scene di Bertrand Siffrit e la traduzione di Ginette Herry.

A Civita incontri teatrali Usa-Italia

In America qualcuno ci ama. Un gruppo di autori, registi e attori statunitensi appassionati di cultura italiana, ha infatti deciso di approfondire i rapporti con i nostri artisti teatrali e di dar vita a una «colonia artistica» a Civita, antico borgo dell'entroterra calabro. Nel mese di luglio, alloggiati nel suggestivo castello di Santa Maria, alcuni scrittori di entrambi i Paesi lavoreranno insieme, esaminando e discutendo nuovi testi teatrali. Ne nasceranno pubbliche letture e «mise en espace» e al termine del soggiorno nella piazza del paese, sullo sfondo della facciata rinascimentale della chiesa, ci sarà una vera e propria messa in scena di una di queste nuove creazioni drammatiche. Saranno ospiti della colonia anche alcuni giovani scrittori e attori emergenti. Inoltre si svolgerà un piccolo festival cinematografico all'aperto, che prevede, naturalmente, un cartellone di film italiani e americani. Ma chi sono i promotori dell'iniziativa? Innanzitutto quattro drammaturghi, Tina Howe, David Rabe, John Patrick Shanley e Michael Weller, quindi Andre Bishop, direttore artistico del Lincoln Center, Martha Clarke, coreografa, Lynne Meadow, direttore artistico del Manhattan Theatre Club, e Ellen Stuart, fondatrice e direttore artistico della famosa compagnia La Mama. Al progetto hanno dato il loro appoggio, fra molti altri, anche Martin Scorsese e Bernardo Bertolucci. R.A.

FOYER

FABRIZIO CALEFFI

- 1) La top model media consuma 26 libbre di trucco all'anno.
- 2) Una movie star media percorre 22,372 miglia al mese.
- 3) I fotomodelli maschi sollevano, in media, 2,145 libbre di pesi al giorno.
- 4) Un regista medio esamina in media 172 foto alla settimana.
- 5) Il laboratorio Modernage 698 Lexington ave. sviluppa in media 37,325 fototiratura all'anno. E non sono i soliti ritratti... medi.

Ah, lo show biz a B'way! E off e off off B'way! Ah, essere attori a New York city! Non parlo di me, il Boss non vuole. Ma sono lieto d'incontrarVi (*nice to meet you*) nell'immenso Foyer di Manhattan. Strana città questa, strana isola luminosa: il concierge polacco di un hotel a Central Park west conosce la filmografia di Fellini e la adora, ma ignora Orson Wells. Il miglior Amleto di questi ultimi anni recita al Belasco Theater e lo s'incontra in ascensore: - *Nice to meet you* -. Sunset Blvd. in musical? Meglio il film. Woody Allen lo si incontra Midtown, a Madison av.: - *So nice to meet you* -.

Casting (equity stage): per *La luna su Buffalo* di Ken Ludwig e Tom Moore, regia di Elizabeth Williams, si cerca Ethel, settantenne eccentrica, divertente; audizioni all'Aea Audion Center.

Meraviglioso foyer all'aperto in Sullivan str. per il 35 (trentacinquesimo!) anniversario di replica del musical off B'way *The Fantasticks* (visto anche in Italia in un'edizione dell'Elfo). Il poliziotto di servizio sembra un attore di telefilm e si chiama Khalef. Il rappresentante del Sindaco Giuliani è il sosia dello zio della Famiglia Addams.

I *Fantasticks* singers intonano, schierati davanti all'ingresso del teatro, il tema del musical: *try to remember / the kind of september / when life was so tender*. Così tenera la vita, tanto tenera la notte!

L'incontro con Mr. Allen avviene all'uscita dal Whitney Museum. Woody porta un berretto da fantino irlandese, una camicia bianca dolce (senza gabbana), pantaloni di velluto a costa larga ma non troppo; pallida più della camicia la sua carnagione, vispi gli occhi ad ogni ragazza degna di nota e giù Downtown a fare colazione al Borgia. Sa di teatro.

Femme Fatalales Wanted: per amatore di video di wrestling. Sexy females that love to mix it up on the mat with other females are wanted per un'audizione. B.A.B. Productions, Port Chester, NY.

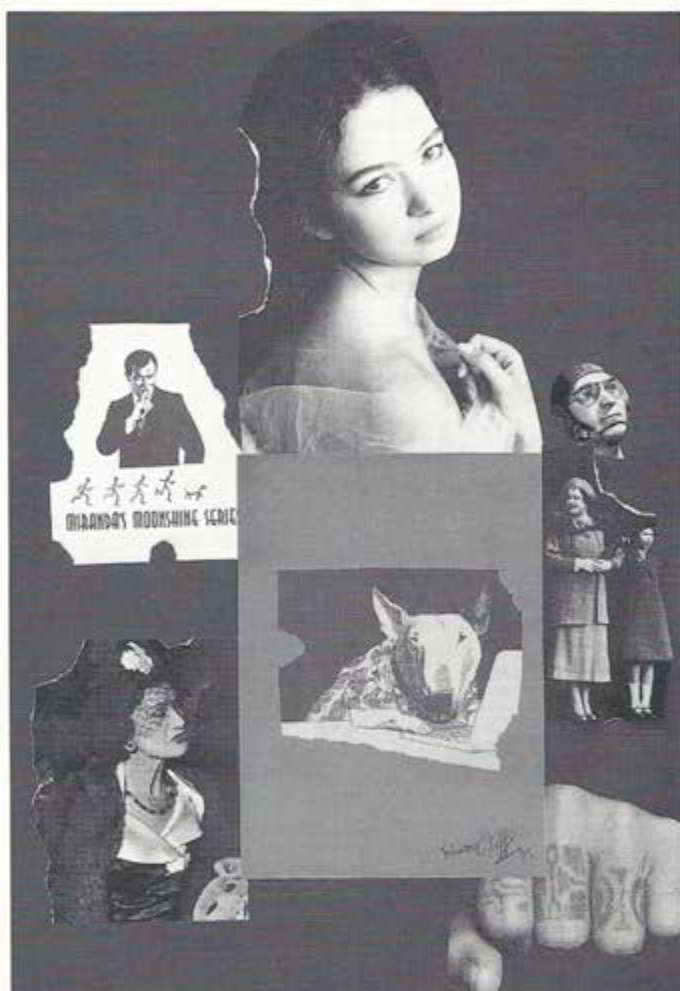
Passando davanti all'Uncle Vanya café, 315 west 54th vediamo almeno un paio di Zio Vanja alle prese con il loro borsc: al Russian American Musical Theatre si esibisce una compagnia diretta da Alexander Zhurbin in un repertorio in lingua russa, con possibile traduzione in cuffia, per un'audience un po' russa e un po' no.

Se dalla 54th scendi alla 30th, al 259 west trovi il Miranda Theatre, deliziosa sala, un'ottantina di posti, repertorio vivacissimo. Dirige l'agile yacht teatrale Valentina, giovane figlia del noto Mario Fratti, Tony's winner (sono gli Oscar della prosa Usa). Chi ha qualcosa di buono da proporre, può farsi avanti: on stage a due passi dal Madison Square Garden.

Discoteca, oppure? Feste: a party da un emergente attore hollywoodiano, nel suo simpatico loft, diviso con un pugile Don Juan nel cui sorriso brilla un dente d'oro. Ci si va con l'amico Mace: Mace Perlman, che ha una bella casa nel Connecticut e una bella bionda ragazza bocconiana che ha fatto il liceo al Berchet, a Milano. Mace è un esperto di commedia dell'arte. Il party è un canovaccio alcolico.

Rieccoci in Italia. Andiamo a vedere la sede del nuovo Teatro Studio a Milano: si chiamerà Teatro Paolo Grassi, i lavori sono avviati al compimento del progetto Zanuso alla faccia di chi ci vuol male.

Altro affascinante megaFoyer anomalo a San Siro galoppo, palazzina del peso: migliaia di entusiasti festeggiano il cavallo sospeso tra ipnosi e ippica con video horse performance di Enrico Ghezzi. Patron della riuscitissima serata il caro amico Paolo: Pier Paolo Fodda. Un cavallo bianco attraversa la notte con Lady Godiva in sella.



Il teatro vive e prospera anche nel fascino dei suoi piccoli grandi miti. I medici corteggiano le infermiere? Per gli attori ci sono le mascherine. Carlotta accende la fantasia di Leo: un po' civetta un po' pivetta (cfr. Donna Irene) - ha 22 anni ed è già sposata. Con un pivettista (musicista). Leonardo De (che non sta né con Buttiglione né, tanto meno con gli altri biancofiori, ma sta per De Colle da Verona) spegne i suoi ardori.

Ultimissime nella moda per attrici giovanissime: gli occhiali da vista. Appartengono al nuovo look di Barbara, che stacca i biglietti delle scommesse all'ippodromo, ma si è già vista in tv. E Giovanna non si separa più dai suoi Moschino dalla montatura nera.

«Che ne sarà di lei?». Dedicato: a Giovanna. E cioè ci ben dispone. La successiva lettura conferma. È questa un'ottima lettura da camerino. L'autore, Luca Damiani, è stato consorte di un'attrice, Elena Sofia Ricci, che, poi, per non farsi chiamare Elena Sofia Ricci Damiani, cognomi da soprano... La raccolta di ritratti femminili è appassionante. L'editore è Loggia de' Lanza, Firenze. Buona lettura. □

Nell'illustrazione di Fabrizio Caleffi, «The Royal Actress Fashion».

VERSO UNA RILETTURA NON SOLTANTO POLITICA

BERTOLT BRECHT: RAGIONI DI UN RITORNO INATTESO

Fra idolatria e denigrazione c'è spazio oggi per una valutazione più equilibrata e serena della situazione di B.B. - Perché se la sovrastruttura dottrinarica era, nella sua opera, il marxismo, il vero contenuto era la dialettica: ed ecco la ragione per cui oggi torna ad essere studiato e rappresentato.

UGO RONFANI



Fu vera gloria? Mancano quattro anni al centenario della nascita di Eugen Berthold Brecht, chiamato Aigin, che più tardi si sarebbe fatto chiamare Bertolt, e il mondo della cultura resta diviso nella valutazione dell'uomo, dell'artista e dell'opera. Un poeta autentico (forse, sì, i suoi canti, le sue ballate, le sue elegie non sono ancora conosciuti abbastanza), un rivoluzionario che aveva pagato con l'esilio in Europa e in America la propria coerenza antifascista, il riformatore di un teatro riportato ad una dimensione epico-didattica e ad una funzione sociale, per tutto questo già un classico secondo i suoi sostenitori. E invece, per gli avversari, un orecchian-tesia in letteratura che in drammaturgia, un epigono di Wedekind e

di Piscator come uomo di teatro, un intellettuale scaltro nel farsi accreditare presso l'intellighentia antifascista fra le due guerre e, dopo il '45, abile nel costruirsi meriti e fortune all'ombra dello stalinismo, nel bunker ideologico del Berliner Ensemble.

La verità, una volta di più, sta nel mezzo. Fra l'idolatria e la denigrazione c'è spazio, oggi (oggi perché s'è infranta la lente deformazione della guerra fredda), per una valutazione più equilibrata e serena della situazione di B.B. nel panorama culturale del secolo. Brecht è stato - ha scelto di essere - un artista militante; fatalmente è stato considerato un propagandista dagli avversari politici e altrettanto fatalmente s'è trovato in sospetto di conformismo come teorico del teatro agitprop. Le sue debolezze di intellettuale engagé sono state criminalizzate dagli uni, minimizzate dagli altri.

LIMITI DI UNO SCRITTORE IMPEGNATO

Sto ripensando, nel dire questo, alla stessa oscillazione nei miei umori nei confronti di Brecht e della sua opera. Sono stato un brechtiano convinto negli anni in cui la drammaturgia brechtiana, attraverso le già storiche regie di Strehler o di Squarzina, era la trincea di una battaglia per un umanesimo socialista che allora si credeva possibile, per una scelta di campo dalla parte degli umiliati ed offesi, per il progetto di una drammaturgia popolare che difendesse le aspirazioni comuni degli uomini, la pace, la giustizia sociale, la libertà del pensiero. *L'opera da tre soldi, La vita di Galileo, L'anima buona di Sezuan, Madre Coraggio e i suoi figli, Arturo Ui* furono - come del resto in Francia, intorno al sogno di Vilar di un teatro popolare, virtuoso e riformatore - eventi edificanti e a loro modo esemplari, all'insegna di private o collettive utopie in seguito purtroppo distrutte dal gioco duro e serrato dei signori della guerra fredda, ma delle quali non abbiamo motivo di vergognarci.

Quando poi, negli anni Settanta, si cominciò a sbullonare dal piedistallo il monumento Brecht (e cadevano, all'Est, altri idoli), anche se libelli come quelli del francese Guy Scarpetta non avevano potuto convincermi, mi parve lecito e in un certo senso necessario contrapporre all'infatuazione dei brechtiani irriducibili la maieutica del dubbio: chiedermi se l'umanesimo di quel teatro non fosse un'ambiguità dettata da scelte politico-ideologiche, se le virtualità pedagogiche di quella scena non si arenassero sugli scogli di semplificazioni manichee. Se la *Verfremdung*, l'effetto di straniamento sui fatti e sui personaggi stimolasse realmente l'attenzione critica del pubblico o non fosse invece un limite condizionante; o se la forma mista di una drammaturgia che pescava nel realismo e nell'espressionismo, che voleva reinventare il personaggio attraverso i comportamenti politico-sociali, che si serviva di sovrastrutture musicali, i famosi songs, per condizionare emotivamente lo spettatore non fosse più un'abile miscela di formule che una vera, organica poetica teatrale.

Il dubbio era rafforzato non soltanto dal tramonto dell'ideologia marxista cui l'opera brechtiana s'era ricondotta, e dalla rimessa in



discussione di una drammaturgia dell'impegno da parte del teatro dell'assurdo, ma anche dalla constatazione oggettiva che il progetto di Brecht – di dare forma organica e definitiva alle sue teorie (peraltro formulate a posteriori, perché la sua vera natura era, fortunatamente, sperimentale e prammatica) attraverso il Berliner Ensemble, fondato insieme alla moglie Helene Weigel dopo il suo ritorno in Europa, a guerra finita – aveva subito lui morto un processo involutivo evidente. Dopo anni di residui entusiasmi nell'interpretare la lezione del maestro, con aspetti di venerazione, se non di idolatria, il Berliner si è rivelato una struttura celebrativa e conservativa, un'accademia con regole obsolete. La caduta del Muro non ha fatto che accelerare il declino: nonostante la presenza di Müller (ma in che misura il nihilismo mulleriano è compatibile con i principi brechtiani?), l'ultimo passaggio a Milano del Berliner, in occasione del recente Festival dei Teatri d'Europa, ha confermato lo scadimento dell'istituzione, al cui interno sono esplosi, proprio in questi giorni, forti dissensi fra i quattro condirettori.

Avviene però che la drammaturgia brechtiana stia uscendo, anche in Italia, da una abbastanza lunga notte in cui era caduta. Il progetto dello Stabile di Genova di riproporre *Arturo Ui*, o l'annunciata intenzione di Strehler di tornare al «suo» Brecht non sono senza significato. Il Berliner è in crisi, i pilastri politico-ideologici su cui poggiava il teatro di B.B. sono franati, la pratica teatrale ha imboccato altre strade eppure Brecht torna sulle scene, viene riletto e studiato. Che succede?

Azzardo un'ipotesi. Il teatro di Brecht è stato, sulla scena di questo secondo mezzo secolo, una sorta di cartina di tornasole dello stato della cultura e della società nella vecchia Europa. Di conseguenza, il giudizio e le fortune di questa drammaturgia – proprio per il suo porsi come engagement totale – hanno subito gli inevitabili condi-

zionamenti determinate dalle tensioni politico-ideologiche della guerra fredda. Meriti e demeriti, qualità e limiti sono stati esagerati; a una religione brechtiana s'è contrapposta l'esecrazione. Finalmente oggi, nel declino delle opposte passioni, si comincia a valutare l'opera fuori dagli schemi, per quella che è; e a distinguere fra Brecht ed il brechtismo degli epigoni o dei servitori. Si resta così colpiti, ad esempio, dalla sostanziale coerenza che in B.B. c'è stata fra vita e scrittura, dalla flessibilità con cui le affermazioni teoriche si scioglievano, nella sua opera, nel calore di un umanesimo preesistente alle costruzioni dogmatiche, capace di salvarci con l'ironia o la tolleranza. Ma soprattutto – di questo sono più che convinto – l'epica sociale di Brecht sta tornando, come proposta nuovamente attuale, di fronte al «disordine stabilito» (l'espressione non è di Marx, è di Mounier) che il post-capitalismo alimenta, provocando squilibri sociali, processi di emarginazione, tensioni etniche, religiose e politiche cui può ancora opporsi l'utopia teatrale di Brecht. Perché se la sovrastruttura dottrinarica era, nell'opera di Brecht, il marxismo, il suo contenuto era la dialettica; e la prassi era la lotta dell'uomo indifeso contro i moloch del potere. Ecco forse perché Brecht – questo maestro del marxismo che non era mai stato iscritto al partito comunista, e che a diciott'anni s'era ispirato alla Bibbia per scrivere il primo testo – torna ad essere studiato. O, meglio, comincia ad essere studiato sul serio. □

A pag. 38, Bertolt Brecht. In questa pagina, Andrea Jonasson nell'edizione de «L'anima buona di Sezuan» di Brecht messa in scena da Giorgio Strehler per il Piccolo di Milano, dopo la prima milanese del 1958, protagonista Valentina Fortunato.

RAF VALLONE: ECCO PERCHÉ ABBANDONO LE SCENE

NON SOPPORTO PIÙ LA NOIA DI UN TEATRO STANTIO

In una intervista amara il grande attore ripercorre un'intensa carriera segnata dal successo cinematografico e teatrale, ma anche dall'impegno civile - Gli anni parigini con Peter Brook e la difficoltà di fare cultura in Italia - Il drammaturgo deve essere al centro del rinnovamento del teatro italiano - Urgono persone oneste e competenti ai vertici delle istituzioni teatrali.

ANTONELLA MELILLI



Calciatore, giornalista, partigiano, scrittore, regista e attore, Raf Vallone non può certo lamentarsi di una vita tutta uguale e anzi ringrazia gli dei di avergli regalato un destino meraviglioso di libertà, di autonomia e di successi e riconoscimenti. Tra cui gli è cara la medaglia della città di Parigi, legata al ricordo del trionfo ottenuto in Francia insieme a Peter Brook con *Uno sguardo dal ponte* di Miller, che interpretò anche sullo schermo. Mentre nella lunga carriera cinematografica confessa di aver investito la sua abilità, ma non certo la

sua anima. Perché la sua vera passione è il teatro, in quanto libertà e realizzazione di una delle più importanti aspirazioni dell'uomo, quella di comunicare se stesso agli altri con accenti di verità, che sono preclusi invece al cinema, mediato e condizionato per natura dalla sua stessa tecnica. È quindi una scelta dolorosa quella recentemente annunciata, di voler abbandonare il palcoscenico. Ce ne parla nella pace del suo attico romano, sospeso come un punto invisibile di silenzio tra una città sepolta di verde e un cielo aperto di stridii primaverili, rispondendo alle no-

stre domande con pacatezza assorta, appena increspata di guizzi lievi d'ironia, come riprendendo il filo di una riflessione già da tempo avviata dentro di sé.

HYSTRIO - Perché questa decisione?

VALLONE - Sono ucciso dalla noia. Che ha una dimensione assai alta, quasi universale. La noia di un teatro, secondo me, vecchio, stantio, con una tecnica di recitazione che non condivido più, con una verità che, per pigrizia, per incapacità emotiva o intellettuale, gli attori raggiungono molto raramente. E sono anche stanco. Non siamo privilegiati come i Teatri Stabili, non abbiamo sovvenzioni e, nonostante l'indubbia nobiltà del repertorio, per mandare avanti la compagnia siamo obbligati ad accettare dislocazioni assurde, strapazzi e fatiche inumane. Sono condizioni assassine, dove la concentrazione viene violata dalla stanchezza e dall'impossibilità di dare il meglio di se stessi. Abbiamo offerto alla televisione *Desiderio sotto gli olmi* e *Tommaso Moro*, due testi di indubbio rilievo culturale, e tutti e due sono stati rifiutati. Perché evidentemente *Tommaso Moro*, con la sua utopia, dava un pochino fastidio. E sul testo di O'Neill, dove c'è questa specie di Medea moderna che uccide il figlio per amore, evidentemente la cultura cattolica ha sparato a zero, mentre la critica è stata meravigliosa, ditirambica addirittura. Ora questo va distrutto, perché non è un'organizzazione, è una specie di tiro al piattello. Non si può ignorare testi come questi. Bisogna dar loro il posto che culturalmente devono avere da parte di organismi istituzionali come l'Eni per esempio. Noi non abbiamo avuto né il Teatro Valle né il Quirino e non certo per una carenza artistica. Nonostante i miei sforzi per portare avanti un discorso di nobiltà culturale, sono stato messo da parte. Da cosa dipende non lo so. Non abbiamo le carte in regola politicamente, non so. Fatto sta che io sono l'oggetto di questo atteggiamento noncurante da parte di persone che non capiscono nulla di teatro, non capiscono certi valori, soprattutto. E quindi sono stanco di lottare. Stanco e nauseato da questa mafia teatrale che non si

riesce a sradicare. È tutto un complesso di cose. La noia e questa commedia umana che non finisce mai, così tragica nella sua contraddizione. Penso alla Jugoslavia, al Ruanda, alla Cecenia. Non so come si possa ancora credere in questo orrendo animale che è l'uomo. Quando noi abbiamo fatto la Resistenza, pensavamo di cambiare la faccia del mondo e invece non abbiamo cambiato neanche la nostra.

H. - *Ha rimpianti, rancori?*

V. - Rimpianti sì, rancori no, perché non ne sono capace. L'odio non esalta l'uomo, anche se alcuni uomini ne sono esaltati. Lo impoverisce, lo rende angusto. Forse non avrei dovuto lasciare la Francia, che mi aveva adottato e idoleggiato, dandomi una libertà espressiva eccezionale. E con un'organizzazione teatrale veramente meravigliosa, che ha rispetto per l'attore di teatro. È stato un periodo straordinario. C'erano, a scrivere per le scene, Beckett, Camus, Sartre, Ionesco, il miglior Anouilh. Parigi era veramente un'Atene del teatro. Io ho avuto la fortuna di essere proprio lì in quel momento. Ed era meraviglioso essere un attore di teatro un po' in gamba. Avevi Parigi ai tuoi piedi. Mentre qui non sei niente. In Italia siamo veramente all'ultimo grado della civiltà teatrale. Qui tutto diventa faticoso e non ne posso proprio più.

H. - *Secondo Lei tutto questo può esser riferito al momento particolare di crisi, di difficoltà, di tagli?*

V. - È una ruota che gira all'inverso per una disorganizzazione che è sempre stata quella del teatro italiano e che oggi si è evidentemente accentuata. Perché la televisione ha portato via al teatro un pubblico eccezionale, proprio in termini di quantità. Andare a teatro è difficile, scomodo, costoso. E non c'è la curiosità del sapere, la gioia di conoscere, di esplorare. Poi il teatro era rivelazione, era scoperta, era veramente poesia. Ma oggi, mi dispiace doverlo dire, io a teatro mi annoio. Gli attori non sono più mediatori di istanze sociali attuali. Oggi recitano la loro partecina più o meno bene, sempre più recitando e mai vivendo. Mentre le scuole, affidate a dei vecchi tromboni, continuano a insegnare tutte quelle stupidaggini che facevano dire a Pasolini della recitazione piccolo borghese degli attori italiani. E con ragione. Perché, insomma, parlano un italiano che non esiste.

H. - *Quale è stata la reazione del mondo teatrale davanti alla sua decisione? Ne ha sentito la solidarietà?*

V. - In genere non me ne sono molto preoccupato. Alcuni l'hanno approvata, altri no. Altri vi hanno ironizzato sopra. La solidarietà non è mai esistita. Gli attori in Italia non sono uomini liberi dalla competizione, dall'invidia, dalle angustie dell'io. Si odiano l'un l'altro. Quando io frequentavo la Francia, attori grandi, meravigliosi andavano a vedere per esempio Gérard Philippe nel *Caligola* di Camus, sperando di superarlo, di imitarlo. Ma con gioia. So che, quando ho dato una mia pièce che non ha avuto molto successo, alcuni attori di primissimo rango hanno proposto di sturare una bottiglia in onore del fiasco di Vallone. È un ambiente cattivo, piccolo, mediocre. Sono pochi gli attori liberi da questi terribili cancri mentali. E quindi come puoi nutrire, fecondare il pubblico con la poesia, che è supremo disinteresse, se la tua poesia non è limpida, vera? Io ho visto dei grandi attori finire la loro car-



riera con una microscopia nell'orecchio. Ma questa è una cosa gretta, ridicola. Sia Tommaso Moro che O'Neill richiedono una memoria enorme, perché il testo è enorme, e a me piace galopparvi con franchezza e lucidità estrema. Tradire il pubblico, per cui ho un rispetto quasi sacro, con una parziale inefficienza, con delle condizioni fisiche menomate e dei tappabuchi escogitati per attenuare le miserie dell'età, significa veramente diminuire la mia personalità, macchiarla proprio. E quindi preferisco ritirarmi nel pieno possesso delle mie facoltà mentali.

H. - *Ma può essere anche una protesta verso questo mondo teatrale.*

V. - Certo, lo è.

H. - *Vede una soluzione possibile per il nostro teatro?*

V. - La soluzione è in mano ai drammaturghi. Dipende sempre dalla materia, che si affida alla recitazione. Se questa materia, questo scritto, non rappresenta una funzione di conoscenza, di ampliamento dei propri limiti, di vivificazione degli ideali che ognuno dovrebbe portare in sé, io non vedo che funzione possa avere più il teatro. È cinema, è televisione, è facilità, quel mezzo diabolico di seduzione che Antonicelli definiva l'aspetto moderno del diavolo. I nostri autori non hanno capacità di spazi, di profondità. Poi c'è una necessità di riuscire, che non ha nessuna base di carattere morale, artistico. Vedo che la gente, anche persone di talento, come Busi ed altri, pur di apparire in questa farsa delle vanità che è la televisione, sacrifica la propria dignità, la propria intelligenza. Oggi apparire è molto più importante che essere. Bisognerebbe creare intorno al teatro, come accadeva in Grecia, un'atmo-

sfera di attesa, di solidarietà, di concorrenza e anche di lotta, ideologica oltre che estetica. Se si fa del teatro una specie di epicentro importante, un traguardo da fertilizzare, da mettere in prima fila tra le cose da raggiungere da parte di una nazione, credo che, presto o tardi, qualcosa ne potrà venir fuori. Ma devono esserci a gestirlo persone oneste e competenti. È questa mancanza, questa ignoranza dei valori che il teatro può assumere a determinare questo squilibrio di comportamento.

H. - *Lei non pensa di poter tornare sulla sua decisione?*

V. - Se il mio stato di noia diminuisce, forse. Ma deve trattarsi proprio di un fatto molto importante, un testo consono alla età e alla mia ispirazione, che coincida veramente con me stesso, cosa molto molto difficile. No. Quest'ultima tournée mi ha dato proprio la nausea del palcoscenico. È il colmo, perché, una volta sul palcoscenico, ritrovavo forza, energia, giovinezza addirittura. Quando hai un testo pieno di poesia, dai al pubblico la tua anima nella sua trasparenza. E senti che hai dato un fatto individuale, cioè te stesso, ma ricevi un fatto collettivo, la tua anima moltiplicata per il pubblico che è in sala. E queste sono gioie, direi, di tale illibatezza, di tale purezza, di tale profondità che non hanno l'eguale nella vita di un uomo, o almeno nella vita di un attore. Rinunciare al palcoscenico mi dà un'enorme malinconia, un'enorme tristezza. Dolore no, sarebbe esagerato. Ma certo mi mancherà. □

A pag. 40, Raf Vallone. In questa pagina, da sinistra a destra, Vallone e Zanussi durante le prove de «Il presidente» di Rocco Famigliari.

FARE TEATRO SULLA SCENA CHE STA CAMBIANDO / 2

L'ATTORE, OGGI

Autoritratti e confessioni, speranze e inquietudini, problemi e proposte dei protagonisti della vita di palcoscenico in una grande inchiesta di Hystrio.

a cura di FABIO BATTISTINI

«Vuoi una buona scrittura? Venditi! Vuoi abiti, gioie? Venditi! Anche per una sudicia lode su un giornale!»

(Ilse nei Giganti della montagna di Luigi Pirandello)

Hystrio continua in questo numero la sua inchiesta sull'Attore. Riteniamo infatti che il momento difficile, e di inevitabile mutazione, che vive il teatro debba comportare tra l'altro una ridefinizione della figura dell'Attore e dei ruoli dell'istituzione teatrale in rapporto al suo lavoro. Le domande formulate sono queste. 1) Quando c'era il mattatore. La figura del mattatore (e della diva): pro e contro. 2) Il regista è ancora così importante come nel dopoguerra? (Il regista demiurgo ieri e oggi). Situazione e prospettiva della «regia critica» nel rapporto con l'Attore. 3) Miseria e nobiltà dell'Attore: il rapporto di lavoro, le condizioni retributive, la normativa, il peso della formazione professionale, come si diventa attore. 4) Teatro privato, Stabili o cooperative? Valutazioni, preferenze. 5) Crisi o fine del Teatro? Negativo e positivo della società teatrale italiana. Proposte per la sua rifondazione, priorità riformatrici. 6) Come è cambiato lo statuto dell'Attore in questi cinquant'anni, in relazione ai cambiamenti della cultura e della società, al rapporto col pubblico, al rapporto col potere politico? 7) L'Attore di teatro fra cinema e televisione, radio e doppiaggio. 8) La vita privata, la famiglia. Condizioni per un equilibrio esistenziale. 9) L'Attore che in passato era seppellito in terra sconosciuta ha una morale? Quale? 10) Chi è l'Attore, oggi? □



Gianrico Tedeschi

1 - Mattatore, diva... sono luoghi comuni. A me, tra l'altro, l'hanno dato del mattatore in passato e anche adesso, qualche volta. Probabilmente non lo sono, non so neanche cosa voglia dire di preciso. È una parola, comunque, che mi giunge sempre negativa e penso che la figura del mattatore, così come viene intesa, frutto di una concezione attorale egocentrica sia sbagliata e assurda. L'esistenza del mattatore non ha senso oggi come non ce l'aveva in passato. Ci sono stati gli autentici

re che ha avuto dei ruoli modestissimi durante tutta la sua carriera e in una certa occasione si rivela un grande attore. Comunque sono contro il mattatore, ecco.

2 - Io ho cominciato con le regie di Orazio Costa, poi Visconti, Strehler, Squarzina, ultimamente Marco Bernardi che dirige lo Stabile di Bolzano... Sono nato con il teatro di regia perché ho cominciato proprio nel dopoguerra e non potrei concepire il teatro, se non come teatro di regia. Ogni regista ha la propria personalità, le proprie idee, e sono incredibilmente diversi l'uno dall'altro, ma il rapporto regista-attore non si è affatto modifi-

Tedeschi - *Le cooperative non le conosco; so che parecchie nascono e falliscono, e qualcuna anche bleffa, mi pare. Così come siamo ora bisognerebbe per forza scegliere il Teatro stabile.*

mattatori, ma bisogna guardarsi indietro, era piuttosto una caratteristica dell'800. Ritengo che nessuna persona colta, civile, di gusto e attenta ai problemi veri dell'arte possa aver mai avuto un giudizio positivo sulla personalità del mattatore. Si sente dire che Gassman è un mattatore. Io non condivido quest'affermazione, perché se lo sento recitare dieci o dodici canti della *Divina Commedia*, come lui sa, in un modo meraviglioso, non è che posso chiamarlo mattatore, dico che è un uomo straordinario, che è un artista di grande sensibilità. Non siamo più in un'epoca da mattatore, anzi, per me non siamo più nemmeno in un'epoca da grande attore; sono modi di dire legati al passato. Talvolta un grande attore può essere un atto-

cato negli anni.

3 - Questo è un periodo difficilissimo per l'attore perché c'è in giro una disoccupazione spaventosa, e questo già dice tutto. Si potrebbe vederne la causa nel fatto che siamo in troppi, eppure non è vero perché si producono moltissimi spettacoli; i problemi sono altri. Quando qualche ragazzo, qualche ragazza pieni di entusiasmo e di speranze viene a trovarmi nei camerini e mi dice che vorrebbe far l'attore io, con grande malinconia, comincio con lo sconsigliarlo, ed è pazzesco perché potrei aver davanti qualcuno che domani diventa la Duse. Però, parliamo con molta volgarità: sul mercato degli attori oggi, soprattutto per quanto riguarda i giovani, si può attingere come si vuole

per dei ruoli minimi o anche importanti. Quando si presenta un ruolo c'è una fila di attori in grado di farlo, uno vale l'altro, possono tutti andare. Del resto si stanno profilando all'orizzonte delle situazioni inconcepibili e impensabili. Guardi che adesso c'è chi arriva a scritturare a recita e non più a periodo, quando noi abbiamo lottato per quarant'anni per avere il riposo settimanale, pagato naturalmente, come ce l'hanno i barbieri. So benissimo che si accusano i grandi che pretendono troppo, ma nessuno dice mai che gli attori vengono scritturati oggi per tre mesi, quattro mesi al massimo, addirittura per quaranta giorni. In Italia non è come nei paesi altamente civili dove un attore viene scritturato per due, tre anni e con le ferie pagate. Almeno quando io ho cominciato, una stagione di sei mesi era normale. Insomma queste condizioni sono disastrose, per non parlare delle paghe che, per chi comincia, per chi non ha la fortuna di essere il protagonista, sono da sopravvivenza. Nella compagnia con cui sto lavorando ora ci sono degli attori che qui a Milano, siccome è un periodo di tre settimane per cui è considerato sede, non hanno nemmeno la diaria, quindi prendono solo il minimo sindacale; bene, se considerata mensile, è una paga inferiore a quella di un manovratore del tram, che va benissimo perché è un grande lavoratore anche lui, però l'attore non ha le stesse sicurezze: quando ha finito qui cosa farà? Dove lavorerà l'anno venturo?

4 - Le cooperative non le conosco; so che parecchie nascono e falliscono, e qualche anche bleffa, mi pare. Così come siamo ora bisognerebbe, per forza, scegliere il teatro stabile; si ritorna ai principi di Grassi: il teatro, per essere di qualità, con una sua funzione sociale, deve diventare un servizio pubblico. A parte un certo tipo di teatro, che di solito corrisponde al genere musicale o a generi particolarissimi che, tra l'altro, spesso non hanno molto a che fare con la cultura, e che riescono ad essere finanziariamente autonomi, il teatro, se non è sovvenzionato, non sta in piedi; allora meglio considerarlo alla stessa stregua di un ospedale, di un'università.

5 - Come dicevo, ci vuole un teatro pubblico, di stato, completamente sovvenzionato. Non avrei altre proposte. È chiaro che gli interventi devono essere studiati dalla parte migliore della società e della cultura: sociologi, intellettuali, artisti, scrittori, critici, studiosi e credo che la rifondazione dovrebbe estendersi ad altri campi: le università, la sanità, la politica.

6 - Non risponde.

7 - In passato ho fatto televisione, radio, cinema, adesso faccio soltanto teatro. Be', direi che soprattutto oggi è un po' complicato abbinare il doppiaggio ad altre attività; di solito i doppiatori fanno soltanto quello, o fanno soprattutto quello perché è diventato un lavoro che richiede la presenza costante, specie se capita di dover doppiare queste famose serie televisive che durano anni. Io non sono mai stato un vero doppiatore, ho fatto qualche personaggio particolare quando ero libero dal teatro. Televisione... i generi che ci interessano non si vedono più. Anche il cinema, per quanto mi riguarda, non capita più. Un attore di teatro fa fondamentalmente teatro: il suo impegno diventa di cinque, sei mesi all'anno ed è assorbito soltanto da quello; oltretutto noi viviamo sulla tournée nazionale, spostandoci in continuazione è difficile prendere in considerazione altri lavori. Per riuscire a recitare seriamente credo però che bisogna scegliere solo un settore e concentrarsi su quello.

8 - Se si tratta di una coppia d'attori è bene che lavorino insieme, come da anni facciamo io e mia moglie Marianna Laszlo, altrimenti come si fa a stare tanti mesi separati? Succede purtroppo, ma certo nascono problemi grossi, soprattutto nei confronti dei figli. D'altra parte come si fa a rinunciare alla famiglia? La famiglia significa anche l'amore. La situazione dell'attore sì, certamente è più complicata, ma i divorzi, i problemi con i figli capitano in tutte le famiglie. Che l'esercizio di questa professione impedisca di far famiglia, questo assolutamente non voglio sostenerlo, e neanche mi sento di dire che l'attore è meglio che rimanga celibe o che sia, come diceva la Bor-

boni, orfano. Io personalmente ho fatto fatica, ho incontrato molte difficoltà, ma non ho niente da ricredermi su questi aspetti.

9 - Non c'è una morale che caratterizzi l'attore come categoria. Guardi in quest'ultimo periodo sono stati ricordati i miei cinquant'anni di teatro, e così il sindaco ha voluto offrirmi una medaglia di Milano, perché sono nato a Milano e sicuramente la voglia di far teatro me l'ha trasmessa anche questa città; ho ricevuto persino un telegramma del presidente della Repubblica che mi ha fatto immenso piacere, non perché lo consideri un riconoscimento alla mia persona, ma all'attore che, come quello del passato, di oggi e che verrà rappresenta la continuità della professione. La situazione, quindi, è veramente cambiata; altro che terra sconosciuta, l'attore oggi è considerato, è premiato. Dopo tanti anni io posso confessare che ogni sera vado in teatro contento nella consapevolezza di intrattenere la gente e di sentire che quando recitiamo Pirandello, Shakespeare, Molière, Goldoni, i classici che tanti ci rimproverano e che per me van sempre proposti, noi facciamo trascorrere al pubblico le ore migliori della giornata. Credo che portare in teatro le idee dei grandi scrittori e poeti sia un'operazione straordinaria.

10 - Citerei le parole di mia figlia: accusati nel proporre i classici, di richiamare un mondo morto, lei mi disse: «ma voi siete una testimonianza».

Anna Ceravolo

Piera Degli Esposti

1 - Sono contro la figura della diva o del mattatore che con la sua presenza impedisce di vedere lo spettacolo nella sua totalità. Non è solo per una questione di «democrazia», ma credo che accentrare l'attenzione su di un unico personaggio, a meno che non si tratti di un monologo, toglie a ciò che si rappresenta in scena, tutta quella luce e quell'energia di cui lo spettacolo vive.

2 - Per me il regista è importantissimo. È il mio direttore d'orchestra e io devo suonare seguendo le sue indicazioni, auspicandomi ovviamente un rapporto tranquillo e senza tensioni... cosa decisamente difficile se il regista è invece un divo. Solo con un regista/compagno di giochi credo si possa creare quell'atmosfera indispensabile per la nascita di un vero spettacolo.

3 - Per quanto riguarda la formazione credo che si diventi attori, cercando innanzitutto di conoscere



privato che nella cooperativa il rischio è molto alto e capisci solo sulla tua pelle se lo spettacolo funziona o no. Questo accade anche perché c'è troppa passività da parte degli stabili che dovrebbero invece ricoprire un ruolo di responsabilità istituzionale.

5 - Io sono del partito della bottiglia mezza piena. Mi auguro che si stia attraversando un periodo di transizione, che fa perno sull'equivoco di vedere personaggi televisivi in teatro o di vedere televisivamente il teatro. Per intenderci, se la gente non va a vedere il Teatro Settimo o la Valdocca è, secondo me, un grave lutto per il teatro italiano. Anche se non si può certamente negare l'attrazione della massa di giovani orientata verso stadi o discoteche, è altrettanto vero che sta aumentando l'attenzione verso la poesia e la lirica, settori da sempre emarginati dalla cultura giovanile.

6 - Il rapporto con il pubblico è cambiato moltissimo. Oggi l'attore viene chiamato anche per raccogliere voti alle elezioni, cosa che prima non sa-

Degli Esposti - Finché il divo o la diva avranno una busta paga che li gratifica di tale appellativo, si finirà sempre per elemosinare sulla massa. - Amo molto gli attori perché devono vincere ogni volta la paura.

se stessi. Bisogna essere aiutati da una terapia, in questo caso di gruppo, accordare i propri strumenti, il lato piangente e il lato sorridente di se stessi, per poi regalarli con gioia a chi ci sta di fronte. Per me infatti l'attore è una sorta di sacerdote, di infermiere che allevia, nel buio della sala, le pene degli spettatori. Ma per riuscire a consolare qualcuno, lui stesso deve essere già stato a sua volta consolato dalla conoscenza di se stesso. A proposito invece di questioni retributive farò un discorso da figlia, quale sono, di un sindacalista. Finché il divo o la diva avranno una busta paga che li gratifica di tale appellativo, si finirà sempre per elemosinare sulla massa.

4 - Ho lavorato molto per i teatri stabili. È l'unico organismo che può più sfuggire al ricatto economico «incasso quindi successo» ed essendo un'attrice un po' elitaria, un'attrice di ricerca, che non opera dunque secondo percorsi commerciali, mi sono trovata ovviamente più in sintonia. Questo non esclude la possibilità di lavorare anche per teatri privati come è successo quest'anno con lo *Stabat mater* con la regia di Cherif e *Madre Coraggio* diretto da Antonio Calenda o di collaborare con una cooperativa. Il problema è che sia nel

rebbe mai potuto accadere. Il suo inserimento nella vita sociale è un fattore decisamente rilevante che gli restituisce un'identità di cittadino e non solo dà gloria, ma le offre anche reali alternative di lavoro.

7 - Capisco che le necessità economiche fanno operare scelte differenti. Anche se anch'io mi sono ritrovata a fare cinema e televisione, mi sento più una creatura «verticale» che «espansa», che tende quindi il più possibile a scegliere per la propria crescita.

8 - Mi sono trovata adatta per questa professione perché, per dirla alla Duchamp, «viaggio leggero». Non avendo voluto accettare alcun tipo di pressioni, posso svolgere con assoluta libertà di gioco il mio lavoro. Può essere la mia una scelta quasi di sacerdozio, ma tra il privato e il pubblico ho semplicemente scelto il mio lavoro.

9 - Amo molto gli attori perché devono vincere ogni volta la paura. Devono andare in scena anche senza aver fatto i conti con l'instabilità, con le visioni, con la stanchezza delle stanze d'albergo, del freddo e del caldo dei teatri. Penso che se fanno tutto ciò è solo perché c'è una grande energia che li domina e con la quale convivono per tutta la

vita. Il fatto che tutto ciò un tempo potesse apparire irrispettoso, fuori dalle regole, amorale appunto, mi fa ancora più amare la categoria a cui appartengo. Se gli attori diventano ragionevoli e vengono seppelliti in terra consacrata sono certamente meno affascinanti...

10 - L'attore oggi partecipa alla vita sociale, lo si vede nei dibattiti, è insomma un personaggio decisamente pubblico, ma per me rimane soprattutto quella creatura che, grazie alle sue facoltà sciamaniche, riesce ad essere almeno di profondo stimolo per le nostre coscienze ed essendo in grado di suonare le corde del nostro inconscio, è prezioso tramite di conoscenza e consapevolezza. *Livia Grossi*

Massimo Foschi

1 - Non direi che sia una figura del tutto sorpassata, anche se il divismo viene accentuato da cinema e televisione: e gli esempi non sono soltanto in casa nostra ma anche all'estero. Pensavo a Laurence Olivier: possiamo classificarlo mattatore nel senso migliore del termine, un attore di grande intelligenza. Poi per me esiste un'altra figura non proprio mattatoriale ma di grande impegno attoriale: Tino Carraro, per esempio. Sì, forse non esiste più il mattatore così come era inteso con Gassman, e prima di lui con gli Zacconi e gli Ermete Novelli. Ma tendere a fare il mattatore è nell'indole stessa dell'attore perché egli è talmente individualista, vuole sempre primeggiare... è un aspetto naturale. Prendiamo Gigi Proietti o Carmelo Bene: sono dei classici mattatori; sì, oggi si dice *one man show* d'accordo... L'idea di lavoro d'équipe è venuta ad alcuni capocomici e si è diffusa maggiormente con l'avvento della regia



l'unico ad aver mantenuto sempre alto negli anni il livello qualitativo. Gli attori come categoria hanno pochissima forza contrattuale; non parlo chiaramente dei poteri individuali, specie dell'attore divo. Credo che siamo uno dei pochi paesi in Europa senza un sindacato vero e proprio. Sì, esiste il Sai che è il Sindacato Attori Italiani però non raggruppa tutti gli attori: è un sindacato di promozione della Cgil e quindi è visto da molti come un sindacato di parte. Mentre negli altri paesi, in Inghilterra, in Francia, c'è un sindacato apolitico a rappresentare gli attori. Abbiamo fatto dei passi

Foschi - La rifondazione del teatro non può prescindere dalle sue istituzioni. Dobbiamo guardare alla costituzione che è nata prevedendo le Regioni. - È estremamente provinciale la smania di voler portare qualsiasi spettacolo a Roma. Il nostro è un lavoro che va fatto «sul territorio» per la comunità.

e coi teatri stabili. Soltanto che ha finito per creare un altro mattatore: il regista.

2 - Con i registi con cui ho lavorato mi sono sempre trovato abbastanza a mio agio; semmai c'è da guardarsi dai minori, dai mediocri, che poi hanno la sensatezza di affidarsi ai loro attori protagonisti. Dall'introduzione della regia in Italia ad oggi l'attore ha aumentato la propria consapevolezza per cui riuscirebbe ad essere anche un medio regista per preparazione, per formazione, per frequentazione con bravi registi. Non si avranno mai le capacità intellettive di Ronconi, ma con lui si impara il suo lavoro sull'attore, e soprattutto sul testo. Lo stesso dicasi di Strehler: è impossibile fare poesia e teatro come riesce lui però qualche cosa si apprende. Se si ha l'umiltà e il buon senso di applicare ciò che si è imparato, con discrezione si possono fare anche delle regie. Purtroppo oggi uno spettacolo viene identificato con il nome del regista, gli attori non esistono, e finché si tratta di un grande regista può anche andar bene, ma di fronte invece a certi altri è una prevaricazione sugli attori.

3 - Io ho percorso tutto l'iter: ho fatto l'Accademia e poi sono entrato in un teatro stabile, quindi ho lavorato in compagnie private e ancora in teatri stabili, tentato compagnia cooperativa insieme a Lavia con le sue prime regie e da qualche anno tengo degli incontri, a volte per tutto l'anno scolastico, all'Accademia «Silvio D'Amico»; posso dire che insegno ma in pratica trasmetto la mia esperienza. Da due, tre anni a questa parte c'è una forte carenza di posti di lavoro che si accompagna a una carenza di qualità, mediamente intendo, escludo sempre gli estremi: le cose orrende e anche le cose bellissime, perché ci sono ancora: il Piccolo Teatro di Milano per esempio, forse

avanti negli anni Sessanta. Forse sbagliando anche, ma eravamo molto più compatti, adesso la compattezza... defezioni, comunque, ce ne sono sempre state. Per esempio, se si decide di non doppiare un film perché non sono state rispettate determinate regole scritte, di legge, il produttore troverà sempre qualche attore disponibile a farlo: c'è chi lavora sotto costo, chi lavora in nero... ciò vuol dire che la controparte l'avrà sempre vinta. È vero che la paga media di un attore può apparire abbastanza alta, in realtà non lo è perché vanno considerati tutti i mesi in cui non si lavora. La soluzione potrebbe venire da teatri stabili in grado di scritturare gli attori per due, tre anni a paghe relativamente basse: per l'attore significherebbe sicurezza di lavoro, e poi vivendo a casa si possono accettare delle retribuzioni inferiori.

4 - Le cooperative sono quasi sorpassate, hanno fatto il loro tempo. Anni fa sembrava fossero la soluzione di tutto. Forse un paio hanno funzionato veramente. È chiaro che una compagnia che si chiamava Franco Parenti, era la compagnia di Franco Parenti che si metteva in forma cooperativa per avere delle agevolazioni. La compagnia privata ha preso molte batoste: a un certo punto siamo arrivati ad avere intorno alle 300 compagnie. Erano previste delle sovvenzioni, molto piccole, che però in provincia potevano essere un buon aiuto; ma naturalmente tutto all'italiana, e cioè solito sistema di raccomandazioni. E i comuni avallavano tante operazioni senza prospettiva semplicemente per mettersi un fiore all'occhiello e senza rendersi conto che l'investimento culturale è fatto a lunga distanza, ripaga dopo tanti anni. Ho un'idea abbastanza precisa di come la cultura viene trattata dalle amministrazioni comunali perché per due anni sono stato nel consiglio co-

munale della mia città d'origine, Forlì. In seguito ho abbandonato perché vivo a Roma, lavoro in giro per l'Italia: andare alle sedute del consiglio era problematico. Dò preferenza al teatro pubblico, sì, con dei limiti. Ma, intendiamoci, non sono per l'annullamento delle compagnie private, assolutamente. Secondo me ci sarebbe da costituire una rete di teatri sovvenzionati dai cittadini e sotto-stanti a un ordinamento, non però quello attuale degli stabili.

5 - La rifondazione del teatro non può prescindere dalle sue istituzioni. Dobbiamo guardare alla Costituzione che è nata prevedendo le Regioni. Quindi andrebbe creato un apparato regionale o, se volessimo allinearci alla Germania, un teatro per ogni città principale, ma un teatro stabile, e non mi riferisco all'ordinamento dei teatri stabili esistenti oggi, l'ho accennato prima, ma stabile nel senso che sia presente, che produca continuamente. È estremamente provinciale la smania di voler portare qualsiasi spettacolo a Roma; no, il nostro è un lavoro che va fatto, una volta si diceva «sul territorio», per la comunità. Bisogna quindi costituire un'ossatura, se no mancano i riferimenti culturali; noi poi siamo estero-fili per natura, per abitudine, per condanna, quasi, storica, mentre è importante conservare una nostra tradizione.

6 - Il rapporto col potere politico non è cambiato: l'attore è quasi sempre contro. Fino a poco fa veniva classificato, tranne le eccezioni naturalmente, di sinistra. Oggi questa posizione si è imbastardita: una buona parte è ancora di sinistra, e poi ci sono i qualunquisti, i polo libertà, anche per ragioni di convenienza. Poiché il grande scrittore scrive per l'uomo, ne racconta i problemi e i dolori, egli è necessariamente un libertario; di conseguenza l'attore, in quanto interprete, è a sua volta un libertario, mentre lo Stato, qualsiasi esso sia, rappresentando il potere è un antilibertario; anche se oggi siamo in stato di democrazia persistono delle forme di censura: basta semplicemente che il governo non conferisca finanziamenti a chi considera un provocatore... Sì, l'attore resta un libertario, spesso disposto a scendere a compromessi in caso di necessità, per denaro; ma questo rientra nella normalità. Inoltre l'attore è anche super partes. Io non ho mai avuto difficoltà a lavorare per il Pds, per Comunione e Liberazione, per l'allora partito socialista: non ha importanza per me chi sia a commissionarmi un lavoro quando il testo ha una sua validità poetica; ciò che conta è lo scrittore, il suo messaggio. Per quanto riguarda il pubblico, ha assorbito molto dei ritmi televisivi per cui tende a chiedere dei ritmi analoghi al teatro. Ma se lo spettacolo è fatto bene, se è di qualità, perché la qualità media, meno che media spesso, la troviamo in televisione, se c'è poesia, (non si dimentichi che c'è un bisogno assoluto di poesia) allora il pubblico sa accettare e apprezzare il nostro lavoro.

8 - Pochissimi di noi lavorano per la televisione perché ormai non produce quasi più niente; ogni tanto fa un film ma sono prodotti talmente isolati che l'attore non è che ci possa contare come all'epoca dei romanzi sceneggiati. Lo stesso dicasi per il cinema, perennemente in crisi: il lavoro è poco, pochissimo. Il doppiaggio, invece, è ancora importante. Noi importiamo una quantità enorme di prodotti perché abbiamo una quantità enorme di trasmettitori grosse. Non producendo importiamo, e quindi si deve doppiare. Il lavoro del doppiaggio è mediamente diminuito di qualità per la solita ragione che ci si combatte sulle due lire: certo, se si prevede che il film incassi si vede di farne un prodotto buono. Da un anno o due è diminuito il lavoro anche per i doppiatori; il doppiaggio era diventato un po' il rifugio per molti...

9 - L'attore ha una vita privata difficile. Non è tanto il lavoro di per sé, cioè lo studio, la ricerca del personaggio... sì, quello può comportare delle chiusure e in certi periodi il bisogno di stare soli, di assentarsi mentalmente, e questo, chi vive con l'attore, bisogna che lo capisca. Credo che soltanto un attore possa capire un altro attore, o rare persone illuminate. Quando ci si crea una famiglia c'è il problema della lontananza, e ci son passato io, c'è passato il 99 per cento dei miei colleghi: siamo quasi tutti finiti con le separazioni. Non è

colpa dell'ambiente, come spesso si pensa; quello che succede nel mondo del teatro succede dappertutto, alla stessa maniera se non peggio. Per l'attore è soprattutto la lontananza e a volte questo bisogno di stare soli... Oggi poi una coppia non ci pensa due volte a dividersi.

10 - Attore è colui che unisce, alle proprie timidezze, l'istinto per la poesia e il desiderio di trasmetterla attraverso la propria esibizione. *Anna Ceravolo*

Carlo Simoni

1 - È una figura che fa parte per i pregi e i limiti del ruolo di un attore. Il primattore tendeva ad amplificare alcuni eccessi: capacità vocale ed espressive in genere, del fare teatro. Pur ammirando questo atteggiamento esibizionista, lo considero comunque un modo superficiale di esprimersi e lo giustificherei solamente nella misura in cui rientrasse dentro uno schema di un personaggio.

2 - È molto importante quando c'è un lavoro di collaborazione con l'attore; non vorrei una guida da dittatore come all'epoca di Visconti ma una personalità moderna con cui poter discutere.

3 - Tutte condizioni molto difficili e faticose soprattutto per chi inizia a fare questo mestiere; bi-

Simoni - Esistono ancora troppi clientelismi e sono imperanti, anche in molti casi, i rapporti rischiosi con gli esponenti della cosiddetta Prima Repubblica.

sognerebbe buttarsi in questa avventura solamente se si hanno genitori che ti mantengono o se si possa godere, già, di una consistente riserva economica. Per la normativa la condizione è disastrosa e andrebbe rivista daccapo; le scuole non più necessariamente forniscono i soli attori ma l'Accademia è indispensabile per fornire il necessario inquadramento di base e poter entrare nella «forma mentis» professionale.

4 - Meglio gli Stabili perché c'è già tutta una struttura organizzativa così solida che ti fa stare tranquillo e lavorare con serenità; quando invece si ha a che fare con privati e cooperative anche i testi vengono scelti più in base alle esigenze di botteghino che non a quelle artistiche.

5 - Il teatro passa sempre indenne attraverso ogni crisi, compresa questa attuale; è un ineliminabile rapporto diretto con il pubblico e la vita che però richiede una grande professionalità, e tutto ciò che con un'accezione negativa potremmo anche chiamare «italiano»: la faciloneria, il dilettantismo, il pressapochismo devono sparire.

6 - È cambiato molto poco, ancora troppi clientelismi esistono e sono imperanti, anche in molti casi, i rapporti vischiosi con gli esponenti della cosiddetta Prima Repubblica.

7 - L'acquisizione di un molteplice bagaglio di tecniche non solo apprese sul palcoscenico è, oggi, fondamentale anche perché gli attori più giovani interpretano ruoli per gli studi televisivi e cinematografici insieme a quelli per la scena.

8 - Ho un buon equilibrio esistenziale e sono riuscito a mantenere felici rapporti con una moglie, un figlio e un cane. A fine spettacolo riesco a lasciare il costume in camerino e vado a vivere la vita di un uomo comune a casa.

9 - Siamo come dei bambini grandi che vogliono però continuare ad esser bambini e danni più di tanto non possiamo farne. La condizione «fuori» è ben più assurda di quella che si può o si poteva riferire a un povero attore sconosciuto. Tuttavia bisogna anche essere coerenti con se stessi e non tradire i propri principi.

10 - Uno che ha voglia ancora, o più che mai, di ridere, dire qualche cosa, scherzare o drammatizzare attraverso le parole dei grandi poeti per il gusto di potersi fingere un altro. *Sandro M. Gasparetti*



Bob Marchese

1 - Premesso che il risultato di uno spettacolo non dipende dal valore di un singolo, credo si possa accettare di buon grado l'esistenza di questa anacronistica figura. In fondo non fa del male a nessuno!

2 - Importantissima. Ma non si può né si deve prescindere dal fatto che il teatro è un «gioco» collettivo nel quale concorrono diverse arti e professionisti che non possono essere mortificate, che debbono avere pari dignità.

3 - L'attore, quando lavora, è sufficientemente protetto. Il fatto è che spende la maggior parte delle sue energie alla ricerca di una occupazione e poco gli rimane per se stesso, lo studio, la sperimentazione, l'aggiornamento, il confronto. Si diventa attori con la pratica e la continuità, facendo esperienza.

4 - Ci potrebbe essere spazio per tutti, ma s'è fatto un gran calderone. Qual è la distinzione? Non certo la qualità!

5 - Già al tempo di Euripide si parlava di «crisi» del teatro. Se il teatro è malato lo è da lunga pezza. Una seria riflessione e un po' più di coraggio da parte di tutti gli operatori del settore potrebbero cambiare molte cose.

6 - Certo che molto è cambiato, e non v'è dubbio che le mutazioni sono collegate all'evolversi della società, al modo di consumare la cultura. Il po-

Marchese - Ci potrebbe essere spazio per tutti, ma s'è fatto un gran calderone. Qual'è la distinzione? Non certo la qualità!



tere politico non possiede strumenti bastevoli (quando non usa la forza) per porre condizioni o imporre condizionamenti.

7 - L'attore deve essere in grado di operare in tutti i settori che sono di sua competenza. Purtroppo ogni possibilità è affidata al caso.

8 - È il *punctum dolens* di ogni professione a carattere itinerante. È possibile un equilibrio con qualche comprensibile predisposizione al sacrificio.

9 - Nessun processo alla Storia. Il Medio Evo è lontano. Sarebbe grave, anzi gravissimo, se si rifacessero vivi certi spauracchi. Segno di una caduta verticale verso un baratro dalla difficile risalita.

10 - Ho affrontato il quesito cercando di dare una risposta a tre semplici domande: come? perché? per chi? Sono ancora alla ricerca di risposte esaurienti. Forse ha ragione Palazzeschi: «Chi sono? Il saltimbanco dell'anima mia». *Valeria Carra-rola*

Franco Interlenghi

1 - Viva il mattatore e come esempio di perfetto stile Gassman.

2 - È sempre importante perché l'attore è sempre uno strumento nelle sue mani.

3 - Bisogna fare tanta gavetta e sono più favorevole alle esperienze dirette piuttosto che a quelle formalizzate dall'Accademia. Siamo ben lontani dall'essere cautelati adeguatamente e soprattutto

Interlenghi - Tanta gavetta ed esperienze dirette piuttosto che formalizzate dall'Accademia.

i giovani che iniziano questa professione.

4 - Preferisco il teatro privato e le cooperative più che gli Stabili, perché in ogni occasione si sono dimostrati dei «mangiasoldi».

5 - Crisi non fine; per rimediare privati che si metano insieme e formino cooperative.

6 - La situazione e i rapporti con il potere politico sono precari e pochi sono stati i cambiamenti per migliorarli.

7 - Bisogna saper fare tutto.

8 - È un rapporto difficilissimo anche se la famiglia è un importantissimo punto di riferimento.

9 - Bisogna averli e soprattutto il rispetto reciproco fra colleghi.

10 - È uno sconosciuto perché è un personaggio che spesso, almeno agli inizi, non sa ancora bene perché voglia fare questo mestiere e tante volte lo intraprende seguendo l'istinto ma non avendo il necessario talento. *Sandro M. Gasparetti*





Massimo Ranieri

1 - Esiste ancora, assolutamente. Esiste ed esisterà sempre. Pro: avendo un carisma particolare la gente va a teatro con una maggiore garanzia data dagli anni di successo del divo/a. Contro: se non c'è un divo è difficile chiudere un cast.

2 - Sì, il regista ci vuole, e devono capirlo molti miei colleghi che si avventurano nella regia senza essere in grado di farla. Il regista deve saper mettere insieme diversi personaggi con più dialettiche e coscienze. Non si tratta solo di stabilire delle entrate, delle uscite e dei toni di voce.

3 - La condizione dell'attore mi sembra oggi più miserabile di quando c'erano meno soldi, tipo 20 anni fa; ma era tutto livellato. Oggi è molto costoso girare, per una compagnia. Si è costretti a dividersi una stanza in tre, ad aiutarsi ogni volta che è possibile. Nella formazione la cosa più importante è che si lavori con serietà. È la serietà che ti fa

Ranieri - *Se non c'è un divo è difficile, oggi, chiudere un cast. - Solo crisi, non fine del teatro. Ma c'è crisi anche nel cinema; la Tv ha appiattito tutto.*

andare avanti. Ed è comunque una strada molto dura perché si è tentati da tante cose che corrompono. È difficile perseverare nella serietà, ma ho constatato che i giovani attori di oggi amano sempre di più il teatro, pur con gli stenti e le difficoltà che ci sono nel scegliere questa strada. L'importante è che non si facciano corrompere dalla tv, quella deteriore, fatta contro voglia e per necessità. Il lavoro in se stesso è una grande scuola, però una base ci vuole sempre... Parla uno che non l'ha avuta, ma che se l'è fatta attraverso il lavoro quotidiano, sia come attore che come cantante. Oggi però ci sono buonissime scuole e ottimi maestri.

4 - Con i costi che ci sono oggi, i teatri privati e le cooperative stentano a lavorare. L'unica sicurezza, per chi vuole mangiare, è lo Stabile che è sostenuto dai contributi statali. Io non ho preferenze. Nel teatro privato c'è forse un maggiore entusiasmo, una ricerca del successo anche per chi vi lavora come importante nome in cartellone. Nello Stabile no. È relativamente importante il nome in cartellone: quello che conta è fare quel determinato numero di repliche. In compenso c'è la sicurezza di lavorare: cosa non da poco di questi tempi.

5 - Solo crisi, non fine del teatro. Ma c'è crisi anche nel cinema. La tv ha appiattito tutto. Non c'è educazione teatrale e si fa troppo teatro, senza che ci sia sempre anche la qualità, così spesso non si arriva in fondo a una tournée. La tv è gratis, o quasi, mentre il teatro costa. Penso che si debba essere più coscienti nelle paghe e nel contenere i costi degli spettacoli. Sono convinto che si possa fare del buon teatro con costi dimezzati e spese fatte con criterio. Sento comunque che la gente non ne può più della televisione; troppa roba, volgarità, sproloqui. Si ha bisogno di tornare alla verità, che è teatrale.

6 - Indubbiamente la condizione dell'attore è migliore di quella di 10 o 20 anni fa. Abbiamo ottenuto delle cose, ci sono determinate norme contrattuali che regolano la vita e il lavoro in modo da non essere sfruttati come accadeva una volta.

7 - L'attore si trova a doversi confrontare anche con radio, cinema e doppiaggio per necessità, ammesso che ci riesca, vista la vita raminga che conduce chi lavora in teatro. I guadagni di un attore teatrale, che ha grosse spese di trasferimenti (viaggi, alberghi, ristoranti ecc.), non sono mai sufficienti.

8 - Questo è il grande dramma dell'attore, si sa. Una volta i figli nascevano nei camerini, ma era tutta una condizione sociale diversa: le compagnie erano spesso costituite da nuclei famigliari, dove magari i figli facevano i macchinisti o gli elettricisti. Oggi che già c'è la crisi della coppia e del matrimonio, per un attore diventa sempre più difficile avere una famiglia.

9 - Sì, ha una morale, ed anche un impegno sociale molto forte, attraverso le sue scelte di fare un certo teatro. Si identifica con un certo ruolo.

10 - Questo è il mestiere più bello del mondo, ma bisogna avere una grande pazienza e una grande disperazione dentro. Quest'ultima per la consapevolezza che sei «asociale», solo. L'attore, infatti, non riesce mai ad inserirsi nella società. *Ana Luisa Marre*

Graziano Piazza

1 - Il mattatore - e cito, parafrasandolo, Erasmo da Rotterdam - è un angelo, diletta gli dei e gli uomini come la follia. Questa è l'idea che io ho del mattatore, per lo meno di quello che dovrebbe essere. Da spettatore io subisco pienamente il fascino dei mattatori, mi sembra che qualsiasi cosa facciano sia giusta, mentre in quanto attore, anche se non ho mai lavorato con degli autentici mattatori, credo che in scena, non sempre condividerei le loro scelte. Non trovo inaccettabile che un grosso attore faccia a meno del regista, sempre che abbia un progetto, un'idea da esprimere e non miri solo a mostrare la sua variopinta coda di pavone.

2 - Ritengo che dal dopoguerra a oggi sia cambiata la figura dell'attore e di conseguenza l'atteggiamento del regista nei confronti del suo lavoro. La regia del dopoguerra, credo, ha avuto a che fare con attori mediamente meno preparati di oggi, anche dal punto di vista culturale. Mi è capitato di lavorare con dei registi-demiurghi come Stein, Ronconi, Besson, ma anche con altri più giovani, e il rapporto che si è instaurato con loro è stato sempre di scambio e di sollecitazione reciproci. L'attore diventa in qualche modo coautore dello spettacolo insieme al regista. La regia critica ha bisogno di questo tipo d'attore, e non dell'attore marionetta che esegue passivamente delle direttive, richiede un attore che attraverso i propri strumenti culturali e artistici stimoli l'approfondimento critico del regista sul testo. Non mi sento affatto limitato a lavorare con un regista, ma vorrei essere motivo di stimolo artistico per lui. È importante lavorare stabilmente con una compagnia e con un regista, si crea un connubio proficuo, però, forse perché non ho fatto una scuola istituzionale, ritengo sia fondamentale per crescere - per me, almeno, è stato così - intraprendere viaggi in territori anche molto distanti fra loro, osservare paesaggi nuovi, compiere esperienze diversificate.

3 - È un argomento troppo vasto. Mi viene voglia



di rispondere con quella battuta de *Il tabacco fa male* di Cechov: «Mia moglie mi ha detto di tenere questa conferenza. Quando la vedete, ditele che ne ho parlato». Quando avevo 21 anni, ho seguito per cercare lavoro l'iter di tutti - i provini di massa, l'invio di lettere e fotografie, le telefonate ecc. - e come tutti trovavo un'accoglienza fredda. Io sono stato fortunato, ma vedo molti miei compagni ridotti alla disperazione. Non sanno proprio come fare per trovare lavoro. Nei rapporti con gli operatori teatrali, tutto sta a far conoscere che tipo di aria si respira attorno a te. Ha valore fino a un certo punto se sei bravo, conosciuto o altro, l'importante nei rapporti con gli enti, con gli amministratori, è se sei una persona con cui si può parlare e discutere. Io, per esempio, preferisco una retribuzione più bassa e un lungo periodo di lavoro piuttosto che il contrario. Non lo faccio per un calcolo economico, ma perché, quando si lavora con continuità, si ha maggiore possibilità di ma-

Piazza - *L'educazione al teatro deve nascere anche nelle scuole, l'atteggiamento degli educatori di oggi non porta al teatro. - La cultura di sinistra è cambiata, com'è giusto che avvenga, ma trovo che sia troppo camaleontica: non so più che faccia abbia.*

ture, di portare avanti dei progetti. La discussione sull'ordine dei camerini mi indigna. Ha un significato giusto se si tratta di una forma di rispetto per l'anzianità di lavoro, ma non l'accetto se diventa una forma di conquista di un posto di potere. Mi è successo una volta di recitare una parte importante e di avere il terz'ultimo camerino, a me non importava affatto, eppure molti me ne chiedevano con stupore la ragione.

4 - Riflettono tre diversi tipi di mentalità, egualmente rispettabili in linea teorica. Pur essendo un attore da teatro stabile, ho lavorato anche in altre realtà. La mia preferenza va a un teatro, non importa se privato, stabile o di tipo cooperativo, che non consideri lo spettacolo come un prodotto commerciale. Fortunatamente, negli ultimi tempi, si sta andando verso una maggiore stabilità delle compagnie, come è avvenuto a Trieste, per esempio, dove si è creata una compagnia stabile. Per alcuni impresari teatrali privati spesso l'ultima cosa che conta, purtroppo, è lo spettacolo. Così non si crea l'evento. Bisogna creare le premes-

se perché ogni sera, a teatro, si riesca a creare l'evento. Altrimenti anche per il pubblico lo spettacolo diventa un prodotto da consumarsi rapidamente e da buttare via subito, come una lattina di Coca-cola.

5 - Il teatro può avere ancora un senso, non credo sia arrivata la sua fine. Certo, in Italia il teatro sta male, ma non sta peggio che altrove: è un malessere europeo. A noi, dall'estero, arrivano le immagini migliori. Bisogna dire che, in Italia, la cultura non è sostenuta economicamente come in altri Paesi, qui, da noi, è un po' come tutto ammorbato. Regna un sentimento di rassegnazione, un senso di impotenza, anche fra i giovani. Dentro di me io conservo un'idea rivoluzionaria fortissima, e faccio questo mestiere anche per questo, però non riesco a trovare una comunanza di intenti, quella che una volta era rappresentata, forse, dall'ideologia. Cerco di attuare i miei ideali in maniera rigorosa dentro di me, nel mio lavoro. Ci vorrebbe una società diversa, una società che potesse fare a meno della televisione com'è ora, e ritrovasse il piacere profondo, non effimero, del teatro. Bisogna ricreare dei codici meramente teatrali, in modo che la gente non possa pensare che, le stesse emozioni, poteva provarle restando in casa, davanti alla tv, ma che può viverle solo in teatro, seduta accanto agli altri spettatori, in comunanza, senza paura di chi le sta a fianco. Una rifondazione basata sul ritrovamento di una propria specificità, anche se il teatro non può più essere largamente popolare. L'educazione al teatro deve nascere anche nelle scuole, l'atteggiamento degli educatori di oggi non porta a teatro.

6 - Tempo fa ho partecipato a una battaglia del sindacato con la Rai - avevamo bloccato il doppiaggio dei *Promessi sposi* - per ottenere di poter utilizzare attori italiani per testi di autori italiani. Ma gli esiti, inizialmente positivi, non sono stati di lunga durata. Non c'è da stupirsi, oggi le leggi del potere e dell'economia sono più forti di quelle della parola artistica, delle coscienze. Il potere politico ha grosse responsabilità, basta vedere i tagli operati nel settore dello spettacolo. E lo statuto dell'attore ha più a che fare con le parole dell'arte, considerate oggi vane, perché non portano denaro. Inoltre, io che sono sempre stato più vicino a una cultura che possiamo chiamare di sinistra, oggi mi trovo spiazzato. La cultura di sinistra è cambiata, come è giusto che avvenga, ma trovo che sia troppo camaleontica, non capisco più che faccia abbia. Allora si è portati a isolarsi.

7 - L'attore di giro ha poche possibilità, difficilmente riesce a fare altro.

8 - È una vita raminga, non c'è bisogno di dirlo, una vita che porta lontano. Se si vuole un legame duraturo, bisogna imparare a vivere della mancanza, riuscire a creare un rapporto di complicità molto forte.

9 - È il naturale epilogo della frequentazione costante di un luogo ormai non più atto al rito, è l'abitudine alla possibilità di rivoluzione, di vivere il confine. I cimiteri sconosciuti degli attori portano caldo, con i loro fuochi fatui, ai poveri personaggi-barboni infreddoliti. Questa per me è la morale.

10 - Non riesco a definirlo perché non riesco a definirmi. È come se fosse un segmento, una parte di una retta, non sai quando inizia e quando finisce; all'interno di questo segmento possono esserci uno o due punti, come migliaia di punti. Può far parte di una geometria euclidea come non euclidea. Questa definizione così «razionale» è l'unica maniera per sfuggire alla domanda. *Roberta Arcelloni*

Piero Nuti

1 - L'attore è individualismo. Se il mattatore è intelligente si circonda di altri mattatori, spingerà i giovani a diventare mattatori come lui. Se è ignorante farà solo dei monologhi con dei poveri bischeri intorno. Mi ricordo un anno che vi fu a Genova un vero e proprio duello tra Enrico Bassano e Silvio D'Amico. Perché Enrico Bassano osò dire che Ruggero Ruggeri aveva fatto una compagnia di guitti. Ricordo di aver visto



quell'*Assassinio nella cattedrale* fatto da Ruggeri, l'unico spettacolo che vidi di questo grandissimo attore. Era la pomeridiana di Pasqua e c'erano sette persone in teatro. Lui fece la predica di Natale in maniera stupenda e il resto lo buttò via perché si era rotto le palle di avere solo sette ragazzi in platea. E intorno aveva la Germana Paolieri, che era una bellona del cinema. E ci fu un duello perché Enrico Bassano osò dire che non si poteva fare teatro in quel modo. Disse che era un'accogliata di cani e che Ruggeri era un attore ignorante. Buttava via la sua intelligenza perché non si circondava di bravi attori. Con questo episodio mi

Nuti - Chi decide, e in base a che cosa, chi deve avere la sovvenzione o no? - Il teatro è sempre stato un serbatoio di voti. Siamo cascati tutti, in questo tranello.

pare di aver risposto già globalmente all'inchiesta sull'attore del Novecento. E voglio aggiungere una cosa. Torno appena adesso dal ministero e ho avuto un incontro con Carmelo Rocca. Si tentava di dare dei parametri per riqualificare una stretta professionalità. Non si possono disperdere le sovvenzioni, centinaia di milioni, frammentandole in contributi senza senso, a compagnie raccoglittiche e poco professionali. Pare però che non si possa dire di no a tanta gente. E invece bisogna dirlo, di no. E il problema dei criteri è spinoso. Chi decide, e in base a che cosa, chi deve avere le sovvenzioni e chi no? Però, accidenti, esiste una professionalità, un background che deve fare la differenza. Sulla qualità e su una vita di lavoro, di inappuntabile professionalità, dovrebbe essere fondato il discrimine per le sovvenzioni.

2 - Raboni ha scritto un articolo sul *Corriere della Sera* in cui invitava gli attori a dirigersi da soli. Perché certa critica - e questo è un grandissimo problema che abbiamo in Italia - ha indotto questi registi a fare disperatamente del «nuovo». Se no non si è considerati validi. Allora bisogna prendere un testo e stravolgerlo. Pigliare l'attore e farlo recitare strapalato. Altrimenti non sei qualificato, non sei moderno. E invece lo stravolgimento dei testi non ha nessun senso. Strehler non stravolge i testi. Fa le sue interpretazioni. Ma non c'è bisogno di fare un'altra cosa.

3 - La professionalità è assolutamente indispensabile. Senza, non si può fare nulla. E oggi purtroppo manca. Ma non solo in teatro. C'è professionalità nella politica? C'è serietà di intenti? È un periodo questo non di crisi del teatro, ma di crisi della cultura.

4 - Il Teatro dovrebbe essere tutto pubblico. Le

cooperative dovrebbero essere impiegate a coprire quegli spazi che il Teatro Stabile non copre. C'è però crisi delle strutture del teatro pubblico. E questo perché si è messo - stupidamente a mio avviso - a fare la concorrenza al teatro privato. Il teatro pubblico dovrebbe essere il teatro di cultura e il teatro privato dovrebbe riservarsi gli spazi *boulevardier*, per l'evasione. Non si possono confondere gli stracci con la seta, dicono a Genova.

5 - Grazie a Dio il teatro non morirà mai.

6 - Il rapporto con la politica è stato assolutamente deleterio per noi. I politici hanno tentato disperatamente di servirsi del teatro, e ci siamo cascati tutti in questo bel tranello. Il teatro è sempre e solo stato un serbatoio di voti. In Veneto sono nate cinquantamila filodrammatiche. Benissimo. Una volta erano il vivaio del nostro mestiere. Solo che la Regione sovvenzionava tutte queste cinquantamila filodrammatiche, perché sono dei pozzi di voti. E poi, quando c'è qualche compagnia seria, non interessa a nessuno. Così si fa della professionalità? La politica inquina e rovina tutto.

7 - L'attore dovrebbe saper fare tutto. Forse meno il doppiaggio, che, tra le mansioni, professionali, è la più squallida. Per il resto un attore deve saper fare cinema e teatro alla stessa maniera. Non c'è ombra di dubbio. Non ne facciamo molto, noi, di cinema. Ma l'ultimo film che abbiamo fatto, su una storia di Berlioz, quasi per scherzo, con un giovane regista ed un giovane operatore, ha vinto il Festival di Salerno. È non è vero che l'attore italiano di prosa quando va in cinema diventa birinoso. Quella è una mania dei registi di cinema, che dimostrano tutta la loro paura nei confronti dell'attore vero. Perché all'attore vero coglionate non ne puoi raccontare.

8 - L'attore di fronte alla famiglia è tale e quale un altro uomo. Che cosa c'è di diverso? Un medico non è d'impaccio alla famiglia? L'attore anzi forse ha ancora più umanità, più sensibilità nei con-

fronti dei problemi familiari.

9 - Grandissima morale. L'attore non lo freggi su questo. Ha una grandissima, enorme umanità nei confronti del prossimo. Già il fatto di mettersi nudo in palcoscenico - in cinema camuffi meglio, ma in teatro è così - aiuta questo flusso di comunicazione. E di rispetto per l'essere umano. La sua missione è proprio quella di dare calore e umanità al prossimo.

10 - Un uomo. Una persona che cerca disperatamente di essere utile, di portare cultura nel suo tempo, di far capire che i valori dello spirito sono più importanti. Può sembrare forse un discorso religioso questo, ma la mancanza di «religiosità» ha trascinato oggi il mondo a questo sfacelo, a inquinarsi, a inquinare, a distruggersi. Senza religiosità non si fa niente. L'attore è uno che di religiosità dentro ne ha tanta. E tenta di farla sbocciare negli altri. *Valeria Carraroli*

Laura Lattuada

1 - È ancora fondamentale; il pubblico ha bisogno del divismo, sia pure nell'accezione migliore. Ultimamente però è nata un'ambiguità perché si pensa che il mattatore sia da identificarsi con il presentatore televisivo di un «talk show» di successo piuttosto che in un grande primattore delle scene.

2 - Indispensabile; non c'è testo che non richieda una interpretazione e pure degli attori che non richiedano una guida di regia. Preferisco il regista tiranno e dalla fortissima personalità come uno Strehler o Ronconi.

3 - Prima ci vuole una base indispensabile di fidu-



cia in sé stessi altrimenti gli altri rapporti e condizioni rischiano di essere schiacciati. Le nostre paghe sono umilianti perché siamo tutti *interscambiabili*, manca anche una compattezza di corpo e di categoria, invece si lavora in base al principio imperante «mors tua vita mea» che ci rendono succubi di un forte ed avvilente strozzinaggio. Le scuole debbono esserci per insegnare le tecniche fondamentali: la normativa è ancora a livello zero.

4 - Il meglio sarebbe poter scegliere magari associandosi con colleghi, spesso però con poche possibilità economiche, per un progetto comune. Allora ben venga il teatro privato soprattutto dal punto di vista artistico, ma come fare per la distribuzione, dato che di solito le compagnie private

Lattuada - Le nostre paghe sono umilianti perché ormai siamo tutti interscambiabili. Se ti chiedono di venderti puoi farlo o no; devono guidarci principi saldi.

dispongono di pochi fondi? Altro rischio quello che ogni gruppo, soprattutto degli Stabili, non permetta inserimenti esterni a chi non ne fa già parte.

5 - Il teatro è ancora staccato dalla quotidianità; i teatranti sembrano vivere in un mondo o una setta a parte, questo i giovani lo sentono e incide molto sul loro rifiuto di teatro. Per una più efficace informazione proposi anche a Maurizio Costanzo di mandare in onda un programma dal ritmo veloce, come *Target* sul cinema, in cui si documentava il pubblico sulla programmazione teatrale corrente.

6 - Non ci sono stati cambiamenti sostanziali anzi c'è stato un preciso periodo in cui grandi città come Milano hanno subito da parte dei politici scelte culturali mirate riguardo a testi, interpreti e piazze di distribuzione. Ora comunque questa interferenza sembra un po' più in sordina.

7 - Ogni esperienza è salutare, l'unica in parte fuorviante è quella del montaggio perché richiede una tecnica recitativa non conforme a quella teatrale.

8 - Si può, ma non è facile, costruire un buon rapporto familiare e mediare fra vita e scena. Gli affetti richiedono tempo ed attenzione, l'attore non sempre ha lo spazio necessario per coltivarli adeguatamente.

9 - Sta a noi e non tanto alle circostanze decidere

come agire; se ti chiedono di venderti si può accettare o meno di farlo; principi saldi debbono comunque esserci e guidarci.

10 - Una persona normale ma che forse ha una fortuna in più, quella di fare un mestiere che lo appassioni e praticare un gioco spesso anche divertente. *Sandro M. Gasparetti*

Sonia Bergamasco

1 - I divi per me sono un retaggio della tradizione. Adesso conta il lavoro di gruppo, un ensemble affiatato che crea continuità, che sta assieme per un arco di tempo con una crescita comune. Quelli che spiccano poi ci saranno ugualmente perché sono attori forti, di talento. Un conto, però, è il talento, un altro conto il divo, magari un po' televisivo, che piace perché rassicura non per la sua bravura.

2 - Due anni fa, un gruppo di giovani attori, di cui facevo parte, si era riunito intorno a una giovane regista, Cristina Pezzoli, per verificare le possibili soluzioni offerte da un lavoro di regia «corale». Mancavano però alcune premesse necessarie alla buona riuscita dell'operazione: affiatamento della «squadra», tempi di lavoro proporzionali alla mole del testo, *La tragedia spagnola* di Thomas Kyd, e al numero di attori coinvolti nell'operazione. Il desiderio di andare alla «scoperta» di qualcosa si è scontrato inoltre con la necessità, imposta dagli impegni produttivi, di formalizzare a breve scadenza ogni passo della ricerca. Venendo meno i postulati per lo sviluppo del lavoro di



desidera solo ciò che già conosce. Il pubblico è assennato, scarsamente ricettivo. Bisognerebbe avere il coraggio di rompere questo equilibrio statico, questa coazione a ripetere, altrimenti il teatro diventa come la tv, stessa passività, stessa of-

Bergamasco - Se la crisi fosse cosciente sarebbe vitale. Invece c'è tanto cattivo teatro e poco coraggio. E lo spettatore si accontenta di poco.

gruppo, siamo stati costretti a ripiegare su una regia di tipo convenzionale, che ha prodotto uno spettacolo nella norma, ben diverso dai nostri intenti. È stato doloroso, ma è servito.

3 - Innanzitutto devo dire che la mia esperienza è molto piccola perché lavoro solo da cinque anni; tutto ancora da vivere, da conoscere. Mi sembra che nelle norme ci sia una gran confusione. Il mio commercialista si mette le mani nei capelli perché tutto sfugge agli standard ben inquadri. Non c'è regola e nei compensi si va da un minimo esiguo a cifre esorbitanti; va bene che i giovani guadagnino meno, ma non ci dovrebbero essere baratri così. Diventa una pratica mercenaria che non trova la mia adesione. È colpa anche degli attori, c'è poca voglia nella categoria di sentirsi assieme, di non offrirsi solo come merce al miglior acquirente, di valorizzarsi anche rifiutando i compromessi. Penso a Volontè che non è andato a Hollywood perché criticava quella macchina finanziaria. Per diventare attore non ci sono regole. Le scuole servono ad accendere la scintilla. Io ho fatto la scuola di Strehler e mi ha dato molto perché partivo dal nulla. Venivo dal conservatorio di pianoforte, ma sentivo che non mi dava gioia. Nella scuola c'è stato il gruppo, l'accorgermi che non mi piaceva la solitudine dello strumento, che volevo comunicare con gli altri, anche se all'inizio è stato faticoso mettermi ogni giorno a confronto con trenta persone. Poi sono venuti gli incontri, come quello con Giulia Lazzarini che amo tantissimo. Eppure allora, nella scuola, ero ancora spaesata; è solo con Castri che ho cominciato a essere consapevole. Ricordo il primo lavoro al Teatro studio, *La disputa*, operazione mancata per problemi politici che però mi ha dato parecchio. Adesso ho desiderio di tentare altre strade, anche la ricerca per esempio, provare e poi scegliere con più libertà. La formazione professionale non finisce mai, secondo me.

4 - Ne so troppo poco, direi le solite banalità.

5 - Se la crisi fosse una crisi cosciente sarebbe vitale. Invece c'è tanto cattivo teatro e poco coraggio. Del resto il prodotto coincide con quanto la gente vuole; lo spettatore si accontenta di poco, ferta meccanica. Senza necessità.

6 - Non è più la figura romantica del passato, predomina l'immagine impiegatizia. Però poi ognuno cerca la sua strada, è difficile generalizzare. Per me è un mestiere molto bello, privilegiato. Vivi al cento per cento. Non c'è stacco tra l'attore e tutto quanto sta intorno, non si può togliere la spina, sei coinvolto sempre e completamente.

7 - Io ho fatto solo teatro. Sto cominciando col cinema e mi affascina. Anche con la macchina da presa si può raccontare in modo vitale, è un gioco diverso, con elementi di casualità che si stratificano, con un itinerario corale. La radio mi attira: penso alle storie ascoltate da bambina, facevano volare l'immaginazione. Invece la tv per me come è fatta non mi interessa, è poco creativa. In questi tempi poi ciò che accade è disgustoso.

8 - Ho già detto che per me non c'è separazione fra teatro e vita. Quanto ai problemi per così dire tecnici, sono quelli di altri, della hostess o del commesso viaggiatore. Il resto fa parte dei luoghi comuni, della leggenda.

9 - Non mi sentirei di scolpire le tavole della legge morale dell'attore. Non parlerei di morale, ma di necessità. Si deve sempre essere in movimento, stare in mezzo alla vita, ascoltare dentro di sé e fuori. L'attore non può essere pesante, inquadrate in una fissa concezione del mondo; deve essere leggero, disponibile. Non è semplice, è un desiderio; è la mia ricerca. Ho poco lavoro in corpo e tanta voglia di provare.

10 - Non c'è un teatro, non c'è un attore. Ci sono mille modi e ben venga la molteplicità. *Magda Biglia*

11 - Uscito dall'Accademia ho vissuto subito l'epoca dei gruppi e delle cooperative, per cui sono chiaramente contro i mattatori. Ho lavorato anche con alcuni di loro, ma ho avuto la chiara sensazione che i significati del testo, con loro in scena, si squilibrassero facilmente a favore di un personaggio e a discapito di altri. Per me il teatro

Gianni De Lellis

1 - Uscito dall'Accademia ho vissuto subito l'epoca dei gruppi e delle cooperative, per cui sono chiaramente contro i mattatori. Ho lavorato anche con alcuni di loro, ma ho avuto la chiara sensazione che i significati del testo, con loro in scena, si squilibrassero facilmente a favore di un personaggio e a discapito di altri. Per me il teatro



deve essere un'arte collettiva dove gli apporti dei singoli interpreti devono essere accuratamente dosati dal regista.

2 - Il regista non si è saputo più accontentare di dirigere armonicamente un gruppo di attori e di leggere attentamente un testo sviluppando un progetto di regia, ma spesso si è voluto sostituire all'autore, reinventando il suo percorso drammaturgico con spostamenti di scene, riscritture, aggiunte, reiterazioni di battute ecc... Così talvolta si sono resi fin troppo chiari ed espliciti testi che, al contrario, traggono il loro fascino dalle ambiguità, dalle zone d'ombra, affidando allo spettatore il compito di intervenire liberamente con la sua fantasia. Credo che il regista debba lavorare ancora molto con l'attore sul corpo e sulla voce.

De Lellis - Oggi l'attore è profondamente isolato. Spesso ci si trova soli di fronte al mondo con in mano un'agenda più o meno ricca di indirizzi.

entrando nel merito dell'interpretazione senza mai essere invadente e oppressivo ma senza neppure, al contrario, lavarsene le mani, come a volte accade, e «lasciando fare».

3 - Oggi l'attore è profondamente solo. I gruppi sono finiti, la disoccupazione è in grande crescita. L'attore, quindi, si attacca ai rapporti di stima che possono legarlo ai registi, ai datori di lavoro o agli altri colleghi, oppure si affida alla sua coscienza professionale, cerca di far bene il suo lavoro, di tenere vivo il dialogo nel suo ambiente di lavoro su tutte le sue esperienze passate più creative e formative, cercando di non far morire la ricerca che è alla base del suo lavoro. È bello capire che cosa ti succede dentro e fuori quando lavori, seguendone le modificazioni. È tragico però non avere una continuità di lavoro per sperimentare tutto questo. Spesso ci si trova parcheggiati in attesa di una scrittura qualsiasi.

4 - L'ideale sarebbe il gruppo, la cooperativa, se tutti fossero maturi per questo tipo di esperienza. Nelle cooperative abbiamo peccato d'orgoglio, ci siamo sentiti tutti dei padroncini, l'egoismo individuale ha creato il caos, il conflitto irrisolvibile. I teatri stabili hanno retto storicamente di più alla prova grazie alla loro più solida struttura politica, economica e organizzativa e alle loro scelte culturali di buon livello, prive di marcate concessioni al «mercato». Molto dipende da una intelligente direzione artistica che, evitando gli sprechi, sappia creare un gruppo di lavoro stabile, solleciti progetti coerenti e dia spazio alla ricerca. Non ho molta fiducia invece negli organismi privati, in

genere vi prevalgono interessi economici e commerciali e le strutture organizzative sono fragili.

5 - Anche in questo periodo di crisi il teatro regge bene. Con il suo gelido, isolante impatto e i suoi millenari valori culturali resta per molte persone ancora una valida alternativa alla televisione. Penso che la società teatrale abbia bisogno subito di un interlocutore pubblico, di un ministero della Cultura e di una legge sul teatro (se ne parlava già quand'ero in Accademia, trent'anni fa), che metta ordine a livello regionale su tutti gli interventi pubblici, creando organismi stabili con scuole e laboratori di ricerca (dotati di archivi, videoteche, biblioteche e scuole di drammaturgia), garantisca una continuità di lavoro per attori e tecnici e favorisca scambi culturali con l'estero.

6 - Ben poco è cambiato in questi cinquant'anni, in parte per l'inerzia del sindacato e in parte perché siamo una categoria un po' pigra e divisa, le differenze economiche molto spesso vistose tra attore e attore non favoriscono un'unità di intenti. C'è molta confusione, i nodi da sciogliere sono numerosi, dobbiamo ancora decidere se essere lavoratori dipendenti o liberi professionisti. Non siamo garantiti neppure quando lavoriamo. Se un attore, per esempio, si infortuna e non ha una sua assicurazione privata, se ne deve andare a casa senza essere pagato. Oppure, se si ammala il protagonista, con il nome d'obbligo in contratto, una intera compagnia resta ferma, senza paga.

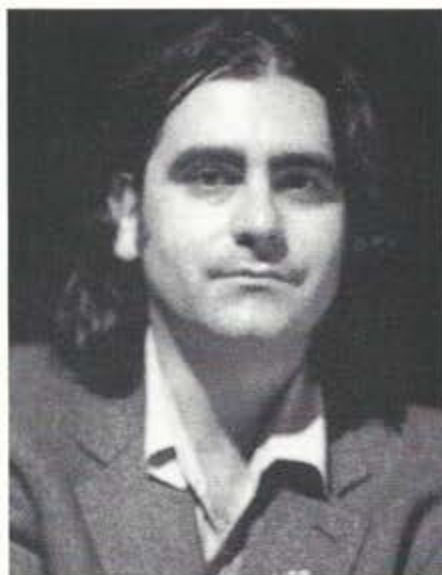
7 - In genere quando si entra in un giro di lavoro, è difficile che se ne esca. Solo in caso di scarso lavoro si è spinti a prendere contatti con altri settori. Inoltre le informazioni sulle produzioni e sulle persone da contattare sono scarse. Spesso ci si trova soli di fronte al mondo, con in mano un'agenda più o meno ricca di indirizzi.

8 - Per chi ha famiglia la condizione ideale è, ovviamente, quella di stare lontano da casa il meno possibile. Per questo sono importanti degli organismi stabili a livello regionale e la continuità di lavoro. La disoccupazione oggi è davvero drammatica, dovuta anche al pullulare indiscriminato e non controllato di scuole non sempre qualificate, che sfornano attori senza speranza di uno sbocco professionale. Se un attore con una paga media

lavora con continuità sette-otto mesi si può permettere di stare fermo d'estate alcuni mesi, dedicandoli a tempo pieno alla famiglia.

9 - Io credo che il tempo dell'attore genio e sregolatezza sia finito. Anche se non c'è dubbio che l'attore abbia bisogno di una vena di follia: per fare questo lavoro ci vuole molta generosità, bisogna sapersi dare, bisogna saper sbagliare. Ma al tempo stesso l'attore ha anche bisogno di una serenità psichica che gli può venire dagli affetti di una famiglia o dalle amicizie. È importante mantenere un rapporto con le proprie radici, conservando il patrimonio del proprio dialetto, e non rifiutare di condurre parallelamente una vita normale, in cui ci si coltiva culturalmente. Un attore, attraverso le esperienze di vita, decantate via via in principi morali a cui credere, deve restare innanzitutto un uomo con una profonda dirittura morale.

10 - L'attore oggi non può più chiudersi solo nel suo ambito, ma deve vivere nel sociale, prendere posizione, vivere, come dicevo prima, una vita normale, riflettere sulle sue esperienze di vita, osservare la realtà, fermarsi a studiarla, memorizzarla. Questo lo aiuta a non diventare solo un virtuoso, un acrobata della parola e del corpo. La tecnica è fondamentale, ma una volta conquistata ce ne si deve dimenticare. In scena va portata la vita vera, vissuta con tutte le angosce, le sue follie, le sue allegrie, le sue ingenuità e ipocrisie. Bisogna scavare dentro di sé alla ricerca di motivazioni profonde, per arrivare a essere più autentici, più veri della vita vera. *Roberta Arcelloni*



Valter Malosti

1 - Se per mattatore e diva si intende quella tradizione che arriva dall'Ottocento, piena di una tecnica importante, sono favorevole anche perché il mio modo di far teatro come regista e come attore ha un rapporto fortissimo con la tradizione e con una tecnica di base molto curata.

2 - Il regista deve essere uno spettatore dell'anima dell'attore, un organizzatore di un'idea, un supervisore-artista che lavora in collaborazione con tutti gli elementi che contribuiscono a fare teatro.

3 - La condizione dell'attore non è mutata affatto. C'è poi molta differenza tra chi lavora in teatro e chi opera negli altri settori. Se in teatro non sei uno di quei 59 nomi che fanno l'incasso, sei l'ultima ruota del carro. Un orientamento positivo dell'avanguardia mi sembra la rivalutazione del ruolo dell'attore, ma nei rapporti con le amministrazioni manca una forma di rispetto.

4 - Devono esistere tutte e tre le cose. L'importante è che si sappia fare bene il proprio mestiere. Al momento però è difficilissimo fondare una compagnia nuova. Noi siamo un piccolo gruppo e ci dobbiamo sempre appoggiare ad altre strutture perché l'investimento iniziale è micidiale e infatti in questi ultimi anni non sono nate compagnie di trentenni. Gli Stabili devono svolgere funzioni didattiche ma vorrei che fossero aperti anche a collaborazioni con l'estero.

Malosti - Il regista dev'essere lo spettatore dell'anima dell'attore. Ma se in teatro non sei uno di quei 59 nomi che fanno incasso, allora sei l'ultima ruota del carro.

5 - L'attore deve avere un bagaglio valido non solo come artista ma anche come artigiano; non ci deve essere improvvisazione. Vorrei che ci fossero tanti spettacoli belli perché il pubblico ha bisogno di vedere tante belle cose per ritornare a teatro anche perché negli ultimi anni s'è visto di tutto.

6 - I rapporti con il potere sono sempre uguali in tutte le epoche.

7 - L'attore di teatro dovrebbe essere capace di fare tutto nella stessa maniera.

8 - Si sa che siamo dei disadattati. Si tenta di avere un equilibrio nell'essere tali, ma è difficile raggiungerlo.

9 - Nessuna risposta.

10 - Sono persone che vogliono incontrare le altre persone che vanno a teatro a un livello più alto del solito, cercare una comunicazione più alta e più profonda. *Franco Garnerò*



Luigi Pistilli

1 - Quando c'era il mattatore erano bei tempi. Mi rammarico che vadano scomparendo. Sono interamente favorevole alla loro sopravvivenza. La mitizzazione di un attore sarà cosa vacua, ma un grosso nome attira il pubblico a teatro contrastando l'appiattimento che tutti lamentiamo. Mi piacerebbe essere io il mattatore; nella testa lo sono,

Pistilli - È risaputo che gli attori italiani sono fra i più pagati d'Europa. Anche se qualche mistico c'è ancora, non credo che siano in molti a fare la scelta di aderire ad una cooperativa.

lo sono sempre stato. Le dive poi... il loro fascino spicca ancora di più nell'epoca in cui viviamo nella quale le doti di classe e di intelligenza sono una rarità.

2 - La figura del regista nel dopoguerra era molto importante perché era allo stato nascente. Giorgio Strehler e Luchino Visconti sono i due grandi esempi. Sono rimaste le imitazioni che non mi interessano. Oggi l'immagine del regista ha perso di spessore. Posso assicurare che ne farei a meno; volentieri gli direi: «Esca pure, che faccio da solo». Questo non toglie che ci si possa imbattere in qualche personalità, ma il livello dei due grandi appare irraggiungibile.

3 - Il rapporto di lavoro si intreccia là dove l'attore gode di considerazione. Non so come rispondere in altro modo. Le condizioni retributive? Non dovremmo lamentarci. È risaputo che gli attori italiani sono i più pagati d'Europa. Bruno Ganz, uno dei più grandi attori tedeschi, prende la metà di quello che prendo io o un altro. Ma l'attore italiano non lavora sempre, forse neppure spesso, qualcuno lavora pochissimo. Le tariffe variano troppo. Una volta un impresario mi ha risposto con queste parole: «Mio caro, se si dovesse fare il teatro seguendo il contratto nazionale, sarebbe una cosa impossibile». Quanto alla formazione professionale, io che vengo da una buona scuola - il Piccolo Teatro di Milano - ho sempre creduto al suo peso e alla sua funzione. Ma vedo che una buona preparazione non serve più per questo tipo di iter, non c'è più la gavetta, è cambiata la mentalità. Non solo per gli attori, è un punto di vista generale: si arriva subito o non si arriva. Comunque la formazione professionale è importante, pena un livellamento in basso della qualità dell'attore. Non è l'invidia dell'anziano, è una constatazione. Del resto la preparazione tecnica è la base di ogni attività, perché dovrebbe esserci un'eccezione per l'attore? Come si diventa attore? Diciamola questa frase, ripetiamo questo luogo comu-

ne: attori si nasce. La natura d'attore, questa cosa fondamentale, nessuna preparazione potrà inculcarla se manca; ma se l'attore ha un talento genuino la scuola affinerà i suoi mezzi, gli insegnerà la disciplina, incanalerà la sua esuberanza, modererà il suo naturale istrionismo.

4 - Non me la sento di esprimere una preferenza. Non siamo assolutamente nelle condizioni di permettercelo. Il lavoro si prende quando capita. Anche se qualche mistico c'è ancora non credo che siano in molti a fare la scelta della cooperativa. Personalmente - mi rifaccio a molti anni fa - mi hanno fortemente deluso. In questo momento sto lavorando per una cooperativa, ma sono scritturato come da un impresario normale. Io opterei per il teatro privato. Negli anni passati, negli Stabili si trovavano staff tecnici formidabili che oggi mancano. La differenza sostanziale è che il teatro privato tende a fare spettacoli commerciali, perché si deve vendere. Il teatro stabile tende a fare cultura e consente meno libertà.

5 - Non so assolutamente rispondere tranne su un punto: non so se sia l'annuncio di una fine ipotetica, ma la crisi c'è. Il mio pensiero attuale sul pianeta teatro è il seguente: nonostante abbia vissuto splendidamente al suo interno, se dovessi tornare indietro avendo oggi quell'età che avevo al momento della scelta, non farei l'attore. In un certo senso sono rimasto deluso, ma questo non è venuto da me. La crisi comunque riguarda tutto, non solo il teatro. C'è un lato positivo della società teatrale italiana? Se c'è, non me ne sono accorto. Questo lavoro che stiamo facendo (*Terra di nessuno* di Harold Pinter, n.d.r.) è un accenno positivo, sento che è un'operazione onesta, di buona qualità e di grande impegno. Non saprei neppure

quali proposte formulare per la rinascita del teatro, non ne ho la minima idea.

6 - Il ruolo dell'attore non è cambiato. Il fenomeno televisione, cominciato quarant'anni fa, ha indotto la disaffezione del pubblico verso il teatro e ha abbassato notevolmente il livello culturale. La gente rimane a casa; ha perso la dimestichezza con gli spettacoli, in particolare quelli teatrali, ha appannato le capacità di giudizio critico. Spettacoli eccezionali risultano molto graditi ad un pubblico preparato in questo modo e ad un attore scadente basta poco per essere scambiato per un ottimo interprete. Può darsi che i rapporti col potere politico ci siano sempre stati; io non ne so nulla non avendone mai avuti.

7 - Io ho fatto di tutto. Il doppiaggio è praticato da molti attori, specialmente dai migliori. Per l'attore bravo può diventare un vizio perché arriva a guadagnare cifre molto alte; diventa allora un pallido impiegato, chiuso tutto il giorno per mesi interi. Con la radio ci sono così poche occasioni. La televisione quando si faceva, d'estate o a tempo perso, era una simpatica alternativa al teatro. Anche lì le opportunità sono rare. In un certo senso la sua identità è scomparsa, assomiglia sempre di più al cinema.

8 - Un tempo, il lavoro dell'attore che aveva una famiglia poteva mettere in crisi il suo rapporto domestico per la lontananza, le occasioni, le amicizie con i colleghi, troppo profonde, troppo coinvolgenti. L'attore era considerato un po' un «maudit», un immorale, viveva con più libertà e sfacciataggine, con l'orgogliosa consapevolezza di compiere gesti trasgressivi. Anche l'attrice: stavano bene insieme. Oggi tutto è molto cambiato: gli attori assomigliano sempre di più a tutte le altre persone, i peccati non fanno più notizia e senza notizia non c'è peccato. Siamo tutti assolti.

9 - Io ritengo di infrangere spesso la morale, se per immoralità si intende l'abbandono a quelle licenze a cui mi riferivo prima. Nel lavoro invece

ho un solido senso morale che mi impone di eseguirlo nel miglior modo possibile.

10 - Attualmente l'attore è una persona che si avvicina molto alla normalità. Per questo gli attori di oggi mi fanno un po' paura. Come accade per tutti gli altri, si prendono troppo sul serio, il successo e la carriera sono il perno dei loro pensieri, non si tuffano più nella vita, come una volta tendono ad escludere le piccole gioie, la leggerezza, la poesia, la percezione piena delle cose. *Mirella Caveggia*

Alvia Reale

1 - La figura della diva e del mattatore sono affascinanti. Con la televisione diventa più difficile mantenere in vita questi ruoli perché si perde quell'atmosfera di mistero che prima li caratterizzava.

2 - A me piace avere un regista che mi fa lavorare

Reale - Il teatro conta così poco che i suoi rapporti con lo Stato sono sempre stati debolissimi.

con una griglia ben definita. Mi piace essere diretta; è bello sapere di essere dentro una gabbia dentro cui però si hanno delle libertà infinite. Si entra nel mondo del regista e si deve riuscire a comunicare questo mondo al pubblico.

3 - Mi sembra allucinante che in Italia non ci sia un albo degli attori, il miglior segno di un rispetto per questa professione che qui manca più che altrove. Ancora oggi la diaria, che spendiamo per vivere, incide sull'Irpef, ma le nostre spese di mantenimento, quando siamo in tournée, non sono deducibili.

4 - Ho lavorato in tutti e tre questi sistemi. Non credo molto nelle cooperative perché dopo un po' c'è sempre chi vuole di più per sé. Negli Stabili ho lavorato con Ronconi ed è stata una bella esperienza ma mi sono trovata bene anche con i privati. Direi che forse la struttura migliore è quella dello Stabile, sempre che punti alla qualità e al repertorio.

5 - Gli spettacoli devono essere belli affinché la gente si possa divertire. La gente si è stufata del teatro, non ha voglia di pensare, di riflettere. Il teatro prevede la fantasia e oggi la gente è addormentata e bombardata dalla televisione. In ogni caso penso che peggio di così non si possa andare.



6 - Il teatro rende talmente poco che i rapporti con il mondo politico sono sempre stati debolissimi.

7 - Amo molto la radio e mi piacerebbe tanto farla e mi piacerebbe anche fare del cinema; detesto invece il doppiaggio e in cima alle mie preferenze rimane il teatro.

8 - Ho avuto un bambino da tre anni e cerco di portarlo sempre con me. Per ora posso farlo, le cose si complicheranno quando dovrà andare a scuola. Credo che, messa di fronte a una scelta, finirei con lo stare con mio figlio. Comunque quando sono rimasta incinta nessuno mi ha aiutata, anzi; ma a me interessava avere un figlio e così ho fatto.

9 - Nessuna risposta.

10 - Un lavoratore che cerca di far divertire gli altri e di divertirsi. *Franco Garnero*

Siravo - Abbiamo troppe scuole. Tre o quattro, serie e senza i soliti giochi di potere, sarebbero più che sufficienti.

Edoardo Siravo

1-2 - Rispondo insieme alle prime due domande, perché quella del mattatore e del regista sono due figure che derivano dalla stessa matrice culturale: il melodramma. E sono entrambe da ridimensionare. A me piace l'attore che rispetta il modello anglosassone dell'interprete *pulito*. L'essenziale sul palcoscenico è la collaborazione che tende alla qualità. I ruoli invece vanno smitizzati. Anche perché ormai solo in Italia vive ancora questa forma culturale curiosa per cui uno spettacolo è importante se è legato al nome di un grande regista.

3 - C'è bisogno di una rifondazione culturale del ruolo dell'attore nella società italiana. Ancora lo si considera un diverso da tenere ai margini e da valorizzare solo quando fa il giullare di corte. Poi non c'è dubbio: noi abbiamo troppe scuole. Tre o quattro - serie, senza i soliti giochi di potere - sarebbero più che sufficienti.

4 - Le cooperative non esistono più. La forma cooperativistica è scomparsa. L'importante sarebbe che privati e stabili non prescindessero mai dalla qualità professionale che è oggi invece assolutamente in secondo piano rispetto alle numerosissime operazioni pseudoculturali. Il pensiero deve essere a più lunga gittata: l'orticello privato non giova al teatro.

5 - Il teatro non finirà mai: alla faccia di quelli - tantissimi - che lo vogliono morto. La crisi c'è e il teatro non fa che rimasticare se stesso senza partorire nulla di nuovo. Ma la rifondazione non è impossibile. Occorre rimettere al centro l'attore, senza naturalmente escludere autori e registi. Ma se non si restituisce spazio all'attore, che ha in mano il rapporto diretto con il pubblico, non si arriva da nessuna parte.

6 - L'attore è ancora lì, ai margini, con tutto il suo fascino romantico. La tv ha cambiato molti moduli recitativi, ha inventato lo spettacolo delle brutalità e del dolore in diretta e ha costretto l'interprete di prosa a scontrarsi con un macigno enorme, che rivoluziona gli schemi della comunicazione. Ma attenzione: il teatro può salvarci dall'esibizione pornografica della cronaca. Perché il teatro è sempre un po' più vero: non è la vita, ma la metafora della vita. E racconta sempre qualcosa in più.

7 - L'attore è uno solo, senza etichette, completo e capace di spaziare da uno specifico all'altro. Ma la dimensione centrale resta quella teatrale. Basseggio lo diceva. Bene il neorealismo, che il barista venga pure interpretato da un barista di professione. Ma il problema arriva dopo: quando al barista viene ammazzata la madre, che facciamo?

8 - Siamo vittime del nostro lavoro. È inevitabile. Il teatro non è solo una professione, ma un modo di vivere. Dentro c'è tutto, e tutto sta insieme al lavoro. Purtroppo? Diciamo che si tratta di un'ineluttabile fortuna.



9 - Gli attori sono sempre stati i portatori e i depositari della morale di una società. Quello che viviamo non è certo un bel periodo e anche gli attori sono in difficoltà. Ma continuano a fare il loro mestiere e a radiografare il disagio del mondo nel microcosmo del teatro.

10 - È un personaggio che ha il dovere fondamentale di esistere, pur tra tutte le difficoltà che lo accerchiano. Perché è una goccia che deve comunque continuare a erodere la roccia. Rimanendo l'unico - l'ultimo - dispensatore di poesia. *Vale-ria Carraroli*

Patrizia Milani

1 - Il teatro non produce più mattatori perché i divi oggi fanno cinema e soprattutto oltre i confini d'Italia. Tuttavia se con il termine «mattatore» intendiamo colui o colei che tiene la scena, questi esistono ancora e debbono seguitare ad esserci.

2 - Da soli si farebbe un gran pasticcio. Ho un rapporto conflittuale ma anche dialettico con i registi. Amo quelli che riescono a rispettare il testo di un autore, ma sono anche favorevole a coloro che riescono a darne una lettura personale con intelli-



tuttavia ricevono sovvenzioni.

6 - Forse poco o niente. Con il pubblico ogni volta il contatto è entusiasmante e sorprendente, con il potere politico non ho dovuto mai avere rapporti.

7 - Bisognerebbe conoscere e praticare anche tutte queste altre possibilità interpretative. Purtroppo non ce ne viene data l'opportunità: mentre il cinema e la televisione si sono incontrati per uno scambio fra interpreti, gli attori di teatro sono stati dimenticati ed emarginati dal sistema audiovisivo.

8 - La nostra è una vita assurda, ma non vedo perché non si debba cercare di trovare un equilibrio: mio figlio me lo porto dietro e da quando ho una sicurezza famigliare sono meno angosciata, aprensiva e mi sento solida sulla scena.

9 - Appartiene a una delle categorie più morali. La sua moralità la mette in gioco tutte le sere perché potendo ogni volta essere diverso sulla scena da quello che si «rappresenta» nella vita non ha bisogno, quando lascia i panni dell'attore, di sperimentare nuove condizioni.

10 - È una persona che sulla scena, finalmente, io spero, riesca a dare al pubblico qualche piccola, autentica emozione, a differenza di un mondo che

Milani - C'è chi ha affermato, con qualche ragione, che l'unico motivo serio per uscire di casa, ormai, è proprio quello di andare a teatro.

genza e misura, e a trasmetterle lo spirito.

3 - È un mestiere difficilissimo che sconsiglio sempre a chi non ha un forte trasporto emotivo. Una professione che ti segna per sempre; una volta provata è difficile uscirne e, se non riesci ad importi e ad avere successo soffri molto correndo il rischio che le aspirazioni deluse si trasformino in un macchinario che ti stritola. Attualmente mancano le possibilità di lavoro e le miserie sono maggiori della presunta nobiltà, complice anche una normativa disastrosa.

4 - Meglio lavorare per uno Stabile che ti permette, fra l'altro, di fare un teatro d'arte piuttosto che uno troppo condizionato dalle scelte di mercato.

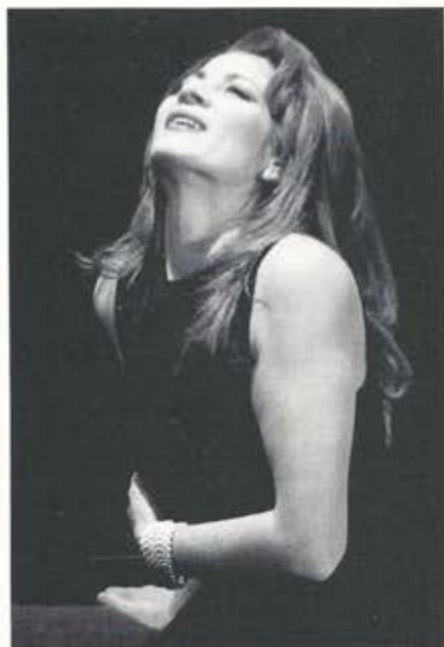
5 - Il teatro non finisce e anche l'impero dei mezzi audiovisivi non l'ha stroncato, anzi il pubblico è cresciuto ed ha acquisito ultimamente nuovi spettatori. C'è chi ha affermato che l'unico motivo per uscire di casa, ormai, è proprio quello di andare a teatro. Il limite principale del nostro teatro è che deve essere itinerante anche se, proprio perché tale, permette di essere portato capillarmente dovunque. Non bisognerebbe incoraggiare quelli che desiderano solo superficialmente fare questo mestiere; credo che ci sono troppi gruppi ed associazioni poco valide oggi in Italia che

invece non riesce più a provarle neppure di fronte a catastrofi collettive e a terribili tragedie. *Sandro M. Gasparetti*

Raffaella Azim

1 - Ma non era una trasmissione televisiva degli anni Sessanta? E cosa c'entra con il teatro? Se mattatore vuol dire un attore che prescinde dal valore di un testo e dalla sua messinscena credo che i rischi di assomigliare ad un fenomeno da baraccone. Un esempio? Gassman ed il suo *Camper*. Gassman l'ha inventato e lui stesso l'ha svuotato. Quello della diva è invece un fenomeno legato all'industria cinematografica. Non esiste un'industria del teatro e quindi non può esistere la diva. Credo comunque che quello della mitizzazione di un attore o di un'attrice di teatro sia un fenomeno datato. I miti di oggi non passano più per i palcoscenici di teatro.

2 - Non c'è spettacolo che io ricordi, nella mia esperienza di attrice o di spettatrice, che non fosse legato ad un grande regista. Se parliamo invece di spettacoli non riusciti, molto spesso ho visto



dei grandi attori diretti da pessimi registi e mi sono chiesta se non sarebbe stato meglio che si fossero diretti da soli. Sì insomma al regista demiurgo se demiurgo è veramente, e no al demiurgo solo in quanto regista. La regia critica non è l'unica strada per la vita del teatro e del resto sono solo

Azim - Gli Stabili, ormai, hanno azzerato i contributi al teatro di ricerca.

pochi i registi in grado di percorrere questa strada. Purtroppo oggi tutti i registi pensano di essere registi «critici» e invece, troppo spesso, sono solo registi «criticabili».

3 - Tutta la provincia italiana pullula di scuole per attori. Attori sconosciuti aprono scuole per attori vivendo materialmente delle speranze di giovani che vedono nel teatro la possibilità di sfuggire al grigiore della provincia, del loro destino. Migliaia di sconfitti nascono in ogni luogo della Penisola; e questo è un fenomeno che considero al limite del delinquenziale. Bastano e bastavano quelle poche scuole, con una loro storia e una loro tradizione, dura ed estremamente selettiva, che hanno formato gli attori in Italia per quasi cinquant'anni. Ho un bellissimo ricordo dei miei anni di scuola al Piccolo Teatro di Milano, di quanto abbia appreso in quella consuetudine, ormai quasi sparita, di assistere alle prove dei grandi spettacoli di quel teatro. Poter assistere al processo creativo quotidiano, al miracolo Strehler-Carraro-Lear, al miracolo Strehler-Lazzarini-Ariel ne *La tempesta*: è stato quello il miglior banco di scuola.

4 - Non vedo perché il teatro privato, se assolve ad una richiesta del mercato, con attori e testi di richiamo, debba ricevere dei contributi dallo Stato. Ed il teatro pubblico, che i contributi deve avere, faccia tutto il resto. Abbiamo invece una gran confusione. Gli Stabili producono con attori di richiamo testi di sicuro successo, confezionando spettacoli con la stessa logica del teatro privato. Ed hanno azzerato i contributi al teatro di ricerca che tanto ha sempre fatto per il rinnovamento delle scene italiane.

5 - Prima il cinema e poi la televisione. Non è certo il teatro lo spettacolo di questo secolo. Nel suo angusto spazio, rinunciando a quella funzione assoluta che il Teatro aveva avuto in passato, non c'è che un ritagliarsi dei piccoli spazi per tanti teatri che non sono più il Teatro: il teatro che conser-

va come in un museo un rito del passato, il teatro come fabbrica dell'attore, il teatro di ricerca. Tante realtà da alimentare in maniera diversa e con funzioni diverse. Il cinema e la televisione hanno lasciato uno spazio vuoto nel pubblico spettatore. Ed è quello del rapporto diretto con l'emozione, con la verità della creazione artistica dell'attore che ogni spettatore vive in prima persona quando assiste ad uno spettacolo teatrale. Io credo che questo particolare prodotto possa essere venduto con quegli stessi strumenti con cui si vende ogni cosa.

6 - La storia dell'attore in questi cinquant'anni risente della maniera incerta e ipocrita con cui le classi dirigenti del nostro Paese hanno inteso il problema del teatro pubblico e di quello privato. Ipocrisia e confusioni hanno contagiato profondamente tutto il sistema teatrale in tutte le sue componenti. Ed anche l'attore si è ammalato. Poter ripartire da zero, finalmente in maniera chiara!

7 - La settorialità diffusa per cui ogni attore è soltanto attore di teatro, o di cinema, o di televisione o di doppiaggio, è un'eredità della stagione neorealista del nostro cinema. Oggi le divisioni sono meno accentuate anche se permangono. Ma credo che oggi siano dovute più alla crisi che interessa ogni settore e che porta ognuno a difendere egoisticamente i suoi spazi. Va da sé che io penso che un attore dovrebbe essere in grado di esprimersi in ognuno di questi settori.

8 - Lo ritengo un problema di chiunque abbia un lavoro creativo e di responsabilità. Ogni essere umano ha questo problema: lo affronta e lo risolve con i suoi strumenti.

9 - Privo di morale veniva considerato l'attore e pertanto veniva seppellito in terra consacrata. Ma l'attore possiede bene la sua regola morale, quel confine spesso nascosto che passa tra la scena e l'osceno.

10 - Quello che è sempre stato: colui che si carica sulle spalle la vanità di ogni vita, di ogni destino. *Valeria Carraroli*

Turi Ferro

1 - Oggi, semplicemente, non sarebbe riproponibile. Appartiene ad un mondo del teatro lontano anche nel ricordo.

2 - Il regista ha sempre una grande importanza. Quando è bravo, certo, o addirittura è un grande: come Strehler, straordinario uomo di spettacolo capace di riempire le sale per centinaia di repliche, o come Ronconi, di cui continuo ad amare e ad apprezzare la ricerca anche quando mi sembra giungere agli estremi limiti, al confine.

4 - Ci deve essere un teatro assistito: quello, soprattutto, che tenta strade nuove, difficili.

5 - Quest'anno, ho scelto di fare *Servo di scena* di

Ferro - Ci dev'essere un teatro assistito: quello che tenta strade nuove, difficili. - Qualcuno ha i clan, gli appoggi politici, le clientele; in compenso io ho sempre avuto l'appoggio - enorme - della famiglia.

Ronald Harwood. Perché in questi teatranti che, sotto le bombe naziste, in condizioni oggettivamente impossibili, continuano ancora - nonostante tutto - a ripetere il rito della messa in scena ho visto un'immagine del teatro di oggi. Che continua, assediato, ad andare avanti, soffocato dal disinteresse sempre maggiore di tutti, in un'era in cui la sua sopravvivenza può sembrare impossibile ed inutile. Sì, io sento in me l'amarezza di una condizione davvero critica del teatro, che soffre e che sembra attirare il pubblico sempre meno. Sempre meno persone hanno voglia di infilarsi nel mondo del palcoscenico, e c'è sempre meno spazio per chi vuol farlo. Tuttavia non credo che il teatro vada incontro alla sua fine. Dai Greci in poi gliene sono capitate sempre di tutti i colori, e ce l'ha sempre fatta ad andare avanti.

6 - Oggi l'attore di teatro, alla fin fine, non sa più



chi è. Non conosce più il suo ruolo. I linguaggi più moderni monopolizzano tutto il mondo dello spettacolo. Alla fine della recita, quando vengono in camerino a salutarti, gli ammiratori chiedono: «ma quando la rivedremo al cinema, o in televisione?». Bisogna proprio essere uno che ha la mia voglia pazza di andare in scena - la stessa di quando avevo vent'anni! - per continuare senza scorgersi.

7 - La televisione, oramai, ha preso una piega che non la rende più interessante per l'attore di teatro. Quanto al cinema, a me - personalmente - è servito solo per farmi una seconda casa, a Roma. Dei film che ho interpretato ne salverei, al massimo, tre o quattro. Il fatto è che, il più delle volte, il grande attore viene chiamato solo da piccoli registi per piccoli film, che magari deve sostenere, e reggere in piedi da solo. Perché, in genere, il grande regista non ha bisogno del grande attore: Fellini faceva recitare gli oggetti, le semplici figure umane, le fisionomie. Prese il suo amico oste - lo sanno tutti - per il *Satyricon*, per fare Trimalcione: ed era stupendo.

8 - Qualcuno ha i clan, gli appoggi politici, le clientele; io ho sempre avuto l'appoggio - enorme - della famiglia. Dietro il mio lavoro c'è il sostegno di mia moglie Ida Carrara, di mio figlio Guglielmo, regista di *Servo di scena* come di tanti altri spettacoli in cui io magari non ci sono. È fondamentale potersi guardare negli occhi e an-

dare avanti insieme, crescere insieme: in tutti i sensi.

9 - Certamente. Quella di tutti gli altri uomini.

10 - Le rispondo per me: al di là delle difficoltà, dei problemi, delle amarezze, del momento «no» del teatro, mi sento, semplicemente, uno che sulle scene ha la sua vita. Uno che in palcoscenico continua, anche a settant'anni, a sentirsi solo trenta. Anzi: ad averceli. Perché è questo il teatro: qualcosa di speciale, di straordinario, quasi di miracoloso. Avevo in compagnia con me una vecchissima attrice, Rosina Anselmi, compagna di vita di Musco. Era quasi cieca, teneva le mani - dietro le quinte - in un catino d'acqua fredda, perché aveva la pressione a 260. Eppure, quando sentiva dalla musica - facevamo *Liola* - che toccava a lei, che era il suo turno, entrava in scena con la leggerezza di una ragazzina, correva, vola-

va: ed era un pachiderma, non camminava nemmeno quando era fuori dal palcoscenico. Che dire? Il teatro è questo. Anche se sembrano frottole e storie incredibili. *Francesco Tei*

Anita Laurenzi

1 - Non ho mai trovato al mio fianco qualcuno che volesse prevaricare o si mettesse al centro dell'attenzione. Neanche quando mi trovai a recitare con Anna Magnani o con Randone! Il mio parere dunque è che non esistono mattatori, ma solo attori con grandi capacità professionali e altri meno.

2 - La diatriba regista-attore dovrebbe essere già chiusa da tempo. Alla fine degli anni '60, quando anche il teatro ha voluto uscire dalla tradizione, il rapporto tra questi due ruoli è fortemente cambiato e nessuno ha più pensato che il regista fosse colui a cui fosse concesso pensare e all'attore toccasse solo eseguire. Ora comunque credo che il

Laurenzi - Nella vita privata non ho mai voluto trovare compensazioni alle mie tensioni intellettuali.

regista sia ancora importante, ma che esistano anche moltissimi giovani attori in grado di sviluppare qualsiasi testo drammaturgico.

3 - In Italia la situazione è molto difficile. Sembra che gli attori da noi guadagnino moltissimo ma in realtà, tranne qualche raro caso, sono tutti sottoposti a contratti a termine di due o tre mesi, con grandissimi periodi di pausa tra una produzione e l'altra. Una condizione completamente diversa da quella che vivono i nostri colleghi all'estero (Germania, Francia ecc.) dove, muovendosi con programmi pianificati almeno biennali, sia chi produce che l'attore, ha la possibilità di pianificare in modo intelligente i propri impegni. Per quanto riguarda la formazione, devo dire che in Italia certo non mancano scuole prestigiose, ma purtroppo si è perso quel momento del tutto fondamentale nella nostra professione, l'artigianato, che legava, tramandando le esperienze vissute, le nuove alle vecchie generazioni.

4 - Ho fondato nella mia vita almeno cinque o sei cooperative, inoltre lavoro per uno stabile. Far parte di un teatro stabile è per me possibile e accettabile nella misura in cui ne sposo almeno il 70 per cento delle scelte culturali. Inoltre ho sempre pensato sia importante fare ricerca e rappresentarne i risultati sia negli stabili che nei teatri privati, proprio per non rimanere chiusi ognuno nei propri ambiti specifici senza crescere né comunicare con pubblici differenti.

5 e 6 - Avendo iniziato trent'anni fa con il teatro ebraico, decisamente molto più avanti come scelte culturali di quello che non fosse in quegli anni quello italiano, come attrice mi sentivo alquanto a disagio. Sono sempre stata una pazza scatenata e l'idea del movimento, della vivacità intellettuale, delle possibilità di una cosa e del suo contrario, mi hanno sempre affascinato. Ora credo che il teatro stia vivendo un profondo momento di stallo. Penso che quello che dobbiamo rincorrere siano le nostre reali intenzioni, dovremmo inoltre cercare di ritornare il più possibile al teatro italiano, anche se mi rendo conto che per la giovane drammaturgia non sia facile vivere sotto l'ombrello di grandi autori come Pirandello ecc.. In ogni caso sono ottimista e credo che il teatro italiano continui a vivere ancora per molto tempo.

7 - Per quanto riguarda soprattutto il cinema, l'attore italiano è sempre stato emarginato. Una parte delle colpe credo si possano attribuire anche alle scuole che secondo me dovrebbero dare più indicazioni per poter sfruttare al meglio le proprie possibilità sia tecniche che psicologiche e avere così più possibilità di riciclo nel mercato.

8 - Adoro le donne che tentano sempre di fare quello che vogliono nella loro vita e che se hanno



scelto di fare teatro non vivono questa condizione come una colpa da espiare. Per quanto mi riguarda ho sempre cercato di non confondere le due cose. Nella vita privata non ho mai voluto trovare compensazioni alle mie tensioni professionali che ho invece sempre espresso in teatro, dove per contro, non ho mai avuto intenzione di trasmettere la mia «pacatezza» familiare.

9 - La situazione per fortuna è molto cambiata. L'arte è sempre in stretta relazione con il contesto in cui si opera. È da poco tempo dunque che i grandi attori sono inseriti nel terreno sociale in cui vivono. Le cose che più contano, al di là della moralità e stupidaggini di questo tipo, è avere la grande capacità di accettare e lasciarsi andare alla propria fantasia, cercando di inventarsi e comunicare sempre in modo diretto le proprie sensazioni.

10 - Ultimamente c'è la mania di considerare l'attore come un personaggio onnipotente, sempre informato su tutto, e per questo chiamato ad esprimersi in pubblico sugli argomenti più disparati. Reputo tutto ciò assurdo. Se si hanno delle idee politiche è il caso o di tenersele per sé oppure di fare qualcosa concretamente, senza farsi influenzare troppo dai mass media. Consiglio quindi all'attore di stare zitto e di parlare solo in scena. *Livia Grossi*

Paolo Poli

1 - Alla metà del secolo, quando io ho cominciato ad aprire gli occhi allo spettacolo, morivano le compagnie capocomiche, quelle con i grossi nomi. Che non si chiamavano mattatori allora, parola desunta dalle mode successive, i Renzo Ricci, Eva Magni, Proclmer e Albertazzi, Gassman e compagna del momento. Sciolte queste compagnie hanno iniziato a formarsi i teatri Stabili a imitazione del Piccolo di Milano; stabili nemmeno tanto perché viaggiavano in continuazione, facevano scambi tra di loro. Fu così che per esempio il teatro di Grassi ebbe la fortuna di assorbire molti di quei capocomici: Strehler faceva in un anno, anche quattro-cinque spettacoli memorandi perché aveva attori come Lilla Brignone e Gianni Santuccio o Tino Carraro, ai quali bastava dargli un drizzone, fargli una scenografia, mettergli in parte un caratterista, un attore giovane e una cameriera, che poteva essere Laura Betti esordiente, e poi se la vedevano loro con gli spettatori. Accanto a questi grossi organismi però si facevano largo delle piccole platee in cui nasceva il cabaret: io, Laura Betti, Giancarlo Cobelli, ognuno per conto suo alla fine degli anni Cinquanta, sia-

mo stati tra i primi e la gente veniva per vedere la persona. Poi il cinematografo del dopoguerra, finita l'epoca gloriosa dei grandi film che da noi non avevano avuto successo di cassetta ma che avrebbero ricevuto all'estero stima letteraria, assorbiti molti dei nostri artisti; e la nascente Tv pure, mescolava attori della pellicola con i bravi del teatro, maestrine, fanciulle del Po, nei suoi romanzi a puntate, negli appuntamenti di Maigret o nelle commedie di Sarah Ferrati e Andreina Pagnani. Si chiamò mattatore Gassman che fece una serie fortunata: una scena di teatro classico, una poesia a memoria... vecchia generazione che sapeva ancora memorizzare. Oggi ne ritrovo un po' meno di questi tipi: mattatore è definizione per un teatrante tradizionale e non si attaglia a degli emergenti che legano la loro vis comica al momento, su un testo scritto certo non da salvare per i posteri. Ormai è come per il commercio: la gente cerca la premiata ditta. Conta essere reclamizzati. E magari, non per voglia di mattatore ma perché i costi sono sempre cresciuti, si fanno commedie con pochi interpreti e ci si mette un nome famoso. Insomma le definizioni cambiano, diventano inglesi o francesi, puoi dire one man show, entertainer, comédien, metteur en scene, ma la sostanza rimane: il pubblico riempie il Sistrina per applaudire Sabina Guzzanti.

2 - Nell'800 il regista era un bravo direttore di scena che si occupava degli oggetti utili alla finzione, più o meno ricchi a seconda della convenzione. Le scenografie non cambiavano ad ogni spettacolo, ogni sede aveva gli arredi per la tale opera o operetta. Adesso invece dice: quest'anno la scena la facciamo tutta in alluminio, lei sta nel polmone d'acciaio, lui fa la sua comparsa per fax, i protagonisti si amano per telefono senza incontrarsi mai; camminano gattoni perché stare in piedi è troppo ovvio. Le grandi trovate registiche! Negli anni Venti, Trenta il capocomico faceva da sé: delle due sorelle Gramatica, una pensava ai soldi, l'altra a impostare lo spettacolo. Ma le regie erano ridotte a niente; un po' come il teatro di Eduardo. Una finestra di qua, una di là e la porta in mezzo; quando entrava Eduardo tutti si voltavano di spalle a guardare lui e saltava fuori il primo piano a cui ci ha abituato il cinema. Nell'immediato dopoguerra arrivano i grandissimi registi, Luchino Visconti per esempio. Sceglieva ogni cosa, fino all'ultima comparsa, tutto doveva essere perfetto e meraviglioso. Contava solo il regista: si diceva *La locandiera* di Visconti, non di Goldoni. Dal '68-70 si ha il proliferare dei gropuscoli, del teatro in cantina, in soffitta, nello stanzino delle scope, in cui c'era l'artista isolato che faceva un happening oppure tutti senza mu-

tande, donne nude sotto la doccia, e così via. Fino a che nei decenni '80 e '90 si è approdati all'ibrido: il regista alternativo, assorbito dallo stabile, porta i suoi attori in mutande a rotolare sul fondo tra porte aperte e chiuse, dentro gironi danteschi e ruote dagli ingranaggi di legno, mentre sul davanti un'attrice di vecchio mestiere recita all'antica italiana fregandosene dei consigli della regia. Si sono visti anche burocrati appoggiati dalla politica venir su come registi, ma il talento non si improvvisa. La voglia di novità non deve essere programmata: se la didascalia prevede un ampio salone tutto bianco, non si deve per forza realizzare una stanza piccola piccola e nera. È come se il teatro dell'assurdo, che non ha mai avuto fortuna alla metà del secolo chiuso a Parigi in teatrini piccolissimi, abbia però abituato le minoranze culturali alla stranezza, al rovesciamento obbligatorio del calzino. Io mi sono sempre arrangiato da me, non sono mai stato un attore tradizionale. Da giovane mi facevano fare l'amoroso e invece sono un caratterista: se non avessi preso in mano la mia situazione non mi avrebbero offerto niente di bello, credo. Ho fatto tutto da me, quand'ero giovane tingendomi i capelli di bianco e adesso da vecchio mettendomi le trecce da bambina. Mi sono laureato sul teatro naturalista dell'Ottocento francese però ho continuato a pettinarmi come la cantante calva.

3 - Io ho una esigua pensione dall'84 perché ho gridato «Viva l'Italia» da garibaldino alla radio a Firenze nel 1949; ma sotto gli altri ho lavorato pochissimo. Ho una mia compagnia con dieci dipendenti, sei tecnici e quattro artistici, sono iscritto alla Camera di Commercio e sono un commerciante. Mi sono sempre arrangiato il più possibile, ripeto. Nei momenti di povertà facevo pure i costumi, gli oggetti, cose che dichiaravano un'origine ingenua, popolare e invece derivavano dall'insipienza dell'artigiano. Come si diventa attori? Ho poca fiducia nelle scuole; quelli furbi ci stanno lo stretto necessario. A volte sono anche trovate mascalzone per spremere soldi, ai Comuni, alle Regioni e simili; inoltre non sempre ci insegnano i migliori ma quelli che non lavorano e hanno tempo di farlo. Meglio l'apprendistato con

e con un avverbio diventano dei primi attori. Diversamente, nella mia generazione, si cominciava ad avere successo verso la cinquantina. Di consigli non ne so dare, mi contento di essere un modesto praticante, non un teorico. La qualità c'è poco da imporla dall'alto: è un caso che al Re Sole sia capitato Molière. Il teatro non è industria di Stato.

6 - Se proprio devo essere sincero all'antica italiana ci sono state molte attrici che hanno trombato l'onorevole. Vanno avanti attori di scarse qualità ma di vita chiacchierata oppure con una famiglia dietro, dalle buone relazioni e dai tanti soldi. Questo è il rapporto con la politica. Del resto è sempre stato così dappertutto, anche se prima una parte di talento ci voleva. Un tempo le scene avevano un che di trasgressivo, di satanico; oggi la mamma casalinga dice «guarda la mia bambina come la dimena bene il culo, diventerà una Carrà». Ed è felice. L'attore era la carne, il diavolo. Greta Garbo esercitava un fascino peccaminoso; ormai la gente guarda alla carriera di Grace di Monaco da bella donna ad attrice, a regina, a Santa, perché sembra che abbia fatto dei miracoli ultimamente. La professione è ambita. Il pubblico? Eh, per tirargli fuori i soldi ce ne vuole; al cinema ci vanno di mercoledì con lo sconto. Sa, oggi c'è il gran problema del tempo libero, solo nei Paesi sottosviluppati non si annoiano. Ci vuole l'evasione. E l'occasione sociale, come quando si va in chiesa per esibire il vestito della festa. Certo che non si può competere con la Chiesa che riserva alle sue lunghe navate i più bei spettacoli del mondo: il papa, tutti i cardinali e le suore che sfilano, con le corone del Bernini, e i colori, le atmosfere... È stupendo.

7 - Nessun problema. Si passa con disinvoltura dallo spot pubblicitario all'*Amleto*. Mercoledì sono tutto per lo shampoo e giovedì, tac, «essere o non essere». Io ho fatto nel 1961 la pubblicità del Campari e con quei soldi mi sono comprato i primi arredi per la mia compagnia. Poi basta. Almeno allora prima di rimendarla sul prodotto l'artista faceva la sua esibizione, oggi al massimo ci mette la faccia. Ho fatto anche il cinema negli anni Cinquanta: erano filmacci di categoria B, però a

Ottavia Piccolo

1 - Io, i mattatori, li ho conosciuti, li ho incrociati, però la mia formazione, naturalmente, è stata diversa. Il pubblico allora identificava lo spettacolo con l'attore, andava a vedere un attore come ora si va a vedere un cantante o un comico. A volte sento definire i mattatori come personalità dotate di un istinto istrionico quasi «bestiale» ma di bassa cultura, in realtà c'è stata tutta una generazione coltissima, con un'apertura mentale maggiore di quanto si creda. Quando è arrivata la regia, il vero mattatore è diventato il regista. Quello che mi interessa è una mediazione fra le due cose: uno spettacolo di un regista di valore con attori di valore. Non bisogna demonizzare l'attore popolare, perché la forte passione che il pubblico può provare per un attore o un'attrice è da sempre un elemento vitale del teatro. Ora stiamo assistendo a uno strano fenomeno, la gente va a teatro per vedere l'attore diventato famoso grazie alla televisione o personaggi televisivi che approdano alle scene. Trovo che non ci sia nulla di male in questo, sempre che, chi è diventato celebre grazie alla televisione, sfrutti questa sua fama per fare onestamente teatro.

2 - La regia non ha perso la sua importanza. Mi pare, però, che ci sia stata, da parte del regista-mattatore, un'inversione di tendenza, o per lo meno, un riaggiustamento del tiro. Gli spettacoli sono il risultato di un rapporto di più stretta collaborazione con gli attori, c'è maggior scambio di idee e opinioni. Io ho una mia personale «teoria» (fra virgolette, naturalmente), cioè che l'attore maschio si vergogni di fare solo l'attore, spesso il suo vero desiderio è fare il regista o le due cose insieme. Essere soltanto attori, quindi essere disposti in ogni momento a venir messi in discussione, è una scelta più difficile. Le donne, invece, e, tanto per citarne qualcuna faccio i nomi della Moriconi, della Proclemer, della Melato, hanno lavorato e lavorano con registi di nome, senza timore di mettersi a loro disposizione. L'uomo, in fondo in fondo, o cerca di fare il regista o lavora con un regista che non lo mette in discussione. Io credo molto nella compagnia stabile, nel lavoro costante con un regista, ma bisognerebbe crederci tutti, affinché questo diventi un modello strutturale fecondo.

3 - Noi attori siamo una categoria poco sensibile, siamo individualisti, tendiamo a non associarci. Tanto è vero che il sindacato degli attori ha poca forza. Ora le cose sono un po' cambiate, ma per anni ci siamo rifiutati di considerare che fare l'attore implica anche l'assunzione di oneri amministrativi. Io auspicherei che nelle scuole, dove, fra l'altro già si tengono corsi per amministratori teatrali, si insegnasse anche agli attori e ai registi come funziona la macchina amministrativa. Chi non conosce i propri diritti e doveri, commette più facilmente degli errori. Il mestiere dell'attore richiede una vocazione e del talento e non sono cose, queste, che si possono insegnare. Compito importante della scuola è fornire gli strumenti, le tecniche espressive del corpo e della voce, che poi ciascuno metterà più o meno a frutto. Nelle scuole si assiste talvolta a dei saggi di fine anno in cui più che gli aspiranti attori sono i registi a far mostra di sé. Ora, per fortuna, rispetto allo spontaneismo di alcuni anni fa, nelle scuole sono stati ristabiliti alcuni punti fermi. Purtroppo continuano ad esserci troppe scuole e scuollette, soprattutto private, di scarso valore.

4 - Io ho fatto quasi sempre teatro pubblico, anche se ho lavorato con compagnie private (prendendo, a dire il vero, anche qualche piccola fregatura). Ritengo, quindi, che il teatro pubblico, anche se deve essere migliorato, sia ancora la strada migliore da percorrere. Quello che abbiamo fatto a Trieste, cercando di creare una compagnia stabile, è già una cosa importante.

5 - È da quando ho iniziato a lavorare, circa trentacinque anni fa, che sento parlare di crisi del teatro. Mi sembra che oggi ci sia, al contrario, un ritorno al teatro, la gente ha più voglia di confrontarsi e di uscire di casa. Certo, è anche vero che si continua a fare, tutto sommato, un teatro «d'archeologia», cioè di rilettura, indubbiamente ne-

Poli - Di solito un parere sullo spettacolo lo chiedo ai vigili del fuoco che mi raccontano ciò che davvero si vede, non le intenzioni, i messaggi...

qualcuno che ti dà i rudimenti e la pratica alla ricerca dello stile personale. In realtà il nostro è un mestiere che si impara e non si insegna.

4 - Mi è difficile dirlo. Io ho fatto parte per me stesso, sono un privato. Altro non ho sperimentato. Le rare volte che ho avuto contatti con Stabili o associazioni ho trovato nidi di vipere. Molto meglio da soli. Là per comprare un cappello o un ventaglio bisognava fare una riunione, convocare un vertice; io esco, lo scelgo, lo prendo con le mie manine: velocità e semplicità. E in quindici giorni vado in scena. Sapendo che sono lì sera per sera a sostenere il prodotto e dove sento un calo intervengo subito. Come un pittore che mette un cespuglio di rose per coprire una figura venuta male oppure la nasconde dietro una nuvola.

5 - L'arte è antica e non finirà. Dove c'è un bambino che ascolta, ci sarà sempre un vecchio che racconta. Mai un disco, mai una macchina potranno dare l'emozione di una persona viva, che dà la notizia e l'emozione della notizia, assieme. Crisi? La crisi è da sempre. Come per la cappella Sistina, il problema del restauro si è posto quando ancora Michelangelo stava dipingendo perché usava la pozzolana umida e gli si aprivano le crepe. Si racconta persino che i greci disertarono il teatro per correre dagli orsi. Da anni sento dire che è un momento difficile. Ma lo spettacolo è un serpente, scompare di qua e spunta di là; ci sono mille forme di spettacolo, anzi mai come adesso lo spettacolo è stato proliferante. Infatti la preparazione dell'attore è sempre più scarsa perché trovo subito uno sbocco: - eccezionale veramente -

Cinecittà con le grandi produzioni dei capitali americani. Ho avuto la fortuna di recitare non con speciali registi, ma per esempio col famoso fotografo Anchise Brizzi che aveva lavorato nell'*Otello* di Orson Welles. Alla radio ci tornerò tra breve, sul Tre la domenica, con rievocazioni del repertorio passato. Insomma, va bene tutto.

8 - Provenendo da una famiglia numerosa, ho scelto la solitudine e mi trovo benissimo. Adattato a un lavoro itinerante, non mi importa il confort della mia sedia, della mia poltrona; sono perfette quelle dell'albergo. Certo ho i miei difetti, ma non è male vivere così. Le persone le cerco solo se ne ho voglia; riduco al minimo anche le pubbliche relazioni, perché quello che galleggia sulla storia non è sempre il meglio.

9 - Come tutte le persone civili; come l'idraulico o l'elettricista.

10 - Non lo so. Nelle mie frequentazioni, nelle mie preferenze ci sono pochissimi attori. In giro difficilmente mi incontro con i colleghi; loro vanno, io arrivo, e viceversa. Di solito il parere sullo spettacolo lo chiedo ai vigili del fuoco che mi raccontano ciò che davvero si vede, non le intenzioni, i messaggi... o le elucubrazioni di qualche pennaiolo. Di attori ce n'è di vari tipi: c'è quello che presta solo la sua figura, e forse sono i più belli; quelli che si mettono il profumo, abbracciano una fanciulla che lo adora e che fa un viso tutto gioioso. Oppure, quelli che... si spalancano le finestre e delle donne indiate gridano «egoista, egoista» ma è il profumo, non lui. Che dice, non sono queste le cose più belle? *Francesco Tei*



cessaria e importante, di testi classici. Una nuova drammaturgia, purtroppo, la vedo ancora lontana da venire. Ci sono senz'altro alcuni ottimi scrittori, ma la maggior parte dei testi che mi è capitato di leggere hanno tematiche anguste, sono privi di un respiro più vasto, diciamo più «universale». Negli altri Paesi sono sorte, nel corso di questi ultimi cinquant'anni, delle nuove drammaturgie. Da noi, invece, si è formato a un certo punto della nostra storia come una specie di blocco, che ne ha impedito la nascita e lo sviluppo. Anche i registi, forse, non l'hanno incoraggiata come dovevano.

6 - Non mi sembra che ci sia stato un cambiamento radicale. Adesso, forse, c'è una maggiore coscienza di se stessi, della propria professione, però a volte temo che continuiamo a considerarci un po' dei saltimbanchi. In realtà, trascorso il periodo mitico del teatro impegnato, si pensa sempre

Piccolo - *Noi attori siamo individualisti, tendiamo a non associarci. Continuiamo ad essere degli zingari poco radicati nella società.*

più al successo in termini spiccioli. Nei primi anni '70, avevo davvero sperato che qualcosa cambiasse, sembrava che l'attore avesse raggiunto una coscienza maggiore di sé e del mondo e che nutrisse l'utopia di cambiarlo, questo mondo, col teatro. Questa utopia va sempre coccolata: se non pensi che la poesia possa se non cambiare il mondo, per lo meno scuotere dentro le persone, anche una soltanto, ti sembra di fare un mestiere ridicolo.

7 - Io faccio di tutto, anche se non è sempre facile, perché da noi c'è stata una specie di frattura fra il teatro e il cinema, fra il teatro e la televisione. Chissà perché gli attori di teatro e quelli di cinema nutrono gli uni verso gli altri un sentimento al contempo di inferiorità e superiorità. Ma l'attore di teatro e di cinema sono due facce dello stesso universo: l'universo attore, cioè un uomo che racconta delle storie. Tra l'altro nelle scuole di teatro non si insegna neppure cos'è una telecamera e nelle scuole di cinema non si insegna niente di teatro.

8 - Per fare gli attori - come dice un mio amico - bisogna essere orfani e sterili. Considero importante non dover rinunciare a una vita affettiva,

perché sono esperienze che ti arricchiscono e servono anche nel tuo lavoro in palcoscenico. Per una donna, certo, è più difficile, soprattutto se vuole dei figli. Anche per questo sarebbe importante poter lavorare stabilmente, per periodi più lunghi di quelli attuali, in una città.

9 - Siamo ancora considerati una categoria poco affidabile. In parte è anche vero, continuiamo ad essere degli zingari, siamo poco radicati nella società. Il mestiere dell'attore è considerato dalla gente un po' come un hobby. Del resto, Mastroianni non ha detto, e non del tutto a torto, «sempre meglio che lavorare?». Chi ha a che fare così tanto con il suo cuore, ha una morale più sensibile. Pur essendo delle strane bestie, egoiste e narcisiste, io credo che a furia di dire e comunicare poesia l'attore anche involontariamente la assorbe. Non ho mai inteso questo lavoro come una missione, però non c'è dubbio che raccontare delle storie ti dà una specie di forza. Conosco poche persone nel mio campo che siano davvero cattive, possono essere al massimo maligne, c'è sempre in loro una voglia di darsi, una profonda rettitudine. Sarà banale dirlo, ma questo mestiere possiede alla fin fine una sorta di religiosità.

10 - È un raccontatore di storie che, in una società che bada sempre di più all'apparire, fa dell'apparire una missione poetica. *Roberta Arcelloni*

Glauco Mauri

1 - Il teatro è un lavoro di gruppo; ma al suo interno - come nella vita - non si è mai tutti uguali. In partenza si hanno tutti le stesse possibilità per arrivare, poi c'è chi corre di più e chi meno, chi ha più talento e chi è meno dotato: è inevitabile che emergano prime donne e primi attori, non in senso divistico, ma in rapporto alle qualità.

2 - Gli attori un tempo erano diversi da oggi. Noi facciamo una o due commedie l'anno, loro ne interpretavano anche quaranta. Se da una parte l'esercizio intenso li dotava di grande talento, dall'altra erano meno colti perché la rapidità a cui erano costretti li obbligava ad uno scarso approfondimento. Per questo la figura del regista era importante. Non che oggi la sua funzione non sia indispensabile: il regista dà l'impronta, la chiave di lettura di uno spettacolo. Ma, tenuto conto del livello superiore di preparazione degli interpreti, non è più il demiurgo, ma un collaboratore e un consulente. Non si deve dimenticare che molti attori - ed io sono fra questi - con umiltà e modestia sono anche in grado di incaricarsi dell'allestimento di uno spettacolo.

3 - Domanda che richiederebbe un trattato. In questo momento la nostra situazione è scandalosa. Io sono uno dei pochi attori che si è espresso contro l'abolizione del ministero dello Spettacolo, proposta che senza una soluzione sostitutiva si è tradotta in disastro. Adesso siamo in pieno caos. Non ci sono né punti di riferimento, né conduzione politica precisa. Siamo costretti a lavorare senza l'appoggio di regole nell'incertezza più buia, in una situazione di precarietà e di disagio. Quanto alla formazione professionale, ritengo che in ogni disciplina artistica sia importantissima la preparazione artigianale perché fornisce l'indispensabile bagaglio tecnico. Della scuola non si può fare a meno, che sia l'Accademia o un'altra scuola di teatro, purché l'allievo abbia la fortuna di trovare maestri giusti, dotati di quella forza maieutica che ne mette in luce le qualità. È grave quando un aspirante attore s'imbatte in un insegnante non degno di questo nome, incapace di plasmarlo e di impartirgli una corretta preparazione. Vera scuola, secondo me è anche il palcoscenico, quando si ha la fortuna e anche la forza di trovarsi in situazioni positive, quando si può recitare - ma è una parola molto brutta, direi «interpretare» - accanto a personalità teatrali che sappiano trasmettere la loro professionalità e la loro esperienza.

4 - Da 15 anni abbiamo formato, Roberto Sturno ed io, una compagnia privata. Noi capocomici, non so come chiamare altrimenti gli attori che gestiscono una compagnia, siamo rimasti in pochi. La nostra è un'attività privata che crea prodotti



non inferiori a quelli distribuiti dai teatri pubblici con mezzi molto meno cospicui e un impegno non meno intenso. Il nostro repertorio lo dimostra. Abbiamo rappresentato Sofocle e Shakespeare, Cechov e Beckett, Molière e Dostoevskij, toccando quelle piccole città, veri magazzini di intelligenza e di cultura, che i grandi circuiti dei teatri stabili non sempre contemplano. Pur avendo l'impressione che il teatro pubblico si metta in antitesi con quello privato, non farei distinzioni: sostengo solo che il teatro, che può essere anche un teatro di divertimento e non necessariamente un prodotto avvolto in paludamenti accademici, deve essere un prodotto di qualità.

5 - Fine del teatro? No, perché il teatro, che si nutre del contatto di due parti è un'espressione di arte viva, che va oltre la meccanica e la tecnica. Nell'lo scambio emotivo fra attori e pubblico c'è un le-

Mauri - *Siamo in pieno caos, costretti a lavorare senza l'appoggio di regole, nell'incertezza più buia.*

game umano più stretto che in qualunque altra manifestazione. In questo momento, in cui siamo bersagliati da tanta banalità e tanta volgarità, credo che questa grande palestra di cervelli sia molto vitale. Non parlerei neppure di crisi; il disagio è il riflesso di una crisi generale della società tutta e della situazione politica. Per una rifondazione credo che ci vorrebbe anche una soluzione politica, come per ogni problema. Bisogna che coloro che ci governano intendano l'importanza del teatro, della danza, della lirica, della musica, di tutte le arti. Va bene costruire strade e case, ma queste devono essere abitate da uomini che sanno cos'è la vita. Il teatro e la cultura servono a formare gli uomini.

6 - Oggi gli attori sono più tutelati di un tempo. Ci sono i sindacati, c'è un regolamento che viene rispettato. Quindi dal punto di vista strutturale del nostro lavoro siamo certamente più protetti di una volta. Ma certamente c'è un'infinità di cose da fare ancora. Il rapporto con il pubblico è cambiato. La presa c'è sempre, ma è più ardua. La gente si è abituata alla televisione, non lascia sempre sentire la vibrazione che percorre il silenzio di una platea. È più distratta, meno concentrata, meno edu-

cata di un tempo, dimentica spesso che basta poco per turbare un'atmosfera.

7 - L'attore dovrebbe potere fare tutto. È solo un fatto di apprendimento di tecniche diverse. Se uno è ricco in sensibilità e talento, se è capace di trasmettere emozioni, ogni veicolo è possibile.

8 - Dico sempre che esistono due verbi: uno è rinunciare, uno è scegliere. Rinunciare è un fatto solamente negativo; scegliere uno positivo che però contiene in sé anche il verbo rinunciare. Il giorno che ho scelto di fare questo lavoro, sapevo già che dovevo rinunciare ad altre cose. Questa consapevolezza può contribuire all'equilibrio di una persona che affronta questa vita. Nelle compagnie di giro comunque i rapporti con la famiglia diventano più difficili e faticosi.

9 - Erano cose assurde. Una morale è indispensabile in qualunque attività umana. Il mio scopo, oggi che ho i capelli bianchi, non è quello di sentirmi dire bravo dagli spettatori, ma giungere alla certezza che quello che hanno visto e sentito li ha arricchiti.

10 - Posso dire chi sono io. Sono uno che insieme ad un altro attore, Roberto Sturmo, persevera nel suo lavoro traendo forza dalla coscienza che la mia azione in scena può essere utile a qualcuno. Naturalmente bisogna vedere come si considera questo lavoro. Io ho la convinzione che il teatro deve servire alla vita; credo nell'arte per la vita, non nell'arte per l'arte. E quindi quando salgo su un palcoscenico ho la gioiosa responsabilità di raccontare delle favole che si chiamano *Edipo*, *Re Lear*, *Zio Vania*, che parlano di noi e dei nostri problemi e che sono state scritte da uomini che si chiamarono Sofocle, Shakespeare, Cechov. Per me il teatro è un grande gioco e una grande fortuna; quella di sollecitare pensieri e trasmettere emozioni. *Mirella Cavaglia*

Ida Marinelli

1 - La figura del mattatore è solo un ricordo lontano, che risale alle mie prime esperienze di spettatrice di provincia. Quando sono venuta a Milano e ho iniziato a fare teatro attivamente, erano già gli anni '70, un periodo in cui altri erano i valori del teatro, l'impegno politico e sociale, il lavoro di gruppo inteso anche come momento di formazione interiore. Quindi il divismo, che ormai è più che altro un fenomeno televisivo, è molto lontano dai valori di cui mi sono nutrita, nella mia crescita professionale e umana.

2 - Il regista deve avere una grossa disponibilità nei confronti dell'attore, avere con lui un continuo rapporto di scambio, renderlo pienamente partecipe del disegno dello spettacolo e lasciargli la libertà di lavorare su se stesso. Io sono abituata a lavorare «in cerchio», vale a dire a iniziare il percorso che porterà allo spettacolo dall'approfondimento insieme agli altri del testo e dell'interpretazione che se ne vuole dare, e, per restringimenti concentrici del cerchio, ad arrivare gradualmente a definire il mio personaggio. I rapporti con un regista possono instaurarsi in mille modi molto diversi, l'importante è che ci sia sempre rispetto l'uno per l'altro. Non mi dà fastidio, per esempio, di ricevere tutto da un regista, se la sua idea mi è comunicata con chiarezza, anche se mi entusiasma di più quando sono coinvolta, quando le idee nascono da una ricerca comune. È lavorando in questo modo che il mio mestiere mi riserva ancora delle meraviglie.

3 - È vero quanto ha detto Ferdinando Bruni, i nostri rapporti in quanto cooperativa con gli enti pubblici producono una quantità enorme di carta, anche le cose più spicciolate richiedono iter burocratici complicati. Se noi non abbiamo i problemi di un attore scritturato in una compagnia, abbiamo però quelli estremamente gravosi che derivano dal gestire una sala teatrale.

4 - La mia scelta di lavorare in una cooperativa esprime già chiaramente quale sia la mia preferenza. Il teatro privato, per lo meno come è fatto in Italia, fatte le debite eccezioni, difficilmente compie delle scelte che non siano commerciali.

5 - Non mi sono mai fatta delle illusioni sul fatto che la crisi che il teatro attraversa ormai da molti



anni si possa risolvere facilmente. Però ogni volta che mi capita di vedere, e spesso accade inaspettatamente, che le mie fatiche hanno acceso in qualcuno una scintilla, magari in un paese sperduto della provincia, mi sento ricompensata a pensare che il teatro è nella vitalità del teatro. Alcuni anni fa il nostro teatro era considerato popolare-giovanile, ma io, pur essendo contenta di un pubblico così vasto, non sempre ero soddisfatta della qualità degli spettacoli. Non è certamente una regola, ma se per raggiungere risultati migliori è necessario sacrificare un po' di popolarità, credo sia giusto farlo ed è quello che noi, come Teatro dell'Elfo, abbiamo fatto.

6 - Il periodo d'oro in cui il teatro e l'attore sembravano aver ritrovato un ruolo dirompente rispetto alla società, di messa in discussione dei valori correnti, si è rivelato un fuoco di paglia. E og-

Marinelli - È davvero un mestiere tremendo, il nostro: assorbe tutte le energie fisiche e spirituali che hai a disposizione.

gi assisto, con un sentimento di tristezza, a un ritorno del conformismo. Sono pochi a restare immuni dal desiderio del successo a tutti i costi e talvolta mi ritrovo a tifare per alcuni miei ex compagni di lavoro diventati famosi e che si sforzano di non cedere a una facile popolarità.

7 - Ho conosciuto molti attori, anche di ottimo livello, che hanno iniziato a fare doppiaggio e che poi ne sono rimasti come imbrigliati. Certo si sono creati una famiglia, una casa, ma in molti casi il prezzo che hanno dovuto pagare è stato quello di non riuscire più a fare teatro. Sarebbe molto interessante poter fare del cinema, ma in Italia le occasioni che si presentano a un attore di teatro sono rarissime.

8 - È veramente un tasto dolente e dal mio punto di vista non posso che constatare il fallimento. È davvero un mestiere maledetto, il nostro, assorbe tutte le energie fisiche e spirituali che hai a disposizione, non ti dà mai fiato. È un'impresa spesso disperata raggiungere quel giusto equilibrio interiore e esteriore che ti permette di tenere in piedi una vita affettiva minimamente stabile.

9 - Per me l'attore è una figura altamente morale.

Crede nell'uomo, crede nella corallità, nell'impegno comune, crede nelle affinità elettive che possono instaurarsi fra le persone quando lavorano insieme. Io per lo meno credo in questo, l'unica cosa che per me ha valore al mondo è il rapporto con «l'altro».

10 - Non so perché ma se io devo pensare alla figura dell'attore, a ciò che mi piacerebbe tornare a essere, mi viene da fare un'associazione un po' strana: penso ad *Heimat 2*, un film che ho seguito con passione e che mi ha restituito ciò che amo del teatro, il senso più autentico di essere attori: raccontare delle storie insieme ad altri, in comunanza d'intenti, e riuscire a farci vivere dentro chi in quel momento ti ascolta. Quando l'attore riesce in questo non è mai solo. *Roberta Arcelloni*

Paolo Bessegato

1 - Sono sovrapposizioni tautologiche, che non aggiungono niente all'evento teatrale; eppure esistono ancora e probabilmente hanno spazio perché gli spettatori amano i mattatori e le dive.

2 - Il regista? teologicamente è lo spirito santo, il cuscinetto d'aria, il pneuma che si interpone fra il Padre, l'autore, e il Figlio, l'attore. Comunque inevitabile.

3 - L'attore, sempre teologicamente parlando, è il nuovo cristo in terra. Un povero cristo però. Il suo è un lavoro precario, a metà fra l'autonomo e il dipendente, la normativa è nella più assoluta confusione. La sua crescita professionale avviene a strappi dentro un quadro di ambiguità legislative. In questa situazione fluida ogni spettacolo stabilisce la sua convenzione. Quanto agli inizi, non c'è più l'artigianato di un tempo, per cui la base in genere sono le scuole, per fortuna numerose e diversificate, capaci di offrire un panorama variegato dei linguaggi, dei modi di fare teatro.

4 - Se funzione del teatro è contribuire al mantenimento del patrimonio culturale di una nazione, questo spetta alla struttura pubblica, perché il privato con le sue sole forze non può farcela. Gli stabili, però, devono liberarsi da certe elefantiasi, degli sprechi, riscoprendo il loro autentico ruolo. Le cooperative potrebbero essere elemento positivo, ma è come se avessero esaurito le loro forze; sono spesso compagnie private camuffate.

5 - Il teatro è la sua propria crisi. Da noi il problema è che lo Stato non riesce a configurarsi quale Stato civile. Come diceva Leopardi, non c'è borghesia, non c'è conversazione. Il teatro soffre



Bessegato - L'attore? È uno cui sempre più spesso chiedono chi è l'attore oggi. Il regista? Teologicamente è lo Spirito santo. Comunque inevitabile.

senza scambio di idee, scambio di civiltà. Ora la nostra società attraversa un'ulteriore fase critica, dentro cui è difficile fare proposte. Sintomatica è l'abrogazione del ministero, segno di una stanchezza ma anche spia di nuova incultura.

6 - La civiltà dello spettacolo rigonfia l'immagine della professione, rendendosela funzionale, investendo l'attore di potenzialità demiurgiche che non ha, e nello stesso tempo viene sempre meno riconosciuto quello che è il suo lavoro più raffinato, l'interpretare e tramandare il materiale della tradizione. Il pubblico in tal modo non è più in grado di apprezzare le finanze dell'artista. La tendenza del potere politico è stata sempre quella di prendersi il teatro come fiore all'occhiello; anche se adesso la tentazione è di strapparselo, sostituendoci il proprio distintivo.

7 - Cosa fa? si arrabatta. Anche lì ogni mezzo fissa la sua convenzione, le sue coordinate. Ci si entra, è giusto aprirsi a tutte le possibilità di mercato, perché il palcoscenico offre lavoro in misura limitata. Spesso però si è lontani dall'esercizio della propria arte; così è sempre più difficile un serio lavoro di interpretazione.

8 - Come per tutti gli altri.

9 - Gli può bastare quella di uomo.

10 - Uno a cui sempre più spesso chiedono chi è l'attore oggi. *Magda Biglia*

Aldo Reggiani

1 - Sono assolutamente favorevole alla figura del mattatore: aveva una sua specifica funzione e agiva come grande attrattiva per il pubblico. È il gran sacerdote che riassume tutto il male e tutto il bene su di sé. L'ultimo esempio è Carmelo Bene. A parte lui siamo pieni di mattatori, ma di serie C.

2 - Il problema è che il regista si è staccato molto dall'interiorità del teatro proponendo troppo spesso analisi (che spesso si tramutano in psicoanalisi) inquadrando tutto in moduli e stilemi che a noi attori non interessano, è diventato una figura molto fredda ed ha così alimentato un grosso equivoco per il quale si pensa che la cultura, quella libresco, saggistica, sia più importante del teatro: come dire che il ginecologo viene prima del parto.

3 - Diciamo subito che la formazione professionale è decisamente scadente. È stata interrotta quella vitale continuità di insegnamento che collegava le precedenti generazioni alle nuove leve. Ora gli insegnanti che abbiamo sono molto accademici e tendono a distruggere la complessità dell'attore. Per quanto riguarda invece le condizioni di lavoro, è sufficiente dire che l'attore italiano non esiste come figura giuridica. Inoltre da un punto di vista culturale se in Inghilterra e in Francia è ritenuto un bene pubblico, qui siamo considerati ancora come dei saltimbanchi.

4 - In un Paese dove non c'è comunicazione tra teatro e cinema non ci sono le possibilità di riciclare la propria immagine di fronte ad un pubblico più ampio. Il teatro pubblico è da rivedere, dovremmo prendere esempio dall'estero dove esistono programmi pluriennali in grado di offrire all'artista la gestione di un più ampio futuro. L'Italia subendo una sottopolitica culturale non considera il teatro un luogo sciamanico culturale dunque questo organismo continua ad essere sottoposto ad inaccettabili raffreddori politici.

5 - Dovrebbe essere presa in seria considerazione la società teatrale italiana e dato un «riconoscimento al merito» al pubblico che nonostante le mille difficoltà che si trova a dover superare ogni volta che gli viene la malaugurata idea di andare a teatro (prenotazioni, reperimento biglietti, parcheggio ecc.) continua ad avere la voglia di alzarsi



Reggiani - Diciamo subito che la formazione professionale è decisamente scadente. E poi diciamo che è da mezzo secolo che chiediamo una legge che consideri le reali potenzialità culturali del teatro.

dalla comoda poltrona di casa per venire a vederci recitare... dovrebbero distribuire delle medaglie al valore! Fine del teatro? Impossibile. Dopo la realtà virtuale e il solipsismo assoluto, l'unico rapporto possibile e vero che è rimasto è quello teatrale. A differenza del cinema e della televisione, il teatro propone un interscambio reale tra le due parti, un flusso completo di energia vitale che si rimanda dal palcoscenico alla platea e viceversa ed è quindi l'unica possibilità di comunicazione che avrà un futuro non alienante.

6 - Non mi sono mai occupato di potere politico. Avere potere politico non significa gestire i difetti della gente, ma rendere loro un servizio affinché le forze non si scontrino ma lavorino insieme. Per quanto riguarda lo Statuto qualcosa è stato fatto, ma è andato ben presto distrutto. L'attore non esiste nell'elenco libere professioni, ma è un subordinato con un contratto di lavoratore saltuario, insomma peggio dei rappresentanti di commercio perché a differenza loro, se io lavoro fuori sede, in tournée, non posso neanche scaricare dalle tasse le spese di vitto e alloggio. Si tratta di una società molto lontana da quella civile, una società razzista e notevolmente peggiorata negli anni. Ad esempio, se le generazioni precedenti potevano portarsi i figli dietro le quinte (e sono nati proprio così talenti come Pupella Maggio, Eduardo De Filippo ecc.) ora questo è del tutto impossibile.

7 - L'attore cinematografico italiano non ha alcuna difesa. L'America ci ha imposto di assorbire tutti i loro prodotti senza alcun filtro, così per il nostro pubblico il film americano e quello italiano sono diventati la stessa cosa. Inoltre la mancata salvaguardia degli attori italiani doppiati da altrettanti attori all'estero, fa scendere incredibilmente la nostra credibilità. La tv di Berlusconi poi, più ancora di quella nazionale, non producendo più sceneggiati ha abbassato pesantemente il livello della qualità distruggendo anche il pro-

dotto d'esportazione, arrendendosi così alla produzione made in Usa. Le nostre televisioni poi non rispettano nei loro palinsesti le percentuali di prodotto italiano, cosa che gli altri Paesi europei invece fanno. Una situazione ovvia dato che i nostri dirigenti non considerano le risorse culturali italiane, ma agiscono solo in funzione della logica del profitto. È da 50 anni che chiediamo una legge che consideri le reali potenzialità culturali. Se continueranno a gestire tutto come se vivessimo in una Repubblica delle banane, il prezzo che pagheremo sarà molto alto.

8 - Come dicevo prima avere una famiglia oggi per un attore è molto più difficile di qualche decennio fa. Non puoi scaricare le spese di baby sitter e nello stesso tempo non ti puoi portare i figli in teatro. A differenza di quello che raccontava la mia amica Isabelle Rupert, in Francia è possibile fare teatro e portarsi i figli a scuola alla mattina.

9 - L'attore può anche essere amorale, ma ha un'etica molto più profonda degli altri, basti pensare alla responsabilità dello stare insieme in scena! ...Della morale comunemente intesa, non mi interessa parlare!

10 - È una persona che cerca di recuperare le potenzialità sciamaniche in una società dove tutto ciò non rientra in una logica algebrica è da manicomio. *Livia Grossi*

Sabrina Capucci

1 - Avendo cominciato con Ronconi, non ho sperimentato molto la figura del mattatore e ne sono felice. Sono cresciuta con un'idea di teatro collettiva, dove tutti contribuiscono alla narrazione e detesto la compagnia con il grande attore e una serie di persone scritturate per motivi diversi dalla parte loro affidata. Perché questo incide sulla qualità dello spettacolo ed è, secondo me, una delle cause per cui il pubblico italiano, abituato piuttosto a degli show, è così diseducato al teatro. Decisamente non amo il mattatore.

2 - Non ho una buona conoscenza del teatro del dopoguerra, ma posso parlare della mia piccola esperienza. A parte Ronconi, Strehler, Castri, non vedo in Italia molte figure di rilievo, ma non credo che manchino i talenti. Amo molto il teatro e ci vado spesso e mi è capitato di scoprire un regista molto bravo, costretto a misurarsi con tali difficoltà da decidere alla fine di andare a lavorare in un altro Paese. Bisogna cercare allora di tirar su dei giovani, attori ma anche registi, per farli lavorare subito, come accade in Inghilterra, in Francia o in Germania. I maestri li abbiamo, come Luca, che infatti i giovani li difende. Ed è giusto. Perché, come è bello vedere le regie di chi ha tutta una carriera alle spalle, con tutti i pregi e difetti che comunque ci sono, è bello anche vedere l'entusiasmo, l'ingenuità, l'immaturità di chi comincia. Almeno la possibilità di sbagliare, diamogliela per favore.

3 - Gli attori non sono affatto strapagati e hanno una marea di tasse, senza peraltro la possibilità di detrarre alcunché dalla dichiarazione dei redditi. Se togliamo dalla paga tutte le spese, non resta molto e mi domando quanta passione occorra per un ragazzo che comincia. In Italia l'attore poi non è neppure considerato uno che lavora, è solo uno che si diverte. E invece ci guadagnano il nostro pane. Perché questo è un mestiere bellissimo, ma anche molto duro. Dove tra l'altro la scuola può servire solo a indirizzare e, a parte che oggi scuole ce n'è forse troppe, è difficile dire quando uno è un attore e quando no. La tecnica è un mezzo, non un fine e ti allontana a volte dalla dimensione e dalla realtà di questo mestiere, che è molto più calda e umana. Certo, quando sul palcoscenico vedi un attore, preparato e colto, oltre che bravo, è magnifico.

4 - In Italia non si difende la cultura, ma un'oligarchia di persone che detengono il potere. Certo un referente ci vuole, anche politicamente nel senso giusto della parola, capace per esempio di favorire gli scambi con l'estero. Un bel ministero pieno di gente che ama o odia il teatro, ma che lo conosce e che promuova cultura, non sbillettamento. E intanto facciamo dei cartelloni e degli abbona-



menti che offrano tutto e che consentano di scegliere tra generi diversi. Ma fatti tutti bene. E che il teatro stabile si preoccupi magari di fare quelle cose un po' più difficili che hanno meno ritorno di denaro. Se poi il teatro privato deve proprio fare delle cose commerciali, si potrebbe reinvestire una piccola percentuale degli introiti in operazioni di maggior impegno anche se di minor resa.

Capucci - Detesto la compagnia con il grande attore e una serie di persone scritturate per motivi diversi dalla parte loro affidata. - In Italia non si difende la cultura ma un'oligarchia di persone che detengono il potere.

Perché anche il pubblico, secondo me, non ha scelta e invece bisogna dargliela, educandolo al teatro anche attraverso dei programmi biennali o triennali, svolti da uno stabile, che propongano un tema, una drammaturgia e promuovano più movimento, più operatività, più scambio.

5 - Io amo troppo il teatro per poter parlare di crisi. È un'arte di persone in carne ed ossa, una delle pochissime che ti danno realmente uno scambio, un rapporto diretto, assente per esempio nel cinema. Va in crisi se è scarso, noioso, brutto, ma è un evento vivo, che ha una sua insostituibilità. Togliamo allora un po' di lobby e facciamo spettacoli di qualità, insistendo su questo. Creiamo negli stessi Teatri Stabili dei centri forti, delle strutture, delle occasioni d'incontro, seguiamo l'esempio di quel meraviglioso Museo d'Orsay ristrutturato da Gae Aulenti. Mettiamo delle sale video in cui si possano vedere interpretazioni diverse di uno spettacolo, come hanno fatto Peter Brook e Peter Stein. E soprattutto organizziamo degli stages, degli scambi che ci consentano di uscire dal nostro provincialismo.

6 - In dieci anni che lavoro l'unico cambiamento significativo che ho visto è che la soglia di attenzione della gente si è abbassata. Colpa del telecomando, dei ritmi stressanti, di una compressione di tempi terrificante che fa vincente, a parità di bravura, uno spettacolo veloce. Ma la vita, la na-

tura hanno altri ritmi. Dobbiamo recuperare anche i tempi calmi, il respiro del pensiero, le pause, i vuoti stessi di uno spettacolo lento. Perché l'avventura è bella in entrambi i casi ed è un peccato precludersela.

7 - Io ho una dimensione terribilmente radicata nel teatro. Ho fatto un po' di radio e di televisione. Ma ho sperimentato dei pregiudizi pazzeschi facendo dei provini per il cinema. Hai fatto Shakespeare e allora non hai fatto niente. Vedo molti bravi attori di teatro fare bene il cinema e avere difficoltà all'inizio per essere accettati e vedo bravi attori di cinema fare teatro, a volte meno bene, ad essere straaccettati. Quando poi ci sono attori come Mastroianni, che è bravissimo in tutti e due i campi.

8 - Per me esisteva solo il teatro. Non avevo nessun tipo di vita privata e vivevo male anche il mestiere. Ora ho acquistato un minimo, non di sicurezza, ma di calma. Ma anche il mio compagno è attore oltre che regista ed è vero, parliamo sempre di teatro. Del resto è una professione che ti assorbe tantissimo. Forse si ha in realtà un ritorno piccolo rispetto al cinema o alla televisione, anche perché poi ti attaccano sempre dei cliché, ed è brutto perché invece è bello spaziare in generi diversi. Ma proprio attraverso il mio mestiere, io mi sento molto ben inserita nella società. Il teatro ha molto di metaforico, di mitologico, di rituale e molti discorsi veramente importanti passano più facilmente attraverso uno spettacolo che il discorso di un politico. È un veicolo di verità e, in quanto tale, ha una grande funzione civile.

10 - Tutti quelli che son più bravi di me, perché io sono una di quelli che li guarda ancora. Essendo una persona estremamente insicura, il giorno in cui mi sentissi veramente un'attrice mi sentirei morta. Ma mi piace questa mia timidezza e me la voglio tenere. Io credo che in questa mia insicurezza masochistica c'è un senso di grossa vitalità e anche un senso di pudore, che vorrei preservare perché io sono fatta così. *Antonella Melilli*

Riccardo Bini

1 - Che dire, mattatore in genere è un attore bravo che si circonda di generici. Se questa è la cosa, come succedeva, come succede ancora, chiaramente no. Lavoro da dieci anni con Ronconi e ho scelto di fare quello che stiamo facendo, cioè una buona distribuzione con tanti, si spera, bravi attori, che in qualche modo cercano di fare un teatro d'autore.

2 - Io credo fermamente nella figura del regista. È stato importante e non credo, anche oggi, che uno spettacolo si possa fare senza di lui, senza proprio il demiurgo, che ti convince, che ti fa capire cosa fare. Certo il rapporto cambia, c'è più consapevolezza, più soddisfazione. Poi dipende. Ci sono attori che preferiscono, come dire, portare in scena se stessi. Mentre fare un certo tipo di teatro, io credo, significa costruire dei personaggi in rapporto ad altri personaggi. Per cui il regista è fondamentale. Però, se mi guardo intorno, a parte Ronconi e il solito Strehler, non vedo granché.

3 - Il teatro non è più una cosa importante. Quindi nobiltà poca, grande passione per chi ce l'ha e tanta miseria. Si ricomincia sempre daccapo, anche per le paghe. Tutto dipende dalla storia che si ha, dal prestigio che si è riusciti a raggiungere. Non ci sono regole e per chi comincia oggi è un dramma. La scuola è importantissima, anche se io ne ho fatte tante non finendone nessuna, dalla Bottega di Gassman, all'Accademia Nazionale, al Laboratorio di Ronconi, dove poi mi sono fermato e formato. Come dicevano a me quando iniziavo, il teatro lo fanno tutti ed entrarci è molto facile. Il difficile è restarci. Ci vorrebbe un albo professionale, come esiste in altri Paesi. Una salvaguardia, dove chi c'è c'è e chi non c'è non c'è. Da noi è veramente tutto un sì salvi chi può. E certo, facendo parte della fabbrica di Ronconi, io mi sento un fortunato e un privilegiato.

4 - Mi sento leggermente ignorante in questo. Teatro privato significa teatro che piace alla gente, che in genere ha dei pessimi gusti. Il Teatro



stabile significa invece fare Shakespeare, ma magari farlo male come i privati. È un momento di grande confusione, nel senso che non c'è quella differenza che ci dovrebbe essere fra un teatro commerciale, dove va per esempio mio padre e uno più serio e impegnativo dove va il mio professore. La soluzione potrebbe essere quella di creare dei settori, che il pubblico possa scegliere.

Bini - Il mattatore, in generale, è un attore bravo che si circonda di generici. - Negli spettatori non ho molta fiducia: mi pare che non scelgano, che siano apatici.

C'è posto per tutti. Purché poi Nancy Brilli non vada a fare *Re Lear*, perché, se lo fa, siamo del gatto. Oppure a quel punto De Francovich è costretto a fare Neil Symon.

5 - Fine del teatro, Dio mio, no. Saremmo testimoni di un fatto epocale. Il teatro esiste da sempre, come la religione, e credo che esisterà finché non ci saremo completamente dimenticati dell'umanità. Oggi è in crisi perché c'è il cinema, la televisione, perché è una cosa impegnativa, un rito ostacolato da mille traversie, la macchina, il parcheggio, il centro storico. C'è anche crisi di idee. E crisi di spettatori, formati sulla poca professionalità degli anni Settanta e Ottanta che, poverini, ne hanno viste di tutti i colori e forse giustamente non ci cascano più. È dunque un assetto sicuramente negativo, nel senso che la società teatrale italiana non esiste. È un arrembaggio, un sì salvi chi può. Occorrerebbe una regolamentazione, un albo professionale appunto, e anche una specie di scambio. Non è giusto che chi fa teatro d'autore e non è un nome, diventi poi una specie di attrezzo di scena, un prolungamento del regista con cui lavora, per cui a un altro non serve. È una specie di ghezzizzazione, sicché tra l'altro chi ha fatto, come dire, teatro colto, non può fare teatro leggero. Però sinceramente, pur riconoscendo le magagne, non ho idea di quali potrebbero essere i rimedi. Credo che sia tutto talmente casuale.

6 - Non credo sia cambiato molto, tutto sommato. Credo sia migliorata in qualche modo la qualità.

Cinquant'anni fa chiunque faceva *Re Lear* e si faceva certo peggio di come si fa oggi, che si affronta con più mezzi, più accortezza, più consapevolezza. E credo ci sia più consapevolezza anche nel rapporto col pubblico. Sicuramente da parte dell'attore. Negli spettatori non ho gran fiducia, mi pare che non scelgano, che siano apatici. E questo è deprimente. Io recito per uno spettatore immaginario. Spero che ce ne sia almeno uno a sera, comunque in grado di leggere gli spettacoli. Però la cultura vera dal teatro si è allontanata. I distretti che vengono sono appunto distratti. Non è pessimismo, è una constatazione di fatto.

7 - Io ho fatto solo teatro, in televisione ho fatto solo commedie, non ho mai lavorato alla radio e non saprei fare il doppiaggio. E mi dispiace molto, perché credo che sia un arricchimento, che sia bello e divertente per esempio fare cinema, anche se in effetti quello d'autore non esiste più. Se mi capitasse lo farei, però dovrei trovare qualcuno che mi invogliasse a farlo. Insomma non ho più voglia di propormi. Poi, essendo un attore di Ronconi, sei troppo intellettuale, ti guardano come un marziano. In televisione ormai ci vanno solo i comici e un attore di teatro è un pesce fuor d'acqua. Qualche volta ci hanno provato, Castri, Cecchi, Ronconi stesso. Ma insomma il teatro va fatto a teatro. Però sono esperienze, tutte, che mi mancano, che farei volentieri e non ho mai fatto.

8 - Non ho vita privata, non ho famiglia, non ho equilibrio. Non credo che ce ne voglia tanto per fare l'attore. Insomma io ho un'idea molto romantica e anche molto religiosa del teatro. Fin da piccolino immaginavo me stesso come un essere errabondo, senza radici. Come il giullare che va in giro da chi lo paga meglio o gli fa fare le cose che più gli piacciono. Un poco mi accontento, ma in parte è la vita che immaginavo. Io vorrei ancora meno vita privata, non so che farmene sinceramente. Certo c'è anche la solitudine, ma il teatro è bello anche per quello. Io lo vedo un po' come una cosa tra il circo e una chiesa. Poi, se uno avesse degli affetti fuori di qua, potrebbe dare pochissimo, credo. Per me una vita privata non è possibile.

9 - L'attore probabilmente è amorale e questo è forse il mio discorso di non aver famiglia. C'è qualcosa in lui di sconoscibile, qualcosa tra lo schizofrenico e il malato, se non altro perché non è nessuno e si veste di quello che è ogni sera. Deve però avere una grande coscienza professionale, assolutamente. Genio sì, ma regolatezza. La cosa più bella è stare a proprio agio facendo il proprio lavoro e in questo la morale è fondamentale. Ci sono comici che non solo fanno i comici, ma anche diecimila gadgets, che fanno guadagnare molto. Noi questa possibilità non l'abbiamo, perché siamo molto morali.

10 - L'attore oggi è una specie di scienziato disgraziato. Nel senso che non bisogna avere niente alle spalle o almeno rinunciarsi come dei Sanfranceschi che ripudiano tutto. E però scienziati, perché bisogna avere gran testa sulle spalle, grande voglia di studiare, di apprendere, grande ricettività per poterci riuscire. Insomma, qualcosa tra lo straccione e un gran filosofo. Antonella Melilli

Luigi Diberti

1 - Io non sono un tecnico, sono un operaio del teatro e ho lavorato non con mattatori, ma con attori. Anche le persone che sono delle star a livello di pubblico, si sono sempre comportate in scena come professionisti serissimi. Veramente non conosco la figura del mattatore su di me. Franca-mente non saprei rispondere.

2 - Io penso che il regista sia importante. Il regista demiurgo, bé... Certo io sto lavorando con Ronconi. Se non ci fosse lui, non farei questo spettacolo. Luca si pone delle domande, ti dà delle risposte e riesce poi, per come vola sulle cose, a farti porre delle domande anche a te. Il rapporto, a mio avviso, cambia assolutamente, a livello creativo, propositivo, non passivo. Non si tratta più di prestarsi a un'esecuzione nuda e cruda, ma di trovare una sintonia che può aumentare o diminuire



a seconda delle diverse sensibilità.

3 - Certo non siamo ridotti com'eravamo prima e alcuni problemi li abbiamo risolti, ad esempio quello di una collocazione all'interno del sistema sanitario nazionale. Non perché abbiamo vinto noi una battaglia, ma perché si è modificato il modo di concepire l'assistenza in Italia. Ma certo sussiste il problema delle condizioni retributive e

Diberti - Fare teatro è diventato un privilegio per i pochi che lo fanno e per i pochi che lo vedono.

la necessità assoluta di una normativa. Personalmente sono grato al mio lavoro per quello che mi ha dato. Fare teatro è un privilegio per pochi che lo fanno e pochi che lo vedono. E non ci si inventa attori. Si può essere portati a farlo, ma lo si diventa con lo studio, serissimo, l'applicazione, serissima. Il peso della formazione professionale è assolutamente fondamentale. Quando c'è funziona, quando non c'è si vede. Alcune scuole serie ci sono, anche se troppi sono coloro che, attraverso l'insegnamento, fingono di occuparsi ancora di questa professione. Io ormai sono in pensione, ma non ho perso spinte né entusiasmi. Ho ancora tanto da imparare e torno a lavorare con Ronconi, a distanza di venticinque anni dall'*Orlando*, impegnatissimo a farsi un bagaglio, anzi una valigia, ascoltando quello che fa e quello che dice, dopo aver visto moltissime cose sue e non aver avuto la possibilità, come dire, professionale, di incontrarsi per tante situazioni della vita, mia e sua, sua e mia.

4 - Io credo che la funzione dei teatri pubblici dovrebbe essere quella di cercare, proporre, promuovere delle scuole e utilizzare gli attori che ne escono all'interno delle stesse strutture pubbliche che li hanno prodotti. Che sarebbe poi il massimo perché segnerebbe una continuità. E poi anche sperimentare, che non vuol dire fare del teatro povero e nichilista, ma proporre drammaturgia, europea e non, di autori contemporanei. E anche classici naturalmente, ma visti con occhi e sensibilità moderne. Insomma, assumersi dei rischi. Il teatro privato ha altre necessità e nulla vieta che esista. Anzi, ce ne fosse di buono. Io non ho di-

menticato per esempio le esperienze, molto belle, fatte con la Comunità teatrale italiana, che ha proficuamente lavorato a mio avviso per il teatro italiano con le regie di Sepe. Delle cooperative non so, non ci ho mai lavorato e non vorrei che fosse delle occasioni per crearsi dei percorsi preferenziali vivendo di situazioni legislative ambigue.

5 - Io credo che il teatro appartenga al linguaggio dell'uomo e, secondo me, non c'è un problema di crisi o di fine. C'è forse quello di toccare un po' di più il pubblico o di permettere che il pubblico possa venire più a lungo, con compagnie che si fermano di più o gruppi che lavorano stabilmente in un luogo. L'Italia è un Paese bislungo, ed è dura percorrerlo da cima a fondo. Forse è meglio il teatro stanziale che quello scavalcamontagne, non so.

6 - Cinquant'anni fa c'erano forse meno attori, meno impieghi e non c'era la televisione. Il teatro era ancora un termine preciso di colloquio e di comunicazione. Adesso è diventato una cosa minoritaria sotto questo profilo. Io non sono un intellettuale. Dico cose ovvie. Sono un cittadino che fa un lavoro che ama e che crede anche di qualche utilità. Ma certo non riesco a prescindere, quando sono in teatro, dalle ragioni per cui vivo in un certo luogo e in una certa società. Così come non prescindendo dalla mia età. E non mi importa di parlare di teatro. Mi sembra più utile parlare attraverso le parole di qualcuno che ne sappia più di me. Sono pochi, credo, gli attori che hanno da dire qualcosa in proprio, anche se presuntuosamente qualche volta pensano di poterlo fare.

7 - È una domanda a cui va tagliata la testa subito. Non esiste l'attore di cinema, di teatro, di televisione. Esiste l'attore e basta. Tutto il resto credo che sia una complicazione strutturale del nostro Paese.

8 - La vita privata, l'equilibrio esistono per l'attore con le difficoltà di tutti. L'avvocato, il conferenziere, il poliziotto, sono sempre in giro anche loro. Non cambia niente. Io ho passato la vita recitando e viaggiando e mia moglie non recitava e viaggiava.

9 - Non mi sono mai posto il problema del seppellimento. Voglio essere cremato.

10 - È uno che lavora e, quando è fortunato, campa del suo lavoro, se gli piace, come una persona non frustrata. E qualche volta sfiora anche la felicità. Antonella Melilli

Rossella Falk

1 - Ma, secondo me non ci sono dei contro. Beato chi lo diventa. Probabilmente ci si nasce già. Essere dei mattatori significa aver avuto una carriera, essere amato, seguito dal pubblico. A me questo sembra molto importante. Significa il lusso di scegliere, magari anche commedie di cui proprio la sua interpretazione può risolvere le sorti, capovolgendo il gioco. È una marcia in più, via.

2 - Secondo me il regista è importante. Anche per un mattatore. Se per regista si intende una persona che sa quello che fa. Perché poi di bravi non ce ne sono molti. È un grande concertatore, che, quando è grande, dà il segno allo spettacolo. Si tratta di un mestiere molto creativo, forse più bello di quello dell'attore. Ma probabilmente io ne parlo in maniera così entusiasta, perché vengo appena da questa regia di *Anima nera*, la prima che ho firmato nella sua totalità. Non sono mai stata tanto tranquilla e felice in tutta la mia vita, è stato davvero un periodo molto bello. Però anche di grande sofferenza. Una cosa ho capito, che, se uno fa la regia, non può prendere parte allo spettacolo, perché, una volta varato, questo rimane nelle mani degli attori, non c'è niente da fare. Io, che faccio una piccola parte di una decina di minuti, dal camerino, dove tra l'altro mi annoio perché sono abituata a recitare dal principio alla fine, sento tutta la commedia e spesso non ritrovo le intonazioni, i ritmi che avevo dato. L'ideale, il massimo, è l'attore che sa fare anche il regista. Perché è soprattutto l'attore che sa insegnare che ama insegnare agli altri compagni.



3 - Mah, le strade per diventare attori sono diverse. Ci sono quelli che lo diventano per passione, quelli che lo diventano per caso, come me. Io non ho mai avuto quel che si dice il sacro fuoco dell'arte e non avevo mai pensato di fare l'attrice. Stravagantemente, e questo è curioso, c'era dentro di me qualcosa che mi ha permesso poi di farlo. E certamente è stata una carriera folgorante, la mia, molto felice. Ho fatto l'Accademia nazionale d'Arte drammatica, e molto seriamente anche. E ricordo con molta gioia i miei maestri, perché

Falk - Il teatro è stato scritto soprattutto per gli uomini. Le donne sono amanti, mogli, figlie. C'è qualche regina sparsa.

so che hanno significato molto per me. Quindi non posso che rispondere di sì all'importanza della scuola. Poi, le cose sono venute veramente verso di me con grande semplicità. C'è stato subito l'incontro con Luchino Visconti, poi per 20 anni Giorgio De Lullo e la Compagnia dei Giovani. Dopo, non ho più avuto l'appoggio di un regista particolare. Sono stata molto solitaria, ma non per scelta. Forse tutti pensano che io me la sbrigo benissimo da sola, ma non è tanto esatto. Nel senso che io me la sbrigo da sola, però mi piacerebbe anche avere l'appoggio, l'avallo di persone che io stimo, di registi importanti. E invece ho la sensazione che non avvenga più, che non avverrà più e la scelta dei testi diventa sempre più difficile. Il teatro è stato scritto soprattutto per gli uomini. Le donne sono amanti, mogli, figlie. C'è qualche regina, sparsa, sfusa, una Giovanna D'Arco. Ma io le ho fatte quasi tutte. E mi sono divertita molto, devo dire. Noi attori abbiamo molti privilegi, tante cose belle, quando siamo importanti, quando siamo bravi. È un mestiere molto infantile tutto sommato, è un gioco. E ti consente di rinnovarti, di rimanere giovane. Poi io trovo che le retribuzioni degli attori italiani sono molto alte. In Germania prendono molto di meno. Certo, c'è qualcosa forse che andrebbe rivisto. Poi, queste paghe alte sono quelle dei primattori, che in genere lavorano sempre. Ma in un momento così delicato, come quello attuale, forse anche gli attori dovrebbero fare il loro sforzo. Però non c'è niente da fa-

re, in confronto agli altri Paesi, siamo gli attori più pagati del mondo.

4 - Io opterei per il teatro privato. Anche perché poi il teatro pubblico sceglie dei testi che sono da teatro privato. E allora, tanto vale. Non voglio fare citazioni, tanto poi chi vuol capire, capisce. Il teatro pubblico ha più sovvenzioni, può spendere più soldi e ha il compito di fare cose più difficili. Ecco, lì sì che dovrebbe esserci, proprio a coté del teatro, una fucina, una scuola di giovani da immettere poi negli spettacoli. Il teatro privato deve fare i conti anche con gli incassi. Io poi non amo parlare di queste cose. Non ho mai chiesto un favore a nessuno. Sono una outsider totale. Mi piace il mio mestiere e credo di essere una delle persone più serie e tenaci che esistano sul lavoro. Però lo faccio sempre con un rien penser, perché poi, insomma, la vita è sempre più bella del teatro.

5 - Sono duemila anni che si parla della crisi del teatro. C'è sempre stata. Certo in questo momento è un po' più difficile, anche perché non esiste neanche un ministero. Hanno sbagliato tutto. Abbiamo duecentosessanta compagnie sovvenzionate, settantatre teatri solo a Roma. Ma non c'è questa richiesta! C'è stato un periodo, una decina d'anni fa, che fare l'attore sembrava il mestiere più facile e comodo del mondo. Tutte queste scuole di recitazione, e tutti questi ragazzi, poveretti, che si illudono. Io poi sono pro-giovani. Bisogna pur che ci sia chi prosegue questa nostra storia. Ci voleva un albo professionale, già moltissimo tempo fa. Se fossero in grado di farlo, sarebbe straordinario, ma vorrei proprio vedere chi si prende questa bega. Certo tutto si può fare e tutto non si fa.

6 - Certo oggi sei un po' scorato, perché le cose non vanno come dovrebbero andare. Noi non abbiamo mai avuto una cultura teatrale alle spalle, forse perché, a differenza dell'Inghilterra o della Francia, non abbiamo mai avuto grandissimi autori. Si contano sulle punte delle dita. Poi l'abbonamento secondo me è stato la morte del teatro. Il pubblico è stato violentato, scovato sotto il letto, ha dovuto sorbirsi cose di una noia pazzesca. Su dieci spettacoli in abbonamento, quattro funzionano e sei sono brutti. Però li devi prendere lo stesso, c'è il circuito, le ragioni politiche, il ministero. Trovare posti in cui recitare è difficilissimo. C'è una mafia anche qua. Poi, trovo gravissimo, secondo me, che le scuole, ma parlo proprio delle elementari, non si preoccupino di educare i ragazzi al teatro. Per non parlare della televisione, che è ormai la baby sitter dei bambini. Il teatro è come se non esistesse e questo è inconcepibile.

7 - Ma l'attore può fare quello che vuole, perché no? Sono delle cose così diverse. Sono dei mestieri diversi. A me poi piace fare sempre cose nuove.

8 - Qualche piccola *défaillance* sicuramente c'è, non so, per quelli che hanno una famiglia, dei figli. Questa è la ragione per cui, sapendo coscientemente che non avrei lasciato il teatro per un figlio, non ho mai voluto avere bambini. Però, se si vuole, si può vivere una vita normale, innamorarsi, avere dei mariti, degli amanti. Tutto dipende dalla stravaganza o meno della persona, dal suo equilibrio interiore. Certo, se uno ha una famiglia, un po' più difficile lo è.

9 - Se uno ha una morale nella vita, secondo me la porta anche sul palcoscenico. Io vedo che per essere dei buoni attori bisogna vivere, soprattutto vivere, perché quello che si porta in palcoscenico sono emozioni, gioie, dolori della nostra stessa vita. Se uno al contrario non vive, magari è un attore molto tecnico. Ma c'è come una mancanza di cuore, non riesce a portare delle sensazioni, secondo me.

10 - L'attore oggi fa un mestiere contro. Perché non interessa a nessuno. Non c'è l'idea di passare la bella serata, di conoscere gli attori. Li hanno disabituated anche a questo. Quindi rimangono quelle persone antiche che sono sempre andate a teatro e continuano ad andarci. Ecco questa è per me la cosa più preoccupante, che insieme a me e agli attori della mia età morirà anche il pubblico che ci ha seguito. Perché è sempre quello, sono sempre le stesse facce. E questo è un problema molto grave. Antonella Melilli



Emilio Bonucci

1 - Appartengono ad un altro momento della storia. Nella mia generazione c'è la voglia di lavorare assieme: attori, tutti bravi possibilmente, in gruppo. I divi che restano nella loro posizione si perdono qualcosa che sta accadendo nel teatro.

2 - Siamo alla riscoperta del teatro fatto dall'attore. Penso ad un'esperienza come quella dei Giovani, gente che si è messa insieme ed è andata avanti. Sono loro l'esempio da seguire. Altrimen-

Bonucci - Sono trent'anni che aspettiamo una normativa, un albo professionale; siamo di fatto dei dipendenti ma abbiamo gli oneri del lavoratore autonomo. Ed è colpa della Rai.

ti ti dà qualcosa lavorare con i grandi, ma sono pochi. Non vedo granché oltre a Ronconi, Castri, Strehler, Peter Stein.

3 - Siamo pagando come sta pagando tutta l'Italia. Accettiamo paghe inferiori a qualche anno fa, facciamo fatica a trovare lavoro e non possiamo più dire di no. Sono trent'anni che aspettiamo una normativa, un albo professionale; siamo di fatto dei dipendenti, ma abbiamo gli oneri del lavoratore autonomo. Ed è colpa della Rai, l'unica che ci impone di essere indipendenti. Io mi sono battuto in passato per la libera professione, ma adesso visto che di albo non si parla più, meglio l'assunzione in rapporto diretto di volta in volta con i diversi datori. Così non si può andare avanti; con questi chiari di luna non c'è contrattazione e poi ci tartassano. Paghiamo le tasse persino sulle spese, sui viaggi e sui conti dell'albergo. Nessuno ci difende, il sindacato non esiste. Per diventare attore la scuola è la strada più corretta, bisogna studiare. E per fortuna ci sono tante scuole, non più solo l'attuale Accademia «Silvio D'Amico». Da lì poi, imparata la tecnica, conta il talento.

4 - Le cooperative non ci sono più, sono morte negli anni Settanta. In realtà ogni cooperativa ha un suo padrone, sono compagnie private. Gli Stabili e i teatri privati dovrebbero entrambi fare divertimento e cultura; si possono fare bene l'uno e l'altro.

5 - Da quando lavoro ho sempre sentito parlare di crisi. Oggi le sovvenzioni dello Stato finiscono

nella sperimentazione con alti costi o addirittura sprechi, mentre le sale private guardano solo agli incassi. Ritorno a ripetere che gli aiuti statali dovrebbero impedire questa rigida divisione, da una parte puntando all'eliminazione degli sprechi, dall'altra allargando le possibilità culturali di chi comunque ci deve campare.

6 - Negli anni di regia soffocante l'attore ha perso lo status di operatore culturale. Nell'epoca poi del berlusconismo televisivo è diventato ancor più difficile. Il teatro non è più un rito; la grande chiacchiera, fa commenti. Per fortuna è rimasto chi sa riconoscere l'emozione. Il rapporto con il potere politico è frustrante. Sono loro, i politici, i migliori attori, anche se un po' cialtroni.

7 - C'è solo da rispondere, magari! Dalla Fininvest in poi ci sono preclusi cinema e tv. Ho fatto tante battaglie per il ritorno della prosa sul teleschermo, non lo spettacolo ripreso dalle telecamere ma un teatro pensato per il video. Ricordo la rassegna «Palcoscenico», morta lì. Comunque mi interessa il teatro per la tv, non altre trasmissioni. Anche il cinema, penso ad un certo cinema, magari a un cinema per la tv. Ho lavorato in un film di Gioia Benelli interamente prodotto da Rai due. È passata una volta ed è scomparso.

8 - Da divorziato dovrei dire di sì; ma in realtà ho da anni una compagna, e va tutto bene. Mi prendo molti spazi per me, per noi. Cerco di lavorare sette, otto mesi, per il resto sto in campagna o nell'isola greca che è la mia casa vera. Certo, se uno dedica tutto il tempo all'ambizione, allora è difficile: l'ambizione sfrenata è solitaria. La mia ambizione è quella di fare solo le cose che mi piacciono, nel lavoro e nella vita. Finché ci riesco, guadagnando quanto basta.

9 - Ha l'obbligo di averla, e molto forte. Se un attore non ha sentimento morale diventa un maledetto che non sarà mai di esempio. Alcuni attori hanno una morale, altri no. Io penso sia un obbligo.

10 - È uno che ha voglia di studiare, di cambiarsi, che non si ferma. Che sa affrontare le evoluzioni anche da vecchio. È Mastroianni che ha cominciato a diventare bravo da vecchio. È un sacco di sentimenti, di cose vere. È uno che è capace di spiegare i problemi alla gente, avendoli vissuti ma avendoli superati. Quando li rappresenta non sono più un nodo nella sua vita. L'attore che va dallo psicanalista non è un grande attore; se invece lo psicanalista va da lui, sì. *Magda Biglia*

Anna Maria Guarnieri

1 - Io non vedo niente contro. Se è unito a una vera qualità, essere mattatore è una dote, che comunque preferisco che appartenga ad altri. L'unicità è uno zainetto pesante da portare. Non vorrei mai essere nata mattatrice, è un pericolo che non corro. Perché, sì, credo che mattatori non ci si diventa, si nasce proprio. Ma si nasce anche attori.

2 - Sono un'attrice nata col teatro di regia, non potrei prescindere da un disegno unificante dello spettacolo. Mi piace lavorare con. Se il regista è bravo, è una figura importantissima. È una questione di qualità, sempre. Di meriti. Io ho lavorato con pochissimi registi dall'inizio della mia carriera e non ho mai avuto problemi. È una questione di scelte. Mi sono sempre incontrata con persone intelligenti e, quando le persone sono intelligenti, i problemi non esistono. Io ho un debole per l'intelligenza.

3 - Molto di miseria e anche molto di nobiltà. Perché non cose che devono essere affrontate con abbaglia, con supponenza e sprezzo delle difficoltà. Però effettivamente si sta instaurando un certo modo di lavorare che dovrebbe in qualche modo regolarizzarlo. Perché ora si fanno spettacoli che durano due mesi e magari vengono ripresi dopo un anno. Non c'è più nessuna continuità di lavoro. Per cui è molto difficile per parecchi attori, soprattutto per i giovani, riuscire a orientarsi in questo nuovo sistema. Soprattutto gli Stabili, devo dire, fanno allestimenti, li interrompono, li riprendono dopo sei mesi. Allora un attore che non voglia abbandonare lo spettacolo, che ci tenga... Non può lavorare due mesi l'anno, non sono suf-



ficienti per sopravvivere, nemmeno per chi guadagna tantissimo. Non so, dovranno inventare un sistema nuovo, studiare un modo per cui chi fa parte di un certo ensemble teatrale goda di un trattamento inventato, da inventare. Con attori stabili, a contratto, a mensile, come in Germania. Sennò così proprio non è possibile andare avanti.

4 - Bisognerebbe seguire due strade diverse, differenti tra di loro. Il teatro pubblico si comporterà in un certo modo e il teatro privato continuerà a comportarsi come si è sempre comportato. Anche

viene, questo risolverebbe il problema del lavoro teatrale, della sua frammentarietà. Poi non so come stiano le cose. So che una volta i registi di cinema, Lattuada, per esempio, dicevano che gli attori di teatro no, fanno le facce. Bisogna essere una sogliola inespressiva per fare il cinema che vogliono loro. Basterebbe invece vedere cosa succede negli altri Paesi, dove, se Dio vuole, gli attori fanno le facce. E però si vedono anche dei bei film. Comunque adesso c'è un cinema giovane, che fatica molto a esistere, che non vende molto ed ha delle difficoltà. Fatto con attori che fanno le facce e questo mi fa sperare che un giorno avremo un parco attori di cinema.

8 - Certo, si diventa o si rimane molto fragili, perché non si cresce, proprio anagraficamente. Si fa molta confusione, è difficile capire chi si è. Facendo questa professione, dove tutto è inventato, dove tutto è lecito, io non so più se ho venticinque anni o settanta, o ottanta. Devo fermarmi un attimo a riflettere, guardarmi in uno specchio e capire chi sono, dove vado e cosa faccio. Cosa posso permettermi di fare e cosa devo smettere di permettermi di fare. È un problema molto impalpabile, che poi esiste così, a sprazzi. Lo si butta continuamente dietro le spalle. Poi, non vorrei dire che è un vero problema. È un falso problema. Si tratta solo di stare attenti un momentino e non rendersi ridicoli. Poi avere una famiglia, dei figli, è possibilissimo. Un bambino sta anche dentro il cassetto di un comodò. Io sono figlia di un direttore d'orchestra. Mio padre non c'era mai, mia madre nemmeno perché stava sempre con lui. E sono viva, verde, ho lavorato, mi sono realizzata. Non possiamo essere tutti i figli di ingegneri. Sono falsi problemi in sostanza. Noi abbiamo tante valigie, tanti alberghi, tanto caos. Ma è un disordine che tiene anche compagnia. È sfinito nel senso che non ti fa ritrovare una cosa, non sai dove l'hai lasciata. E magari dopo venticinque anni salta fuori una cintura, un orologio. Ma è un disordine che finisce anche per essere, non dico elettrizzante, ma, insomma, divertente.

Guarnieri - Certo si diventa o si rimane molto fragili. È difficile capire chi si è. Facendo questa professione dove tutto è inventato, dove tutto è lecito, non sai più se hai venticinque, settanta o ottant'anni.

perché poi, grosso modo, l'obiettivo del teatro privato è di altra natura, bada molto di più al riscontro finanziario, al gradimento, al successo. Mentre il teatro pubblico può permettersi di rischiare, di fare spettacoli che, dati i costi, sarebbero infattibili. Comunque, sia per il teatro pubblico sia per il teatro privato, ci vorrebbero più soldi. Ne sono stati buttati tanti in questo Paese per ponti che crollano, per alluvioni dove i soldi non arrivano mai. Il teatro è un servizio, è cultura, va mantenuto di sana pianta. Senza badare a quello che rende, perché non può esserci rapporto tra costi e ricavi.

5 - Che devo dire? Di crisi si è parlato sempre. Basta andare a vedere le vecchie critiche di Silvio D'Amico, le lettere di Ida Borelli o della Duse. Di fine mai. Io sono molto fiduciosa. Per quanto viviamo tempi pericolosi. Nel senso che si rischia di essere considerati fuori dal tempo, obsoleti. Ci sono dei pulsanti con i quali si fa tutto, ci sono dei tremendi bottoncini. Può anche capitare che si venga spazzati via dalla sera alla mattina. Ma non avverrà. Io credo che quello tra io che guardo e te che reciti, o viceversa, chiusi in uno spazio, in una stanza, in un'arena, è un momento aggregativo insostituibile e molto importante, secondo me.

6 - Non ne ho la minima idea. Certo che è cambiato. Una volta l'attore veniva sepolto fuori dalle mura, oggi viene sepolto nei cimiteri.

7 - Un attore è un attore e quindi che usi la sua immagine, la sua voce, va tutto bene. È in questo Paese qua, è in Italia, che uno è attore di teatro o un attore di cinema, un doppiatore o un radiofonico. È una grossissima sciocchezza. Tra l'altro, se si potesse giocare su più piani, cosa che non av-

9 - Io ho un po' di nostalgia di quei tempi. Non mi dispiacerebbe essere sepolta fuori porta, in terra sconosciuta. Perché amo le differenze ed essere attori è una condizione che è, o dovrebbe essere, molto molto particolare, molto solitaria, molto elitaria. A me piacerebbe essere così, far parte di un carro di Tespi e girare per le campagne. Montare il palcoscenico la sera, mettendoci addosso degli stracci e facendo di tutto. Sono attratta da quel tipo di vita lì, di cui ho letto, di cui so. Mi sarebbe piaciuto essere una di quelle ragazzucce che, dietro a Molière, giravano per la Francia.

10 - È quello che è stato sempre. Una persona che ha scelto di fare parte dell'immaginario del suo prossimo, che si veste, si trucca, si traveste e dedica ogni giorno alcune ore della sua vita a evadere, a intrattenere, a divertire. *Antonella Melilli*

Nel prossimo numero, fra gli altri, gli interventi di Carlo e Aldo Giuffrè, Claudia Giannotti, Kim Rossi Stuart, Roberto Trifirò, Pino Censi, Anna Maria Gherardi, Lucilla Giagnoni, Roberto Sturmo, Laura Marioni, Massimo De Rossi, Camillo Milli, Luciano Roman, Micaela Esdra, Lucilla Morlacchi, Geppy Gleyses, Toni Bertorelli, Valentina Sperli, Giuseppe Pambieri. □

IL TEATRO HA PIANTO LA MORTE DELLA BORBONI

PER SALUTARE PAOLA COMMEDIANTE DI GENIO

Una donna che ha attraversato il secolo, i repertori e le passioni della scena e della vita, incarnando il destino dell'attrice come avevano saputo farlo Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse - Insofferente di ogni cliché fu libera, istrionica, stravagante, capricciosa e fedele al suo unico amore, il Teatro.

UGO RONFANI



«È un'altra dannazione dell'attore / non essere creduto. Si pensa che lui finga / anche quando è semplice e leale, / anche quando il cuore gli si spezza...». Quando il 9 aprile in fine giornata, mentre declinava il sole di una domenica primaverile, è arrivata la notizia della morte di Paola, a Villa Puricelli nel Varesotto, dov'era da mesi ricoverata a riposare dopo la sua lunghissima giornata sui palcoscenici, mi è venuto naturale riaprire il libretto di versi, in forma di monologo, che Mario Luzi – di cui l'attrice aveva interpretato il terzo testo teatrale, *Hystrio* – le aveva dedicato con il titolo *Io, Paola, la commediante*. E diciamo, con la parola del poeta – in questo monologo che lei non potrà più recitare,

che altre attrici dovranno interpretare per ricordarla degnamente, fuori dalle chiacchiere – che l'ultima «dannazione» di Paola, nella domenica della sua morte, sarà stata proprio quella di non essere creduta. Là, nel suo lettino di vecchissima bambina protetta dal silenzio di un parco e di stanze ovattate, gli ultimi minuti dell'agonia debbono avere avuto la maschera – triste, nella sua grottesca ostinazione – che Paola s'era imposta anche negli ultimi giorni, anche nelle ultime interviste. Ripeteva sicura, anzi teneramente beffarda, il ritornello cantato per anni sul «viale del tramonto»: che lei, nata il primo gennaio del 1900, avrebbe detto addio al mondo non prima della fine di questo nostro secolo, anzi avrebbe dato una sbirciatina al

terzo millennio. Era l'idea di una sua personale «immortalità»: sicuramente centenaria sarebbe diventata la giovane interprete subito da tutti ammirata per giovinezza e bellezza, che aveva cominciato a recitare nel 1916, quando l'Italia era in grigioverde sul Carso, e nel '25 aveva dato scandalo apparendo a seno nudo in *Alga marina* di Veneziani. Questa maschera dell'«immortalità» di Paola qualcuno l'ha strappata. E possiamo immaginare il suo smarrimento di vecchia bambina quando, prima di andarsene, ha capito che non avrebbe più potuto ripetere l'amato ritornello dei suoi centanni: quando sono prevalse, estreme ed assolute, le parole del poeta: «Si vive a rischio di non sapere più niente / se non che il Teatro ci sovrasta /

con le sue cerimonie, i suoi incanti...».

Sono stati, i funerali di Paola Borboni, il pianto del Teatro, una cerimonia di ricordi, di incantesimi, di leggende. Come quando se ne andarono Sarah Bernhardt, Eleonora la Divina: l'addio ad una diva che ha attraversato il secolo, i repertori, gli amori, le passioni della scena e della vita è ancora e sempre Teatro. Lunga l'eco delle testimonianze di cordoglio, dei ricordi, fors'anche delle ciance non autorizzate intorno alla sua persona: giornali e media ne parleranno ancora, qualcuno sta già preparando la biografia postuma.

LO SCANDALO DELL'ETÀ

Chi scrive ha avuto il mesto privilegio di sapere che la sfida della vita centenaria non le sarebbe riuscita. L'attrice si era ritirata – con rabbia e dolore, cui era subentrata una rassegnazione quasi sorprendente – quando non le era stato più possibile continuare la massacrante tournée del *Berretto a sonagli* del «suo» Pirandello, accanto a Lo Monaco. E l'estremo declino era cominciato con la perdita delle ultime energie, con stati di abbandono, con la virtuosa, patetica docilità con cui s'abbandonava, ormai inerte, alle attenzioni di Fabio Battistini, che le era stato devotamente accanto dopo il tragico decesso in un incidente stradale di Bruno Vilar, e alle cure del personale della casa di riposo. Avendo dimestichezza di lavoro con Battistini, che l'ha assistita fino all'ultimo, ero informato del suo lento spegnersi; se non è cinico scriverlo adesso – in queste righe affrettate, perché m'era parso indecoroso scrivere prima il solito «coccodrillo» d'archivio – sapevamo che questa sarebbe stata l'ultima breve primavera di Paola.

Da anni, dopo l'incidente in cui era morto Vilar, appariva in scena con le grucce. Negli ultimi tempi recitava con vuoti di memoria, aggrappandosi ai leggitto dov'era posata la parte, perdendo il filo del discorso e riempiendo i vuoti con improvvisazioni tanto disperate quanto geniali. E a noi veniva da pensare ch'era giusto e doveroso consigliarle di abbandonare le scene. Ma poi, davanti alla sua ostinazione, lo scandalo dell'attrice travolta nel naufragio dell'età spariva; fuori parte, il personaggio era lei, l'Attrice con la maiuscola, Paola la commediante; e non avremmo potuto impedirle di continuare a recitare la propria passione, la propria follia teatrale: su questo fu d'accordo anche Mario Luzi, quel giorno in cui, insieme in macchina sulle colline di Montalcino, affrontammo l'argomento.

Non mi si chiederà di riscaldare rancide cronache sui suoi capricci, sui suoi amori, sulle sue collere, sui suoi rifiuti. Sarebbe rientrare in quel «teatrino dei pettegolezzi» cui magari dava alimento lei stessa, per gusto di provocazione e per un'abilissima disposizione a promuovere la propria immagine. Era figlia di un impresario lirico; si può dire che fosse nata sul palcoscenico come la Duse e si comprende dunque che non avesse mai potuto distinguere fra la realtà della vita e la finzione della scena. Era, in questo senso, una figura «naturalmente» pirandelliana, una delle «maschere nude» del mago di Girgenti. Che aveva interpretato fra le prime, affrontando nel '35 – quando recitare Pirandello significava esporsi ai fischi delle platee – *Come prima, meglio di prima*; e poi



dando vita nel '42-'43 alla Pirandelliana, conquistando pubblico e critica con *Vestire gli ignudi* e *La vita che ti diedi*; e fino alla fine recitando i grandi testi dell'agrigentino: vestale di un genio, gelosa del posto che «quella là», Marta Abba, aveva preso nel cuore del Maestro.

BRILLANTE E CLASSICA

Un repertorio sterminato, a misura dei suoi capricci di interprete versatile, capace nel genere brillante e in quello drammatico, attirata dai testi del grottesco e dai classici, vamp di rivista ed eroina tragica; Shakespeare e Alfieri, Shaw e O'Neill, Strindberg e Betti, Giacosa e gli autori del Novecento. Le tournée in Sudamerica e in Africa Orientale; le compagnie fatte e disfatte accanto ai grandi nomi della scena fra le due guerre, Falconi e Carnabuci, Giorda e Betrone, Ruggeri e Randone, suo grande e tormentato amore. Disse bene Simoni quando scrisse, di lei, ch'era donna ed attrice fra le più

singolari (impossibile, abbiamo detto, distinguere l'una dall'altra). Nella vita e sulla scena fu sempre in preda ad un temperamento stravagante e tirannico, insofferente di ogni cliché, naturalmente portata all'enfasi ma capace di sintesi drammatica, brillante e classica secondo la necessità, facile agli eccessi istrionici ma anche capace di tragica intensità. Quando abbiamo saputo ci è parso di assistere alla sua ultima recita, con la sua voce scolorita che d'improvviso s'impegnava nei sovracuti, la dizione martellata e caustica, discorsiva e mordente. Anche l'epigrafe ideale è di Luzi: «Il Teatro è invulnerabile... / La finzione è eterna e così la sua fabbrica. / L'istrione è indistruttibile: non lo sapevate?» □

A pag. 62, Paola Borboni. In questa pagina, dall'alto in basso, l'attrice in «Colloquio col tango» di Terron (1958), «Algamarina» di Veneziani (1925) e «Tre civette sul comò» di De Baggis (1981).

L'ATTRICE NEL RICORDO DI CHI LE È STATO VICINO

PAOLA BORBONI OPERAIA DEL TEATRO

Il teatro era tutta la sua vita ma non c'era differenza fra la scena, il camerino e la casa, modesta, di via degli Artisti - Una donna forte, intelligente e sola, prodiga di sé sotto la maschera dell'attrice che viveva per il pubblico.

FABIO BATTISTINI



«**P**er la mente la mano di Dio sulla testa, per il resto la sobrietà, anche se ogni tanto mi concedo un peccato di gola». L'ho conosciuta così Paola Borboni, nel 1961, un mito vivente circondato dai pettegolezzi più audaci di cronisti e compagni di lavoro: l'attrice più trasgressiva, il primo seno nudo italiano, i mille amanti, le bizzie e le cattiverie più feroci («non mi chiamano *la vipera* per niente», amava dire), gli eccessi di un temperamento generoso dal gesto sempre deciso e intransigente. Si favoleggiava anche di gioielli mai visti buttati al banco dei pegni per salvare la propria compagnia, di principi facoltosi, di una bandiera indossata sulla camicia da notte esibita in via del Tritone, a Roma, alla notizia della Liberazione.

Eppure ai miei occhi di poco più che ventenne una donna sola, tenacemente attaccata al suo lavoro, «fanatica» del suo lavoro fino alla

leggenda «guai a star sereni in teatro, tutto può succedere da un momento all'altro, un chiodo che all'improvviso non tiene più e la tenda che ti casca in testa nel pieno della scena madre. Bisogna prevedere tutto, essere pronti a tutto con gli occhi bene aperti e guai a bearsi di un applauso buttato lì all'improvviso su di una battuta alla quale non era mai arrivato – ma come? applaudono qui a questo? – e intanto, sei fregato perché ti distrai e inciampi subito dopo».

IL SODALIZIO CON SALVO RANDONE

Il teatro era la sua vita, non c'era differenza tra il palcoscenico, il camerino e la casa, modesta, di via degli Artisti dove era andata ad abitare nel 1943 con Salvo Randone, più giovane di lei di otto anni «bellissimo ma soprattutto bravissimo, nell'*Orestide* faceva prima Agamennone e poi Oreste ed era il vecchio re greco che torna da Troia e il giovane vendicatore del padre mezz'ora dopo, senza trucco, forte della sua esibita giovinezza con le gambe ben piantate. Un attore intelligente ed estroso come solo i siciliani sanno essere».

A via degli Artisti era approdata dopo le suites al Plaza o all'Hotel de La Ville, principesche testimoni delle favole rosa degli anni dei telefoni bianchi. Ora, lasciato il repertorio per lo più francese diviso per nove anni con Armando Falconi e poi con Ruggero Lupi e Nicolino Pescatori, smessi gli abiti da cocottina o «giovane signora che si annoia fra un amante e l'altro», alla scuola di Ruggeri (nel 1932-'33 e poi nel 1941) era approdata a personaggi chiaroscurati ove balenavano ritagli d'anima, nelle stanze deserte «scandite dal tic tac della pendola del salotto da pranzo». E con la signora Leuca di una celebre lunga novella di Pirandello la Borboni aveva molto in comune, perfino quella casa al secondo piano di via degli Artisti (l'aveva scelta apposta proprio lì?), stretta all'angolo di via della Purificazione fra il Tritone e Trinità dei Monti. Anche la vecchia governante Caterina – sorda – e la più giovane nuora Ebe erano personaggi pirandelliani e il più pirandelliano di tutti era quel giovane attore siracusano dall'aria inquieta e insoddisfatta, presente e pur così assente. L'amava? Non si era mai perdonata quella debolezza del sentimento (e della carne in un'età difficile per una donna) e quando aveva saputo, a cose già avvenute, della sua scrittura al nuovo Piccolo Teatro della città di Milano diretto da Paolo Grassi e Giorgio Strehler, fatalisticamente si era affidata al primo segno: un tram che in quel momento transitava verso la stazione Centrale, vi era salita, aveva comperato un biglietto per Roma ed era tornata tranquilla a fare le valigie, lasciandolo solo. Non era stato così facile, poi... Ma cedere mai. Si era buttata a capofitto nello studio e nel lavoro e aveva trovato in quelle anime pirandelliane conforto alla sua solitudine: Ersilia Drei di *Vestire gli ignudi* (la sensualità), Marta de *L'amica delle mogli* (l'orgoglio della propria indipendenza) l'Ignota di *Come tu mi vuoi* (l'attrazione di una nuova vita e il masochistico piacere di non cedere al compromesso) e infine il dolore spento e calcinato di Donn'Anna Luna, la madre de *La vita che ti diedi*. Di colpo era diventata l'attrice pirandelliana per eccellenza, la sola in Italia capace di recitare il dettato pirandelliano con assoluta semplicità.



I SUOI MONOLOGHI DEL DOPOGUERRA

Quando dopo la signora Frola del *Così è (se vi pare)* e la Figliastro dei *Sei personaggi*, in quell'Italia che risorgeva dalle ceneri scossa dagli echi di delitti mostruosi (primo fra tutti quello milanese di Rina Fort) si buttò a recitare i monologhi scegliendo con cura cinque immagini femminili e chiedendo agli autori italiani interventi preziosi (da Alvaro a Savinio, da Bacchelli a Buzzati, a Terron, fino a Stefano Landi e al giovane Aldo Nicolai) si confermò l'attrice italiana più completa e autorevole, capace di giudizi lapidari e feroci, di provocazioni stimolanti e intelligenti mentre intorno a lei andava formandosi un pubblico di nostalgici e di giovanissimi, di donne di casa e di intellettuali. Gli Stabili la chiamavano a partecipazioni straordinarie nelle quali superava sempre se stessa: a Milano la signora Yang de *L'anima buona di Sezuan* diretta da Strehler, a Trieste la signora Ignazia di *Questa sera si recita a soggetto* e la «pilluchera» de *La rosa di zolfo* di Aniante diretta da Enriquez, a Torino Minnia Giorri de *La giustizia* di Dessì diretta da Giacomo Colli, a Catania l'inflessibile marchesa di *Rosario* di De Roberto, a Napoli la Ponzia della *Casa di Bernarda Alba* a fianco di Alda Borelli, a Roma la protagonista de *Le donne dell'uomo* di Pistilli, a Genova, Madame de *I marziani* di Zardi, a Firenze, la Suocera di *Nozze di sangue*, diretta da Beppe Menegatti. E ancora il lavoro con Visconti nell'*Oreste* (con Gassman, la Morelli, Ruggeri e Mastroianni) e nel *Crogiuolo* di Miller, con Salvini in *Romeo e Giulietta* in piazza dei Signori a Verona (per la prima e unica volta a fianco con Randone, lei Nutrice e lui Frate Lorenzo «lo guardavo sulla fronte») e le partecipazioni cinematografiche (allo Sperimentale aveva insegnato nel '48 e '49) dal Germi di *Gelosia* ai Vitelloni di Fellini.

Il primo spettacolo che vidi a Roma, al Teatrino La Cometa di Peccy Blunt fu *Un uomo per tutte le stagioni*, compagnia diretta dal romagnolo Diego Fabbri con Antonio Crast, nel ruolo di Tommaso Moro, Tonino Pierfederici, Franco Graziosi, Mila Vannucci e la Borboni, della quale mi arrivò la voce da dietro le quinte prima che iniziasse la

prova generale: «ma come andiamo su così senza trucco? Sembriamo tutte patate lesse!» tuonava contro il regista Giuseppe De Martino. Quindici giorni dopo ecco un primo gruppo di monologhi seguito da un secondo al Ridotto dell'Eliseo. In quell'occasione andai a salutarla e poi il destino volle che la rincontrassi ancora a Cervia, mio paese natale, in occasione del Premio di Poesia dove presentava due monologhi di Nicolai *Emilia in pace e in guerra* (che fece gridare allo scandalo l'arciprete perché il palco era stato eretto davanti la chiesa, in piazza grande) e *Nozze coi sassi*. Mi trovai a cena con una fascinoso Germana Monteverdi che aveva recitato un brano di *Trovarsi* lasciata di chiffon viola, i pochi addetti ai lavori e la Borboni che mi volle accanto a sé. Cominciò così una grande amicizia suggellata da un succo di pomodoro offertomi l'indomani prima di partire, con il terrore di inghiottirlo anche se non mi sarebbe piaciuto e la domanda, timida, «mi piacerebbe impostare tutto il corso di scenografia (che frequentavo all'Accademia di Belle Arti di Roma) su Pirandello, che ne dice Lei che è la sua massima interprete?». «Una cosa bellissima, bravo. Ma ricordati, caro, che Pirandello è un autore che bisogna amare, altrimenti ne resterai sempre al di fuori!» Mi sembrò un po' eccessiva questa uscita, ma poi capii cosa voleva dire.

L'ULTIMO ANNO NELLA SERENITÀ

Da allora ho seguito tutta la vita di Paola, discretamente, anche quando mi telefonò per annunciarmi che aveva deciso di sposarsi con un uomo più giovane di 40 anni («non sembrerò ridicola?», mi domandò) e poi più da vicino subito dopo l'incidente che costò la vita al marito Bruno Vilar e che lei superò buttandosi a studiare *Harold e Maude* (dodici quadri che andavo a passarle la sera appena tornava dalle prove che il regista Carlo Cotti teneva alla Casa del Soldato). Non mi ha mai aiutato in nulla, dicendo che sapevo bastare a me stesso (quando assistette al mio debutto in *Sgombero* e che lei aveva dato per la prima volta a Taormina nel 1951). Poi la diressi in *Tre ci-*



vette sul comò di Romeo De Baggis e più autorevolmente in *Ma tu che vivi di sogni*, omaggio al genio di Leonardo, e alla Radio svizzera ne *La vita che ti diedi* di Pirandello. Era docile, attenta a capire, pronta a trasformare i suggerimenti o le obiezioni che le andavo facendo. Ma c'erano stati intanto lo studio e i discorsi scambiati per i suoi lavori di questi ultimi diciassette anni dal *Così è (se vi pare)* di Zeffirelli a *Clitennestra o del crimine* della Yourcenar (che fece con Ennio De Dominicis insieme a *Savannah Bay* della Duras), ai tre *Tartufo* di Bosetti, *Le Moli* e Guicciardini, a *Hystrio* di Mario Luzi fino all'ultimo Pirandello – fatale – del *Berretto a sonagli*.

In campagna, dove ha trascorso l'ultimo anno, era serena, finalmente in riposo, «ne ho diritto dopo tanto lavoro», diceva, e alla notizia del provvedimento che le assegnava il vitalizio Bacchelli (era costretta a sedere su una carrozzina perché quelle maledettissime gambe non la sostenevano più, ma non si lagnava, anzi sembrava recitare un nuovo personaggio, tanto non dava a vedere quell'inciampo),

«sono contenta, me lo merito; e pure l'amico Bacchelli ne sarà contento, di là».

Posso dire che ho imparato tutto da lei. Perché non si vive invano accanto a un personaggio così eccezionale.

«E benedetta sia dunque la morte nella quale tutte le domande del Pater si compiono», come dice Claudel nell'*Annunzio a Maria* che ho messo in scena a Santa Caterina del Sasso, nell'Eremo sul lago Maggiore e che Paola aveva desiderato, invano, vedere. □

A pag. 64, Paola Borboni come signora Ignazia in «Questa sera si recita a soggetto» di Luigi Pirandello (1958). A pag. 65, l'attrice in una immagine di questi ultimi anni. In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra, «Figli per voi» di Stefano (Landi) Pirandello (1955); «Rosario» di De Roberto (1966); «Tutti quelli che cadono» di Beckett (1964); «Mani in tasca e naso al vento» di Galdieri (1939) e «Savannah Bay» della Duras.

QUANDO GLI SCRITTI RITESSONO I FILI DELL'ESISTENZA

LA FRAGILITÀ DI PAOLA CONFIDATA A UN FANCIULLO

SARAH ZAPPULLA MUSCARÀ

Le lettere, annota Johann Wolfgang Goethe, rientrano tra i ricordi più significativi che si possano lasciare. Restituendo il ritratto veritiero, intimo, di chi le ha tracciate con quell'alternarsi di zone d'ombra e di luce, ritessono i fili di un'esistenza. Registro di pensieri, di sentimenti, di esperienze di vita, quasi diario segreto, fermano nel tempo entusiasmi, angosce, delusioni, consentendo di seguire i percorsi della mente, della memoria, del cuore. Le lettere offrono la misura di ciò che alberga nel profondo, nei più disparati momenti, costituendo la testimonianza quant'altri mai fedele di una personalità, strappano il velo dietro cui si cela l'arduo gioco dell'allusività schermata del reale rivelando il sapore di una storia privata.

Alle lettere a un fanciullo (Angelo Zappulla), Paola Borboni, misteriosa e intrigante lady d'acciaio, consegna la sua insicurezza, la sua fragilità, il suo bisogno d'affetto. Aggressiva, graffiante, ironica, sulla scena e nella vita, sempre, anche la vecchietta Paola Borboni viveva in modo spavaldo, ostentato, pugnace, esibendo gli anni al pari delle ormai inseparabili stampelle come bizzarro ornamento. Ma disarmata dal candore di un fanciullo, incontrato in un luogo per lei mitico, la casa natale di Luigi Pirandello, in contrada Kaos «io sono figlio del Kaos e non in senso metaforico», ad Agrigento, dove nell'agosto 1983 aveva inaugurato la mostra *Sicilia: Dialetto e Teatro*, depone la consueta maschera ferrigna.

Il suo «cavaliere», come era solita chiamarlo, le aveva infuso coraggio nei momenti di paura inconfessata che l'assaliva durante i tragitti in auto, retaggio di quel terribile incidente in cui aveva perso la vita il marito, il giovane poeta Bruno Vilar, provocatoriamente sposato a settantadue anni, e che l'aveva costretta a ricorrere alle stampelle. Il suo «cavaliere» le era stato a fianco sorreggendola in un afoso meriggio estivo (42 gradi!) lungo il sentierucolo che conduce alla «rozza pietra» sotto un «pino solitario» in cui, secondo le volontà testamentarie, sono custodite le ceneri di Luigi Pirandello.

Milano, 22 aprile 1987

Caro Angelo,

credo che quest'ultima mia presenza a Domenica in mi abbia proprio protetta; mi ha ridato il mio «Cavaliere». Ti ricordi quando in macchina eri vicino a me per i piccoli tragitti che in Sicilia ad Agrigento facevamo per i festeggiamenti Pirandelliani? Tu ti eri accorto della mia angoscia quando ero in auto e forse avevi saputo dell'incidente grave che avevo avuto; ad ogni modo un giorno mi hai preso la mano che era vicino alla tua e con la pressione di un amico «grande» mi comunicasti la tua protezione!! Non piango facilmente. Sono forte di natura; ma quel giorno mi sentii il cuore gonfio di Luce e forse proprio da allora non ho più timore dell'automobile!! Se ci sarà un nuovo scherzo, penserò: «Ma guarda come è abitudinario il caso!!». Tra me e te ci sarà sempre quel ricordo arricchito da questa ironia!

Cementata dall'affettuoso ricordo e da periodici incontri, la storia dell'amicizia epistolare tra la grande attrice e il fanciullo è suggellata da confidenze che investono, con le amarezze di una stanca senilità, i momenti rilevanti del suo intenso itinerario teatrale, di cui l'interpretazione della signora Frola in *Così è (se vi pare)* di Pirandello per la regia di Franco Zeffirelli costituisce uno dei momenti più esaltanti.

Marina di Pietrasanta, 16 luglio 1984

Caro Angelo,

ti comunico il telegramma che ho ricevuto ora da Franco Zeffirelli da Positano.

«Cara Carissima Paola abbiamo finalmente raggiunto ogni accordo per il nostro spettacolo non posso esprimerti quanto sia felice che la cosa si faccia e poter lavorare di nuovo insieme e celebrare tutti uniti il nostro maggior autore stop che Dio ci guidi benevolmente e ci ispiri ti abbraccio forte impaziente di rivederti tuo Franco».

Ti domanderai (ma forse no) il perché di questa informazione. Abbiamo passato nell'83 giorni agrigentini molto intensi. Forse nessuno ha capito la mia tensione per i Convegni che erano da farsi e per la serata finale in onore di Pirandello. Io sola con le mie stampelle e il clima a 42 gradi sapevo quanto potevo rischiare a 83 anni!

Tutto è andato bene grazie alla tua presenza e vicinanza. Dal momento che mi hai offerto la mano per tranquillizzare la mia angoscia dell'auto io ho avuto la certezza di essere protetta.

Caro Cavaliere un bacio.

Ad Angelo invia anche una copia della lettera in cui, ringraziando il cav. Gianni Salvia, presidente dell'Istituto di Storia dello Spettacolo siciliano, per essere stata invitata a far parte del Comitato d'onore in occasione delle manifestazioni per il cinquantesimo anniversario della scomparsa di Angelo Musco, rievoca la gioiosa esperienza cinematografica a fianco del grande attore catanese ne *Lo smemorato*.

Roma, 18 settembre 1987

(...) Ora le dirò che senza aver preparato un ricordo per l'Illustre Angelo Musco, un giorno, senza che nessuno avesse pensato a ciò, in una riunione di persone siciliane (quasi tutte), al Grand Hotel Villa Politi di Siracusa, dove mi trovavo per la scrittura del lavoro di Mario Luzi, Hystrio, sollecitata da Sebastiano Lo Monaco, primo attore nel lavoro e capocomico della gestione finanziaria, capitò di parlare di Angelo Musco, e mi si domandò la mia opinione. Ebbene c'era un gran caldo, e le persone mi parevano un po' svogliate, la conversazione languiva. Ah! che gioia! Io trovai il mio argomento. Mi sentii subito forte, lieta, e quasi gridai: Ah! Musco? Angelo Musco. Il Teatro in persona! Il talento più vitale che io ho visto e ammirato. L'Attore che mi ha fatto ridere e piangere insieme! Oh! Se tornasse uno solo come Lui, noi teatranti avremmo ancora il diritto di crederci padroni di trascinarsi il pubblico come un capopolitico trascina un popolo per un'idea giusta!! Ora si recita come sempre si è fatto; i teatri sono in funzione, gli attori sono tanti, più di prima, qualche buona commedia nuova c'è, ma una Creatura tutto teatro, come Angelo Musco, non c'è!! Nei suoi capolavori di Attore Principe, era così perfetto che ci si poteva credere davanti a un miracolo di natura! Era vero, così vero, e i suoi personaggi così diversi che ci si domandava: ma come ha fatto a distruggere quello di ieri e ricostruirne un altro così grande e diverso?! Che Artista! La gioia di quando feci con Lui Lo smemorato fu tanta: per me quel film fu una scuola. Onore a Lui!!

Brevi stralci di un fitto carteggio questi riportati, ma sufficienti a delineare un ritratto inedito di Paola Borboni donna ed artista.

«Nell'intimità della lettera – scrive De Roberto –, nel calore della confidenza, quando l'idea del pubblico, dell'effetto, della posa è più lontana, il mondo dell'indole, i tratti naturali del carattere si rivelano nella loro integrità. Tutto il vario, e mutabile, e misterioso dietroscena della vita è messo a nudo, senza finzione, com'è; e l'umile cronaca appresta i materiali alla storia». □

IL CARTEGGIO PIRANDELLO-ABBA: STORIA DI UN AMORE

IL MAESTRO E MARTA VERITÀ DI UNA PASSIONE

La pubblicazione delle lettere che lo scrittore inviò per dieci anni e fino alla morte all'attrice prediletta rivela l'intensità di una relazione intensa e tormentata - Da parte della giovane donna riconoscenza e affetto, ma la sua vita era altrove - Dall'anziano drammaturgo lei imparò a dare il meglio di sé sulla scena, e lui trasse dall'adorante attaccamento per la sua interprete ispirazione per il suo lavoro negli ultimi anni - Oggi la vicenda deve suscitare comprensione e rispetto, non alimentare indiscrezioni e pettegolezzi.

UGO RONFANI



Si sta facendo molto chiasso – troppo, direi – intorno alle *Lettere di Pirandello a Marta Abba*: 560, inviate dal Maestro (così lui si firma, ironico Pigmalione), alla giovane attrice nell'arco di undici anni, quanto durò la loro relazione dal primo incontro (1925: lui 58 anni, lei 25) fino alla morte dello scrittore, il 10 dicembre del '36. L'epistolario è uscito nei Meridiani della Mondadori, curato con dedizione e competenza da Benito Ortolani: consta di 1.656 pagine più XLIII di introduzione e lo completano una cronologia, note, un indice dei nomi, dei luoghi e delle opere, una bibliografia. Esso si apre con una breve, formale lettera dello scrittore alla Gentilissima Signorina Marta Abba, per raccomandarle di «studiare con amore» la parte della protagonista di *Nostra Dea* (copione inviatole dall'autore, Massimo Bontempelli, nel febbraio del '25: così era cominciata la loro storia), e si chiude con un'ultima, lunga missiva spedita a New York, dove l'attrice aveva trovato lavoro e marito, nella quale – 4 dicembre 1936, a una settimana dalla morte per polmonite, nella casa di via Bosio a Roma – egli si prodigava in consigli sulla sua carriera, anche se il congedo era assai triste: «Ma quando, quando ti arriverà questa lettera? Se penso alla distanza, mi sento subito piombare nell'atroce mia solitudine, come in un abisso di disperazione. Ti abbraccio forte forte con tutto, tutto il cuore. Il tuo Maestro».

Fra i termini della prima e dell'ultima lettera, in queste migliaia di pagine «scritte in ogni momento del giorno e della notte, febbrilmente, lucidamente, con un'ansia che non si placa mai con una disperazione che si esalta in se stessa» (uso le parole del commento di Pietro Citati, che ha «teatralizzato» l'epistolario ma da par suo, con garbo ed eleganza) si manifestano i tempi e i modi di una passione amorosa prima sommessa, guardinga e poi sempre più scoperta, fino alla supplica, per piegarsi infine alla ineluttabilità del distacco, quando lei va in America a vivere la sua vita. Ha visto bene Citati: «Non si è mai incontrato, in un epistolario amoroso, un esempio più straziante e terribile di dedizione, di abnegazione e di sacrificio... Viveva per lei e da lei riceveva quel poco di debole e spettrale esistenza che ancora lo agitava...».

Le lettere di Pirandello (che la Abba aveva donato all'Università di Princeton nell'86, due anni prima di morire, e di cui c'era stata una parziale pubblicazione in inglese) sono simmetriche a quelle dell'attrice che l'editrice Mursia aveva pubblicato

nel '94, a cura di Pietro Frassica: ma quanto diverso è il loro tono! Come sottolinea Frassica, quelle della Abba – nelle quali non si oltrepassa mai il Lei – testimoniano di un rapporto vissuto nell'amore per il teatro, «in una sorta di sublimato transfert che scavalca l'impossibile realtà dell'eros»; e in esse sono rare, soppesate, le effusioni mentre abbondano le notizie ed i riferimenti agli avvenimenti del palcoscenico, alle lotte e alle speranze di una giovane attrice in carriera.

Le lettere di Pirandello, invece, dopo la fase guardinga dell'approccio e le tappe di un rapporto confidenziale rapidamente bruciate, sono una lunga confessione a cuore aperto, che soltanto chi non sappia o non voglia capire questo drammatico, dolente «ritratto di un artista da vecchio» potrà considerare sconsiderata, o impudica.

«Marta mia, Tu puoi tutto, salvami tu! Aiutami, aiutami per carità; non mi lasciare, non mi abbandonare...». «Dacché sei partita, mi sento caduto in un abisso senza fine. Partendo, ti sei portata quanto mi resta ancora di vita...». «C'era prima una voce, vicino a me, che non c'è più... Non vedo più nulla, non so perché seguito a vivere». S'inginocchiava ai suoi piedi, ai piedi della dea bella, giovane, altera. Lei invece gli scrive, giugno del '31, su questi toni: «Penso poi di mettermi a studiare la *Divina Commedia*... Penso che se non faccio compagnia e se malauguratamente la tournée non si facesse potrei, da sola, dicendo e scegliendo versi di questo o quest'altro autore (Pirandello di sicuro), potrei imbastire uno spettacolo che mi renderebbe forse più che lavorando come ho lavorato in questi anni. Ah! Maestro, quante cose anche a me passano per la mente. E, bisogna che non mi perda, che non perda i giorni che diventano mesi, anni, che non tornano più... Arrivederci, Maestro, pensi a me che le voglio bene».

UNA DIANA MODERNA

È accreditabile, sulla base di lettere come queste, l'immagine che Citati propone della Abba: di «una Diana moderna, una donna fredda, dura, virginea», che «non amava che la scena, dove si trasformava in cento figure; e una specie di ritegno, o di esclusione, o di frigidità, o di rinuncia, le impediva di esistere, come persona, nella vita di ogni giorno...». Una donna più cervello che cuore. Sì, ma a parte che il segreto di quel cuore noi non lo conosceremo mai, siamo giusti: come una giovane donna avrebbe dovuto comportarsi altrimenti che armando con un certo distacco la riconoscenza e l'affetto per il suo Pigmaleone? Il quale, nella sua solitudine inquieta e amara, toccato per sempre dall'ala nera della pazzia della moglie, circondato dall'invidia di un'Italietta culturale che non gli perdonava il successo e tanto meno gli avrebbe perdonato il Nobel, preso da cure famigliari come il difficile matrimonio della diletta figlia Lietta con quell'ufficiale argentino, Aguirre, ai suoi occhi sprovveduto, s'aggrappava con la violenza della passione, invece, alla «sua» giovane attrice, rivendicandone il possesso: «Ora, la verità vera è questa: che il Tuo vero padre sono io, sono io, e che Tu sei la creatura mia, la creatura mia di cui tutto il mio spirito vive con la potenza stessa della mia creazione, tanto che è diventata cosa Tua e tutta la mia vita sei Tu».

Volendo – perché no? – si può rovesciare il giudizio, attribuire a lei un equilibrio strenuamente difeso nel loro rapporto, e a lui tutta la disarmonia inquietudine del vecchio amante non accettato. Lo ha fatto Cesare Garboli, senza mezze misure: «Tanto vale rassegnarsi al buonsenso e leggere questa storia come una variante di quegli eterni rapporti, illustrati da un teatro che non muore mai, tra il vecchio innamorato, tirannico, spiritato, incomprensibile anche a se stesso, perché non sa quel che vuole, e la fiorente ragazza un po' esaltata, un po' sensibile, un po' opportunista, che si barcamena scherzando col fuoco».

Ecco dunque la tentazione di mettere Pirandello e la Abba sulla vecchiaia scena della *Commedia dell'Arte*, o del teatro dei caratteri di Molière: il vecchio e la ragazza. Ecco, più oltre e con l'ausilio di una paccottiglia psicoanalitica, una storia



incontrollabile dai protagonisti, tra le incontinenze di un eros senile e l'algida fedeltà di una donna di virginee determinazioni. I tempi e i costumi inclinano a queste curiosità, a queste indiscrezioni: avevano, Pirandello e Marta, diviso il letto e il sonno? Che cosa intendeva, lui, quando le scriveva «nel cuore tu non mi hai più», e piangeva «il tuo cessato sentimento per me?». Quelle voci, quelle malignità del mondo del teatro, secondo cui l'anziano scrittore mai aveva consumato con l'amata i suoi tardi ardori amorosi; secondo cui si contentava di aversela intorno svestita, nuda, mentre era al tavolo da lavoro, negli alberghi dei loro viaggi di lavoro, nelle case delle loro vacanze: dov'era la verità?

Di questo si parla, su questo si ragiona mettendo a confronto, adesso, i due epistolari: più che la verità impossibile (perché una grande passione è naturalmente protetta dal segreto), l'indiscrezione e il pettegolezzo. Ma così, facendo – bisogna dirlo – del voyeurismo, si immiserisce una storia che resta bella e profonda. Si finisce per dimenticare ciò che a me sembra l'essenziale: che il Maestro fu davvero Maestro per la giovane figlia di un impresario milanese che si sentiva destinata all'arte, e che lei salvò Pirandello da un annuncio annientamento, nel caos di una società – quella dei *Giganti della montagna* – nella quale non c'era posto per le «apparizioni» dell'arte e dei sentimenti.

Tutto l'epistolario di Pirandello, quando non sia occupato dall'ossessiva presenza di Marta, dice questa solitudine nell'Italia di un rozzo regime (del quale egli si sentiva sempre meno complice), in un teatro di meschinità e di invidie, in un'Europa che si preparava alla guerra.

Il dato certo, nel bilancio di questo amore negato, è che i dieci anni della passione per Marta arsero di febbre creativa: fu il tempo di grandi commedie. *Come tu mi vuoi*, *Questa sera si recita a soggetto*, *Non si sa come*, delle battaglie vinte su palcoscenici ostili, del Nobel. Marta Abba, ispiratrice di un sogno tardivo, impossibile, ha salvato l'ultimo Pirandello dal rischio di un silenzio sconfortato, l'ha condotto fino alla villa delle estreme apparizioni del Mago Cotrone, in una visione di verità.

Dovremmo leggere i due epistolari così, rispettandone la trama segreta. La verità è soltanto nell'opera di Pirandello illuminata dall'estrema passione. □

A pag. 68, Marta Abba nel 1928. In questa pagina, Marta Abba agli inizi degli anni '70 nel suo ultimo recital all'Istituto di Cultura di Parigi con André Barsacq. A pag. 70, dall'alto in basso, Marta Abba sul «Conte di Savoia» verso New York nel '36; nel '34 a Venezia; all'Istituto italiano con Ugo Ronfani e signora.



DUE LETTERE FRA AMICIZIA E PASSIONE

«Caro Maestro, spero tanto nel film...» «Marta mia, ti penso tutti i momenti...»

Due lettere, due documenti rivelatori dei rapporti fra Luigi Pirandello e Marta Abba. La prima è tratta da Caro Maestro... - Lettere a Luigi Pirandello (1926-1936). Mursia Editore, pubblicato nel 1994; la seconda da Pirandello - Lettere a Marta Abba, edito quest'anno nei Meridiani di Mondadori. Per gentile concessione degli editori.

Parigi 1, VIII, 1931

Marta mia, eccoTi la prima lettera dalla casa nuova. Finisco or ora - sono le 6 e 1/4 del p.m. - di mettere le cose a posto, almeno sommariamente, e sono stanchissimo. Ho trovato qua, questa mattina, la Tua risposta al mio telegramma di jeri. Ho guardato la data di spedizione e ho visto che mi hai risposto jeri sera alle ore 11 e 10, forse rientrando all'albergo. Un'altra cosa ho visto, che mi ha addolorato, cioè che dici «scrivo», e non già «scritto». Ora la Tua ultima lettera era di «sabato mattina dalla spiaggia»; oggi è sabato, dunque sei stata otto giorni senza scrivermi; otto giorni senza pensare neanche un momento a me, che Ti penso *tutti i momenti*. Eppure i giorni son così lunghi, che un momento per scrivermi potresti trovarlo! Sono così triste e sconsolato... M'è nato finanche il dubbio che le mie lettere non Ti siano tutte arrivate, tanto m'è parso impossibile che, conoscendo l'animo in cui mi trovo, non Ti sia nata la carità di darmi un conforto con due parole. Capisco che sono uno sciocco a scriverTi così; perché ciò che è grave per me, è che in otto giorni tu non abbia pensato di scrivermi nemmeno un rigo, nemmeno una parola, pur avendone tutto il tempo; ora aggravo questo male, facendotelo notare, e dandoti perciò un dispiacere. Perdonami Marta mia, ma soffro troppo; e questo soffrire mi toglie la possibilità d'ogni occupazione, e mi rende intrattabile, come un ferito a cui nessuno si possa accostare. Sono di nuovo senza sonno, di nuovo con la nausea d'ogni cibo, senza voglia di nulla, tetro come una notte che covi una terribile tempesta. Non manca altro che un fulmine che mi spezzi il cranio. Non ne posso più!

Sono entrato, come vedi, nelle migliori disposizioni d'animo, nella nuova casa (...). Ho seminato anche qui da per tutto le Tue fotografie. Quella che sorride è qui sul mio tavolino; ma non posso guardare in questo momento d'atroce sofferenza il suo sorriso, che mi pare spietato. Eppure è stata lei, sempre, ad ajutarmi; lei a farmi scrivere il *Come tu mi vuoi*, lei a consolarmi... Perché mi pare ora così spietato il suo sorriso? Perdonami questa lettera, Marta mia. Tu devi comprendere che è veramente uno strazio grande grande, che me la fa scrivere, e mi compatirai, e troverai una parola affettuosa per farmi sentire il Tuo compatimento; ne ho tanto tanto bisogno! Se alla lontananza s'unisce anche il silenzio, meglio la morte! Il tuo *Maestro*

Milano, 18, I '32

Caro Maestro, eccomi a Milano con qui vicino la mia mammina, che mi pare il mio angelo custode.

Dunque, caro Maestro, arrivata puntualmente ieri sera alle 11,45 alla stazione ho trovato la mia Milano avvolta da una fitta nebbia. Oggi invece è una magnifica giornata, la sento e la vedo dietro i vetri della mia finestra. Ho già fatto colazione e ora mi avvierò con papà e la mammina alla stazione per ritirare i bauli. Potevo passare la dogana sul treno, ieri sera, alle 8,30 ma ho preferito a Milano, piuttosto che farmi sballotare con i bauli gonfi e ripieni in un vagone bagagliaio.

Dunque questa lettera me la porto ora alla stazione, perché parta subito e porti il mio saluto più presto possibile al mio Maestro lontano, le notizie che ho avuto dalla mamma e dal papà sulle cose del teatro qui e il recentissimo, clamoroso fiasco della commediola musicata di Falconi e Biancoli. Il pubblico non ne vuol più sapere di queste porcheriole sudicette e le fischia.

Basta, non so altro. Non mancherò di dirle qualche cosa di più preciso quando avrò visto qualcuno della masnada o altri fuori della masnada. Le raccomando intanto di pensare alla mia commedia, si ricordi che dev'essere bella, bella, bella, che deve superare o almeno uguagliare il *Come tu mi vuoi*. Io dal canto mio studierò il francese e imparerò a guidare la macchina. Vede, me lo prefiggo quasi come un dovere, saper guidare la macchina! questo le dice come io ormai non pensi proprio più ai divertimenti e non sono poi tanto vecchia! Basta, visto che sono al mondo e che il Signore mi ci lascia (ha sentito della catastrofe avvenuta ieri sera in terra francese di un treno deragliato?) devo dunque sforzarmi di viverci il meno male possibile, non è vero Maestro?

Dunque per decidermi a imparare a guidare la macchina, penso che un'attrice del mio valore, ancora giovane, deve, per dovere, saper guidare. Forse, dopo tutti questi ragionamenti, chissà che le scriverò un giorno, «oggi ho cominciato a guidare»!!!

E per chiudere, le dirò di stare attento a Colin! non so, il fatto di essersi tenuto quel denaro mi ha un po' messa in guardia, o forse ho pensato, quei due telegrammi li ha pagati lui? Basta, caro Maestro, spero tanto ora nel film. Saluti cari dalla mamma e dal papà e da Marta affettuosamente auguri e saluti.

P.S. - Ricordi a Colin di farmi pubblicare le foto, di telefonare a Antoine e di farmi avere il «maquillage».

LA RECENSIONE IN VERSI: TÀIBELE CON LA VILLORESI E OVADIA

IL DEMONE YIDDISH DELL'AMORE

GILBERTO FINZI

Basta un lungo codone e un naso finto
per fare un demone yiddish –
o caro mondo antico che così
ingenuo parevi ed eri saggio
nel prendere inganno per amore –

qui, al centro
delle mobili scene, vaganti
col fiato e con la forza

della favola
tu la vedrai, Tàibele che aspetta
il suo demone caro – e che il suo mondo poi
la spenda e la sperda, lei, ingenua
libertina per amore del demone (ché basta
un poco di coda, un naso finto e una bugia) –

mente il povero demone – chi è, come ama,
lo impara Tàibele, e se nella geenna
lui torna da Asmodeo, lei piange, grida e non cede
a chi è solo di poco meno demone,
senza coda e finto naso – tutto finisce a male
la bugia si sfrangia e Tàibele d'amore muore
per un demone finto, liso e neanche giovane –

arriva qui come un vento la nostalgia
del lontano e dell'antico:
di piccoli e scuri ebrei dell'est che nel '38
i fratelli in Italia cercavano –
5 lire d'argento fu tutta
la pietà d'allora, e poi
per sempre la vergogna –

nostalgia senza dolore né sapore
di cosa viva e vissuta – viene dal fioco
teatro dell'inesistenza

Ma il vero mostro è già nascosto
nell'anima di questo stesso mondo
religioso, tenero e formale

(c'è in ogni favola il suo verme):
quell'altro mostro ti guata e già prepara
il maligno fortore della svastica
l'irridente piacere della morte bestiale –

è dietro, lì, nelle cante, nelle minori
tonalità dei pianti yiddish
il ricordo del dopo, il poi tremendo: dietro
il demone finto, amante riamato,
c'è il vero non-uomo, il male
che si affaccia al futuro già passato.



semplice Alchonon, dove sei finito, con la tua
dolce mania, la tua musica, i tuoi
modi gentili, il tuo negozio
buio e forse sporco: tutto
finito, andato, come i libri
di Freud, Mann e gli altri
über Alles bruciati sulle piazze
così liete così chiare: il tempo
di Tàibele-Pamela e Alchonon-Moni Ovadia
va ricordato – teatro, letteratura, semplice
poesia del tempo, di ciò che è perso, un mondo
che ha bruciato il mondo:
Tàibele, l'amore, o caro demone perdona
a chi senza capire
batte le mani. □

Tàibele e il suo demone, di Isaac Bashevis Singer e Eve Friedman, versione italiana di Valeria Moretti, rappresentato al Piccolo Teatro Studio di Milano, per la regia di Pamela Villoresi, scene e costumi di Luciano Damiani, musiche tradizionali a cura di Moni Ovadia e musiche originali di Alfredo Lacosegliaz.

La stessa Villoresi interpreta il personaggio di Tàibele, con Moni Ovadia nella parte di Alchonon-demone, Olek Mincer, Elena Sardi e i tre musicanti-attori (oltre a Lacosegliaz, Maurizio Dehò e Gian Pietro Marazza). La favola di Singer ha il dono della linearità condita dall'ingenuità di un mondo quasi scomparso e da una lingua, l'yiddish, sempre più rara. Non dimentichiamo però che questo mondo fermo, questo gioco spontaneo (ottimamente reso da tutti gli interpreti) ha ispirato col suo spirito (witz) Sigmund Freud. E che sembra – al nostro recensore – che si aggiri sulla scena lo spettro di tutto quanto è avvenuto dopo, nella storia della vita di ogni piccola comunità ebraica: non l'antefatto, ma il postfatto lievita dietro il breve fantasma dell'invenzione d'amore. □

Nella foto, Pamela Villoresi e Moni Ovadia.

GENOVA: UN ANARCO-PORNO-MUSICAL PER LA BRAVISSIMA ATTRICE

TANGO BARBARO CON COPI PER MARIANGELA MELATO

Nello scandaloso, divertente spettacolo di De Capitani e Bruni per lo Stabile, è un transessuale che divora poliziotti e muore d'amore come Giulietta.

UGO RONFANI



TANGO BARBARO, di Copi (1939-1987). Traduzione (estrosa) di Franco Quadri. Regia, scene e costumi (grottesco noir, sfrenatamente) di Elio De Capitani e Ferdinando Bruni. Coreografie di Adriana Borriello. Musiche (su folk sudamericano, dal vivo) di Mario Arcari. Con Mariangela Melato e Toni Servillo (superlativi) e, molto bravi, Carlo Reali, Fernando Ugarte, Domenico Belfiore, Luca Toracca, Alessandro Mor, Margherita Di Rauso, Elisa Cuppini, Anna Dego e Corinna Presi. Prod. Teatro di Genova.

Se il turpiloquio non vi imbarazza, se non vi preoccupa una farsa in cui si trasformano cadaveri di poliziotti in salsicce per sfamare il lumpen proletariato, se non vi turba un Belzebù adorno di lampadine come un ex voto, se volete vedere una Melato brava in assoluto, con tanto di barba en travesti; se vi elettrizza un cast scatenato a mimare, cantare e ballare nell'inferno delle favelas e se vi tenta una regia à la diable cadenzata su tanghi e milonghe (e se avete più di 18 anni), allora non

perdetevi *Tango barbaro*. È la provocazione dell'anno, una carica di dinamite contro l'ordine (cioè il disordine) costituito. Ma le orecchie delicate vanno doverosamente avvertite; il transessuale Raulito, una Giulietta dei bassifondi (lei, la Melato), prega il cielo, in un delirio di lumini, di proteggere il mulatto Cachafaz, suo Romeo, Masaniello uruguayano, con queste parole: «Te, Vergine di Fatima, bel Gesù mio, vi supplico... Se il culo è sfondato, ho l'anima di un giglio!». Ecce, eccetera: tale è la lingua di questa pièce onirico-delirante, di questo fumettone grandguignolesco, di questo pornomusical che celebra il cannibalismo filantropico sui toni di un Brecht ammattito (sfamare, appunto, i dannati della Terra con cadaveri di poliziotti): un testo trovato fra le carte dell'argentino Raoul Damonte, in arte Copi, il disegnatore dello strip della Dama Assisa, il drammaturgo di *Evita Peron* e *Una visita inopportuna*, morto di Aids otto anni orsono a Parigi. E che i due amanti terribili, Raulito e Cachafaz, rischino prima il linciaggio delle megere del

quartiere, trasformate in diavolette dalla coreografa Borriello, e poi le fiamme dell'inferno annunciate da uno zio Belzebù, beh: siamo alla morale posticcia ed è la strana coppia, in fin dei conti, a vincere la partita, danzando un tango de la muerte.

Fatto sta che il pubblico della prima ha scaricato sul palcoscenico ondate di applausi: per l'assoluta teatralità dello spettacolo, per la bravura della Melato, del Servillo-Cachafaz e del tonitruante Reali-Belzebù; ma anche perché la poesia e l'ironia volavano più alte del turpiloquio e dell'osceno. Per farla breve: *Tango barbaro* ha la stessa forza dissacrante di testi come *Il Concilio d'amore* di Panizza o *Ubu re* di Jarry. Grazie anche alla traduzione «patafisica» di Quadri, un misto di lingua bassa e letterarietà, di automatismi dada e di rimette da *Corriere dei piccoli*, di grammelot ispano-americano e di gergo della mala milanese. E grazie alla scatenatissima, vitalissima regia di De Capitani e Bruni, anche autori di un impianto scenografico populista con resti umani come ex voto e luminarie da processione agli inferi. E al riguardo un'avvertenza: gli argentini di Parigi Arias e Lavelli ci avevano abituati ad un Copi gentilmente, malinconicamente anarchico, mentre De Capitani e Bruni hanno concepito questa farsa sul cannibalismo di classe come una festa notturna e violenta, badando ai loro autori-cult, Fassbinder, Koltès, Berkoff.

Ma dobbiamo parlare della Melato, e di Servillo: coppia davvero strepitosa. La Melato si è divertita a «distrugersi» con l'ironia, a cesellare Raulito con tutte le risorse della sua professionalità. Dopo la prova apparentemente insuperabile nel ronconiano *Affare Makropulos*, ha realizzato un'interpretazione destinata a restare nella storia del teatro di quest'ultimo scorcio di secolo. Per Raulito, Copi - informano i biografi - s'era ispirato ad una sorta di Gelsomina felliniana di Montevideo; e la Melato ha dato sangue, passione ed umanità a questo fantasma esotico. Danza il tango come una dea della civiltà Incas, canta l'amore con la sensualità di Marlene Dietrich, tuba la tenerezza come una tortora, è volgare e sublime, è androgina e femme fatale e, soprattutto, tiene ritto il personaggio con i fili di una affilata, intelligente e in fin dei conti dolce ironia. Servillo, che viene diritto dalla sperimentazione napoletana, è all'altezza dell'interprete: di Cachafaz fa un guappo mostruoso e innocente, un lenone tagliato, in stoffa brechtiana, un assassino reudento dal tango. Di due altri attori è doveroso dire ancora: il Reali, vampiresco Belzebù dalla possente vocalità, e il barbuto Ugarte, grottesco poliziotto; mentre fra le megere del Casone si distingue Margherita Di Rauso. □

Nella foto, Toni Servillo e Mariangela Melato.

Se due piccioni indiscreti ti fanno avere un ruolo

DUE PICCIONI CON UNA FAMA, di Massimiliano Pazzaglia. Regia (intelligente e piacevole) di Massimiliano Pazzaglia e Angelo Maggi. Scene (graziose) di Fabio Vitale. Luci e fonica di Gianfranco Fattori. Costumi di Monica Celeste. Con Antonella Laganà (una convincente e simpaticissima Maria Lina), Angelo Maggi (Eugenio), Eleonora Pariente (Alessandra) e Massimiliano Pazzaglia (Alex). Prod. L'Allegria Brigata.

Cinema che passione. Ma l'agognata scrittura non arriva mai. Provini, curricula, foto, attese. Il telefono però tace. E intanto bisogna pagare le bollette e tenere a bada i creditori. Per non parlare delle fidanzate (molto brava e fresca Antonella Laganà) che incalzano – non sarebbe meglio un impiego sicuro? – e di tutti quei piccioni sul balcone che tubano indiscreti. Eugenio e Alex (a cui va il merito di sostenere con ottima presenza scenica un testo in sé fragilino) li detestano. E invece, chissà, magari saranno proprio loro, i rumorosi pennuti, a «chiamare» la Fortuna. Perché quando nessuno ci pensa più, ecco, raggio di sole nella notte fonda, la faticata telefonata. La formula magica viene finalmente pronunciata: ciak, si gira! Il film, la parte, l'aereo, le riprese, tutto diventa vero. C'è appena il tempo di fare un cin cin e poi via, di corsa, ché il successo non aspetta. E vissero felici e contenti. *Valeria Carraroli*

Il sapore senza speranza nell'eroismo di fine era

UNA EROICA GIORNATA DI FINE ERA, di Piero Pieri. Regia (incisiva) di Sergio Maifredi. Scene (monocrome) di Emanuele Luzzati. Costumi (polverosi ad hoc) di Bruno Ceresto. Musiche (vivaci) di Bruno Coli. Disegno luci di Francesco Tagliabue. Con Davide Catena, Antonio Carli, Mattia Mariani, Marco Casotto, Francesca Donato (Compagnia Giovani) insieme a Paola Bigatto e Carla Peirrolero. Prod. Teatro della Tosse, Genova.

La forte personalità del regista Sergio Maifredi ha plasmato un testo debole che poteva perdersi nel nulla della drammaturgia contemporanea. La storia è ambientata in un futuro kafkiano dove gli uomini si stanno estinguendo per lasciar posto ai robot. In questo panorama fantascientifico i superstiti vivono soffocati da una prigionia dell'anima che li rende vecchi anzitempo. Perché inattivi, inermi, soggiogati, senza speranza. I protagonisti sono Micio e Micia, una coppia che, sorprendendo se stessa, un giorno si ribella. Ma l'eroismo di fine era ha un sapore d'amaro. Alla fine Micio muore e Micia partorisce un uomo-macchina. Trama semplice, dialoghi piatti. Maifredi ribalta la prospettiva e dà vigore alla storia. Riduce il copione, moltiplica per tre la coppia Micio-Micia, traduce il surreale in grottesco. Recitazione, musica e scenografia, ben tarati su queste chiare idee di base, amplificano le sfumature del sottotesto inventato dalla regia. Sul palco ci sono tre piccole stanze da letto, simboliche di una tragedia sociale (nel testo originale ancora più scopertamente politica), che ha drammaticamente invaso la vita privata degli uomini e delle donne. All'inizio le coppie recitano contemporaneamente, dividendo in tre le singole battute oppure alternandosi nella sequenza. Quando in scena rimangono due soli attori, i molteplici luoghi deputati si uniscono e ne formano uno unico più grande. Come in una sara-banda dell'orrore Micio e Micia uccidono l'impiegato statale addetto alle sevizie, il povero Diavolo (Belzebù in persona svalutato nella cattività dal moltiplicarsi di maligni in carne e ossa), una vecchia vicina di casa, uno scorpione, il commissario di polizia. Con piccoli spostamenti di tono il testo cambia i connotati. Diventa ironico, a tratti tragicomico, pungente. Più che il dramma cupo e pessimista che poteva essere, sembra una parodia del genere noir fantascientifico. *Eliana Quattrini*

PRIMA PARTE DELLA TRILOGIA DI CASTRI



Smaniano per apparire i villeggianti di Goldoni

ANTONELLA MELILLI

LE SMANIE PER LA VILLEGGIATURA, di Carlo Goldoni. Regia (realismo pittorico) di Massimo Castri. Scene e costumi (preziosità suggestiva) di Maurizio Balò. Musiche di Arturo Anneschino. Luci (determinanti) di Sergio Rossi. Con Mario Valgoi (sapiente solidità), Stefania Felicicoli (vivissima), Sonia Bergamasco (un po' dura), Luciano Roman, Antonio Pierfederici, Alarico Salaroli, Mauro Malinverno, Michela Martini, Fabrizio Gifuni, Antonio Latella e Fabio Pasquini. Prod. Teatro Stabile dell'Umbria e Teatro Metastasio di Prato.

Davanti alle *Smanie per la villeggiatura*, primo passo di un progetto biennale che vede il Teatro Metastasio di Prato e lo Stabile dell'Umbria accingersi alla realizzazione della goldoniana *Trilogia della villeggiatura*, vien fatto di cogliere dalla scena inattesa affinità con questo nostro fine millennio. Dalla commedia infatti, l'autore, gran lettore del mondo di due secoli fa, sembra additare un quasi naturale e inevitabile evolversi dell'umano consesso verso un apparire, più importante dell'essere, che si esprime nella tirannia di mode e feticci simbolicamente rappresentativi di un'appartenenza sociale e del potere economico, che vi sottende. Ieri, dunque, il mariage, così in voga a Parigi, e la lunga villeggiatura a Montenero. Più freneticamente oggi, il telefonino e un rapido viaggio alle Maldive. E in entrambi i casi un quadro sociale che non si avvede della sua superficialità, della sua non necessità, del suo ridicolo, reso da Goldoni in una commedia che ha la complessità evanescente di un'impalpabile tela di ragno. Massimo Castri ne affronta il viavai di bagagli fatti e disfatti sull'intrecciarsi di gelosie, invidie, malignità, ripicche, con un allestimento solido e nel complesso ben diretto, improntato a una cifra realistica di accurata ed elegante concretezza. Che già nella scenografia, ideata da Maurizio Balò, delinea le diverse situazioni dei protagonisti. La casa del signor Filippo, padre di Giacinta, che alla generale migrazione estiva si accoda per amor della compagnia, ha infatti il respiro calmo dell'abbondanza, con quelle luci dorate, incupite solo per poco dalla rapidità del temporale, e le vetrate altissime che la serva Brigida pulisce senz'affannarsi, quadrello per quadrello. Al contrario in uno spazio angusto e disordinato, quasi incalzato da un muro grigio, si scontrano i crucci dello squattrinato Leonardo, aspirante alla mano di Giacinta, costretto a un'insostenibile villeggiatura per non render palese al mondo la sua rovina, e le ben più futili angosce della sorella Vittoria. Mentre la regia conduce con mediazione silente gli occhi dello spettatore su una vita che si snoda su un'impronta di quotidiana inconsapevole comicità, evitandone ogni grottesca enfaticizzazione. Che anzi, trattandosi di un autore tradizionalmente interpretato in chiave leziosa e risarella, è forse fin troppo serio lo sguardo con cui Massimo Castri vi s'accosta. Si ride infatti davvero poco in questo allestimento più attento alla suggestione pittorica del respiro che alla vivezza del gioco comico, che sembra dilatarsi a tratti da una preziosa verosimiglianza di tempi narrativi ampi e calmi. Su cui insidiosamente risalta la freschezza un po' immatura di Luciano Roman nei panni di Leonardo. Mentre Sonia Bergamasco, riesce a far emergere, sia pure con qualche durezza, il carattere sottilmente prevaricatore dell'infedeltabile accortezza di Giacinta. Vivacissima come sempre Stefania Felicicoli nei panni di una mutevolissima Vittoria, infantile, ipocrita, invidiosa, presa solo di se stessa e del suo mariage. Mentre Mario Valgoi si muove con sicurezza sapiente sul fragile confine di una bonarietà poco incline alle discussioni e assai lontana dalla dignitosa nobiltà del signor Fulgenzio, nel cui animo generoso Antonio Pierfederici insinua un balenio di saccenteria stizzita. Solido anche Alarico Salaroli nel tratteggio del servo Paolo. E simpaticamente tagliente e ironico Mauro Malinverno nella parte dello scrocco. Mentre spiritosamente alleggeriscono l'eccessivo protrarsi dell'allestimento le battute cantate dei personaggi, che riempiono con uno spumeggiare di duetti gli intervalli imposti dai cambi di scena. □



Quattro ritratti di donne incerte presenze della Storia

SORELLE D'ITALIA, di Stefano Benni, Ugo Chiti, Lucia Poli e Lidia Ravera. Regia (incornicia senza graffiare) di Lucia Poli. Scene di Gianfranco Lucchini. Costumi di Patrizia Sgamma (manca un filo conduttore). Con Lucia Poli e Patrizia Loreti. Prod. Le Parole Le Cose.

Sorelle d'Italia: quattro episodi dedicati a quattro figure femminili, incerte presenze della storia. Si parli di introdurre e scandire gli eventi fausti e infausti del Ventesimo secolo e del suo sbordare in un terzo millennio fantascientifico, perché non ci scommetterebbe nessuno sul monopolio matriarcale del potere conquistato entro il 2033. Nel primo monologo di Lucia Poli la musa dannunziana, dal non convincente talento drammatico, ci dipinge il poeta come un marpione bizzarro, forse con un buon grado di attendibilità. *Elogio di una donna piccola piccola*, incantevole testo di Ugo Chiti in cui una donna, alla veglia del marito, confessa una vita ad aver paura di lui e a reprimere sé stessa. Passano gli anni ed è ancora una vedova, uscita dalla penna di Stefano Benni, che rivela con aria innocente un inaccettabile e limitatissimo campo di coscienza in: *La moglie dell'eroe*. Sposata a un «trafficante» politico-militare, l'ignara nelle sue sere preparava caffè e caffè al caro consorte e alla sua losca brigata, tutti presi a tramare gli obbrobri irrisolti della prima repubblica. Relegata in cucina non sa spiegarsi nulla. Infine *Matriarcato al potere* di Lidia Ravera: femminismo elevato all'ennesima potenza che finisce per riverberare messaggi opposti. Superato il mito della donna manager, il futuro alle porte è dominato da donne aliene che spadroneggiano su omuncoli interdetti. Lucia Poli, attrice e regista dello spettacolo e che dichiara di prediligere le problematiche dell'universo femminile, ci propone quattro anti-modelli da scartare. A parte il primo episodio reso con una recitazione poco interiorizzata, l'attrice ci dà una buonissima prova interpretativa. Patrizia Loreti interviene negli intervalli tra i monologhi con tecnica sicura e un bel timbro vocale; il suo personaggio, quello di una cantastorie, è tuttavia stato studiato calcando troppo su ingenuità e candore: ne risulta un'inflessiva figurina. La scena è semplice e adatta alla struttura snella dello spettacolo; un buon aiuto viene dal disegno delle luci. *Anna Ceravolo*

A Serra San Quirico teatro-scuola in scena

QUATTRO FRATELLI, elaborazione drammaturgica (giovanilistica) del laboratorio teatrale del liceo scientifico «Vittorini» di Milano

dall'*Antigone* di Sofocle. Regia (maieutica) di Marco Pernich. Colonna sonora (come eravamo negli anni Settanta), costumi (magliette e jeans) ed arredo scenico (minimale) scelti collettivamente dal gruppo.

L'universalità degli archetipi della tragedia greca trova ulteriori conferme nelle produzioni studentesche, come in questa suggestiva rilettura della vicenda di Antigone, presentata alla XIII rassegna Teatro della scuola di Serra San Quirico, ove si è aggiudicata, a pari merito col gruppo del liceo classico «Rinaldini» di Ancona per l'allestimento di *Sette contro Tebe*, il premio consistente in uno stage teatrale residenziale.

La vicenda dei «quattro fratelli a nome Antigone, Ismene, Eteocle e Polinice» è ambientata nel periodo degli anni di piombo e fornisce, sicuramente ai ragazzi che l'hanno realizzata, ma anche al pubblico, emotivamente coinvolto da una recitazione spesso sopra le righe, ma sempre segnata da un'impronta di autenticità, l'occasione per una riflessione sui labili confini fra l'aspirazione al rinnovamento ed il fanatismo politico, fra la sete di giustizia e il terrorismo.

Lo spettacolo è interpretato da tredici attori fra i sedici e i diciotto anni d'età, che si ripartiscono, moltiplicandoli come in un gioco di specchi e rimandi, i vari personaggi, scandagliandone ed evidenziandone in tal modo la complessità.

L'operazione, che pur ha una sua ragion d'essere sul piano artistico, nell'accerba ma efficace qualità del prodotto finale, si presenta inoltre come un originale progetto didattico di educazione alla legalità. *Claudio Facchinelli*

Rivive tra Storia e leggenda l'ultima regina di Francia

MARIA ANTONIETTA, di Stefania Porrino (frammenti di una biografia del personaggio che non rinuncia a un giudizio storico). Regia (lineare, ricca di sfumature intimiste) di Camilla Migliori. Scene (geometricamente essenziali) di Margari Onnis. Costumi (sobri, di repertorio) di Camponesi e Onali. Con Evelina Nazzari (misurata e convincente), Lucia Batassa (temperamento e bellezza), Maurizio Romoli, Giacomo Rosselli, Emanuela Amato e Antonio Serrano (appropriati alla distribuzione dei ruoli). Prod. Compagnia di Camilla Migliori, Roma.

«I sudditi non hanno pane? Ebbene, siano date loro delle brioches». Una *boutade* da sovrana di bengodi, una sortita di frivolo cinismo che inchioda – nella fantasia popolare – il ricordo di Maria Antonietta a quello di una creatura vacua e irritante. Probabilmente la severità del giudizio storico va al di là delle responsabilità soggettive, ivi compresa l'eventualità di una maldicenza, di una diceria senza nesso. Quel che muta è, comunque, la

«presenza» ormai acclarata di una donna meno intrigante o crudele di quanto comunemente si vuol credere: sicuramente travolta da un destino più grande di lei, e proprio alle soglie della ghigliottina – in quel brusco risveglio che è il passaggio dall'età dei sogni a quello di consorte di Luigi XVI – capace di ritrovare in se stessa i gesti e le parole di un profondo riscatto umano e morale. All'interno di una elementare scenografia di rettangoli e spogli oggetti d'epoca (con un simbolico trono, privo di regnanti, al centro dello spazio scenico), Camilla Migliori materializza per brevi segmenti e schizzi psicologici la biografia drammatica di Stefania Porrino, segnalatasi nel '91 al premio Vallecorsi. Sobrietà e vivacità espressiva fanno di *Maria Antonietta* uno spettacolo interessante, denso di sentimenti mai sentimentali, «gabbia» di una memoria femminile che decanta, nella propria fragilità, le ragioni di una «vita nova» affidata all'immaginazione poetica. Sensibile, persuasiva, ricca di tonalità variegata la prova di Evelina Nazzari, cui si rende complementare il vivacissimo fascino femminile di Lucia Batassa, confidente contessa di Polignac. *Angelo Pizzuto*

Ossessioni del peccato nella Fleisser di Ingolstadt

PURGATORIO A INGOLSTADT, di Marieluise Fleisser. Traduzione di Adriana Martino e Valentina Emeri. Regia di Adriana Martino. Scene e costumi di Lorenzo Ghiglia. Musiche di Benedetto Ghiglia. Con Piero Caretto, Matteo Chioatto, Patrizio Cigliano, Valentina Emeri, Isabella Martelli, Valentina Martino Ghiglia, Luciano Melchionna, Alessandra Muccioli, Pietro Montandon, Totò Onnis, Mario Podeschi e Francesco Tommasini. Prod. Coop. Teatro Canzone.

Marieluise Fleisser, compagna e collaboratrice di Brecht per un breve periodo verso la metà degli anni Venti, scrisse due drammi che mettono a fuoco i caratteri degli abitanti di Ingolstadt, sua città, situazioni che l'autrice sviluppa in questo *Purgatorio* e nel successivo *Soldati a Ingolstadt* che sarà lo stesso Brecht a mettere in scena, suscitando lo scandalo dei benpensanti per la sua feroce denuncia sociale. Portata a coscienza del suo talento, ma sfruttata nei sentimenti, la Fleisser, incapace di reggere la personalità risucchiante di Brecht, dopo averlo seguito a Berlino se ne tornerà ad Ingolstadt rimanendovi fino alla morte. In Germania i testi della Fleisser hanno trovato rivalutazione in particolare in Fassbinder, che ravvisò nelle tortuosità dei suoi personaggi, nella prigione spirituale in cui agiscono, facendosi a vicenda del male, le radici della guerra e del razzismo. Adriana Martino, con una compagnia di giovani quasi tutti dell'Accademia nazionale d'Arte drammatica, ha fatto conoscere in Italia questa autrice agra e disillusa; nel 1992 aveva allestito il secondo lavoro della Fleisser – Targa Roberto Mazzucco per il più significativo spettacolo dell'anno contro la violenza –; in *Purgatorio a Ingolstadt* sono le paure e l'ignoranza del sesso a deviare i giovani e le ragazze della città verso forme di fanatismo religioso e di pregiudizio reciproco; nel microcosmo familiare di Berotter – un ben caratterizzato Piero Caretto – sua figlia Olga – Valentina Martino Ghiglia con bella forza incisiva –, rimasta incinta di un giovane di livello sociale superiore che rifiuta di sposarla, viene segnata dal giudizio emarginante della comunità, tanto più quando tenta di abortire per cancellare quella che è considerata una colpa; il ragazzo Roelle – Luciano Melchionna di singolare impatto espressivo –, perseguitato da una madre repressiva e deriso dai compagni, le sarà unico amico finché non arriverà al suicidio. Attenta a indagare sulla volontà di autodistruzione di questi

giovani senza sbocchi alla sofferenza del vivere in una provincia ossessionata dal peccato, la Martino ha impresso alla rappresentazione un andamento al tempo stesso epico ed emozionante. *Marcia Boggio*

Humour inglese in crociera per i tre amici di Jerome

TRE UOMINI IN BARCA, di Donati & Olesen, liberamente tratto (con molta arguzia) da opere dello scrittore Jerome K. Jerome. Regia (gustosa, piena di trovate) di Christian Massas. Con Jacob Olesen, Giorgio Donati e Ted Krejser (affiatatissimi e imprevedibili nelle loro gag). Prod. Compagnia Granserraglio.

L'umorismo, già. Guai se non ci fosse, come ci insegna lo Zingarelli ma anche qualunque altro dizionario, quel modo intelligente, sottile e ingegnoso di vedere, interpretare la realtà ponendone in risalto gli aspetti e i lati insoliti, bizzarri e divertenti. Ma quante sono le forme di umorismo? Una sola o diverse? Incominciamo intanto col dire che esiste quello incantevole e assurdo di marca squisitamente britannica. Il quale è poi quello che, con molta intelligenza, fa suo la ben nota coppia di attori-mimi-fantastisti (rinforzato per l'occasione da un terzo e altrettanto bravo collega, Ted Krejser), che risponde al nome di Donati & Olesen, in questa loro ultima fatica dal titolo *Tre uomini in barca*. Spettacolo che come lascia appunto intravedere il titolo fa leva sull'omonimo lavoro, ma anche sul «contiguo» *Tre uomini a zonzo*, dell'autore più umoristico e inglese che ci sia: Jerome K. Jerome. È noto, la prima opera descrive la crociera di tre amici sul Tamigi, l'altra è il viaggio dei medesimi in Germania, ma in bicicletta, quasi fossero dei Romano Prodi ante litteram.

In verità, nello spettacolo conta poco la fedeltà alle pagine dello scrittore, cioè contano fino ad un certo punto le tappe del viaggio teatrale. Conta invece, e molto, il modo in cui i tre estrosi attori utilizzano le suggestioni di Jerome, come riescono a sviluppare le situazioni, come si accaniscono sui piccoli nuclei drammatici che riescono a sfruttare sino alle estreme conseguenze. E basta citare per tutte l'ineffabile sequenza in cui i tre si trovano alle prese con invisibili ma tanto «capricciose» scale mobili. Un capolavoro di *trompe l'oeil* mimico; una pagina da antologia. *Domenico Rigotti*

Due giovani e un rapimento sulla locomotiva dei ricordi

IL TRENO, di Marco Tesei. Regia di Fabio Collepicollo. Scene (astratte) di Elena Angeletti, Roberto Baratta Staltari e Sara Pennisi. Luci (magiche) di Mattia Vigo. Costumi di Annalisa Urbani. Effetti sonori (suggestivi) di Riccardo Cimino. Con Maddalena Recino (semplice e credibile) e Fabio Pasquino. Prod. Cpt Nuovo Politecnico.

Una grande stanza, un telefono. Le luci tagliano le pareti con la lama colorata della vita che corre. Giorgio aspetta, la sorella Marta, 20 anni, coccola il suo papero di pelouche, perduta nella fuga di una nuova assurda infanzia. Fuori galoppiano le cose di ogni giorno. Il treno passa e sbuffa. Dentro, in quella monade cieca che incarna i pensieri, pulsa solo l'interno paralizzato dell'attesa. Poi, finalmente, una notizia. E Tesei – forte di un narrare impressivo che molto deve alla sintassi televisiva – alza il sipario sulla realtà: il padre dei due ragazzi è in mano ai rapitori. Tornerà? Un altro treno. Lo squarcio dei ricordi spalanca il palcoscenico alla locomotiva affannata del passato e il giallo diventa un accorato *viaggio-dentro*. Tra i non-detti, le gioie travolgenti, le irrimediabili delusioni di un tempo bambino rimpianto e temuto insieme. Ancora un treno, con quel suo fischio di libertà che se ne va lontano. Mentre lo scandaglio analitico di Collepicollo imprigiona l'ultimo *élan vital* nelle reti allarmate e veggenti di un mondo onirico senza uscite. *Valeria Carraroli*



Molière e la paura dei sentimenti dalla farsa alla commedia borghese

UGO RONFANI

LA SCUOLA DELLE MOGLI (1662), di Molière. Traduzione (prosa ritmica) di Piero Ferrero. Regia (dalla farsa alla commedia borghese) di Cristina Pezzoli. Scene e costumi (tra il fiabesco-simbolico e il realistico) di Nanà Cecchi. Musiche (parodie e arie pre romantiche) di Bruno De Franceschi. Con (cast di qualità) Sergio Fantoni, Maurizio Gueli, Sara Bertelà, Tommaso Ragno, Francesco Migliaccio, Maria Ariis, Emanuele Vezzoli e Marcello Vazzoler. Prod. Stabile di Torino e La Contemporanea.

Trascurato nel dopoguerra anche da Strehler e Visconti, il grande teatro dei caratteri di Molière sta prendendosi la rivincita sulle scene italiane. Ecco adesso questa *Scuola delle mogli* su cui ha lavorato con impegno e sensibilità Cristina Pezzoli, una giovane regista che aveva saputo persuaderci con *Come le foglie*, *L'attesa* o *Lungo pranzo di Natale*. *L'ecole des femmes* è a prima vista, come sapete, una farsa sull'ancestrale paura maschile delle corna. Non c'è peggiore disgrazia – dice Arnolphe all'amico Chrysalde – di quella di essere tradito dalla moglie; e per questo il maturo borghese ha deciso di fabbricarsi una sposa su misura, Agnès, oca giuliva allevata in convento. Ecco però che Horace, figlio del suo amico Oronte, s'innamora della fanciulla e del felice progredire dell'idillio dà conto proprio ad Arnolphe, ignorando che è lui il vecchietto che tiene sotto chiave l'amata. Ad Arnolphe tocca anche di raccogliere dalla bocca innocente di Agnès la conferma dell'amore per il giovane, cui egli tende un agguato notturno con l'aiuto dei servi. L'epilogo segna la sconfitta del vecchio: arrivano Oronte e il nobile Enrique ed informano che Agnès è, di Enrique, la figlia, destinata in sposa proprio a Horace. Inscritto nella farsa c'è – secondo la Pezzoli – un «triangolo della paura»: paura di Arnolphe di fare i conti col femminile; paura di Horace di un vuoto affettivo che lo spinge a fare il Don Giovanni; paura di Agnès della mancanza di amore. Questo teorema di una tragicomico diseducazione sentimentale è alla base di questa edizione, tutta percorso da scandagli psicologici, trasferita con calcolata gradualità dalla farsa alla commedia borghese riletta nel sottotesto del contrasto fra l'amore distorto di Arnolphe e la sventatezza amorosa dei due giovani ma, anche, di una «malattia dei sentimenti» che rinvia addirittura (terzo atto, con Arnolphe incupito e malinconico) alle personali disavventure coniugali di Molière. I ritmi logici dell'operazione sono ineccepibili: il bastone di Arnolphe cala sulle spalle dei servi (il Migliaccio e la Ariis, di una robusta comicità rusticana attinta alla Commedia dell'Arte) con una ostentazione brechtiana; il quadro in grottesco dell'inizio evolve verso quel gioco della paura dell'amore che dicevo e di Arnolphe abbiamo, oltre la senile protervia, il terrore di non essere amato e le componenti sadiche del suo maschilismo (e in questo Fantoni dispiega tutte le gamme interpretative di una bella maturità), mentre la Agnès di Sara Bertelà (incantevole nella metamorfosi da crisalide a farfalla: prima disarmante per innocenza, poi incrollabile nella difesa del suo diritto ad amare) viene seguita attentamente, in questa rilettura equilibratamente femminista, nella sua crescita come persona. Avrei desiderato più «sangue», più calore nelle composizioni comiche, di una gestualità un po' calcolata, con la servitù; e ritmi più sciolti nella prima parte, folta di sottolineature stilistiche un po' insistite; ma son questi difetti minori rispetto alla salda coerenza dell'insieme, all'approfondimento in crescendo dei sentimenti e dei caratteri, all'uso pertinente dell'apparato scenografico (che, inscritto nel tema secentesco della cornice d'oro, trascorre da una essenzialità naïve verso quadri di un realismo stilizzato) e delle musiche oscillanti fra timbrature parodiche e arie sentimentali. La traduzione di Ferrero ha preferito la prosa e le assonanze alle rime. Ci sono momenti teatralmente efficaci: la lezione sulle virtù femminili di Arnolphe ed una Agnès imbozzolata nell'obbedienza; l'allucinata solitudine dolente del vecchio nel terzo atto; il suo tormentoso dichiararsi ad una Agnès ora conscia del suo potere; le entrate efficacemente composte dell'Horace di Tommaso Ragno; i dialoghi a contrasto del protagonista con il solido e arguto Chrysalde del Gueli. E se Fantoni – in questo allestimento che mi pare guardi alla lezione registica del grande Bergman – riesce a darci, di Arnolphe, una interpretazione davvero memorabile, il merito è anche del concertato dei compagni di scena, tutti a un ottimo livello e tutti giustamente molto applauditi. □



Psicodramma in famiglia per esorcizzare la guerra

ATTI GROSSI, novità italiana (ricca di buone intenzioni, ma sostanzialmente velleitaria) di Umberto Dalla Chiesa. Regia (mimetizzata con il testo) di Bindo Toscani. Scene (interno borghese) di Alessandro Alessandri. Costumi (di repertorio) di Cabiria D'Agostino. Con Giuditta Saltarini (convincente, sempre di bella presenza scenica), Davide Bennati, Achille Brugnini, Bindo Toscani, Alberto Ciarafoni ed Enrico Marassi (neutrializzati dalla dispersività di un teatro-tenda). Prod. Compagnia Altomimetico, Roma.

Se la guerra mette paura perché non esorcizzarla «recitandola»? Barricata in una casa di campagna, per paura di rastrellamenti e rappresaglie, un gruppo di famiglia in un interno prova a rappresentarne gli aspetti (o i momenti) più assurdi, paradossali, grotteschi. Siamo, come dire? dalle parti di uno psicodramma antibellico che ha dalla sua sponda - fra surrealismo e antimilitarismo - illustri garanti del nome di Vitrac, Sartre, Flaiano. «La storia non va subito - scrive Dalla Chiesa - ma possibilmente posseduta». Enunciazione sibillina che crediamo di poter tradurre in un invito al ribaltone, ad un gioco delle parti dissacrante e liberatorio come, ad esempio, lo fu l'operetta viennese rispetto alla *finis Austriae* e alla prima guerra mondiale (*Che bella guerra* fu il film che più la derise).

Stravagante ma non strampalato, *Atti grossi* aspira ad amalgamare parodia e tragedia, teatro di conversazione e teatro di minaccia, gioco da ragazzi e gioco di società. Ma le divagazioni sembrano prevalere sulla sostanza drammaturgica, la dispersività del dialogo sul *redde rationem* degli eventi. E poi perché recitare un testo così insolito e bizzarro, comunque scritto sulla misura del teatro da camera, nell'afona dispersività di un teatro tenda? *Angelo Pizzuto*

Ritornano Romeo e Giulietta caparbî «eroi» adolescenti

ROMEO E GIULIETTA, di William Shakespeare. Regia (impeto, poco smalto, ossequio filologico) di Franco Ricordi. Scene e costumi (le torrite mura di Verona, città-teatro) a cura di Ettore Guerrieri. Con Franca Greco, Rinaldo Rocco (protagonisti di buon talento), Cristina Borgogni (una autorevole Donna Capuleti), Graziano Giusti (sapido ed intrigante nel ruolo di Frate Loren-

zo), Franco Ricordi (un Mercuzio tutto di slancio) e Riccardo Polizzi Carbonelli (prestante e convincente Tebaldo). Prod. Comp. Teatro Drammatico.

Non sarà, è fuori discussione, un'interpretazione inusitata o ancor meno memorabile il *Romeo e Giulietta* di Franco Ricordi, portato in scena con buon successo di pubblico al Ghione di Roma. Ma, indubbiamente, va dato atto al giovane ed impetuoso regista (determinazione che del resto affiora nella sua ribalda interpretazione di Mercuzio) di aver anticipato, di almeno un mese, la più pregiata edizione di Giuseppe Patroni Griffi su quel bozzolo di ipotesi interpretativa che, a suo tempo, fu anche appannaggio della versione cinematografica di Zeffirelli. Con Olivia Hussey migliori Giulietta che io ricordi.

Mi riferisco al «bisogno» - anagrafico e psicologico - di conferire ai protagonisti (Franca Greco e Rinaldo Rocco, corretti e di buon talento) quell'alone di adolescenziale caparbità, di infantile sfida alla morte (e alla morale comune) che fa dei due giovani amanti altrettanti «eroi» di una contestazione giovanile destinata, come sappiamo, a non perdere di attualità e mordente. Poco più che bambini, Romeo e Giulietta «mascherano», con il loro amore, l'apparente dissidio e la sostanziale connivenza, che unisce Capuleti e Montecchi: «storiche» famiglie di una scalata al potere dapprima aristocratico, poi borghese, che non conosce soluzione di continuità. Nel suo puntiglio filologico, nella sua dedizione al testo (secondo la tradizione, poniamo, di un Orazio Costa) lo spettacolo di Ricordi è quindi onestamente didascalico, amorevolmente divulgativo. Pur se difettano, nel passaggio da un tempo all'altro, quei ritmi recitativi, quella tensione mimetico-espressiva che solo Graziano Giusti e Cristina Borgogni assegnano ai rispettivi personaggi. *A.P.*

Equilibrismi della parola nella cucina di Bergonzoni

LA CUCINA DEL FRATTEMPO, (linguaggio pirotecnico) di e con Alessandro Bergonzoni. Regia di Claudio Calabrò. Scene (gli elementi scenografici si prestano a una curiosa funzionalità ma il gusto è carente). Prod. I Piccioni di Piazza Maggiore.

Mattia Bresson, ladro con carenza d'affetto e impareggiabile nel pianto da scrofa, piomba in casa di Giacinto e Scilla alla ricerca più di compagnia che di beni mobili; fuori, dopo l'imperversare delle intemperie descritto affittando il mondo animale, i Normanni reitranero la distruzione della rocca di Comacchio, puntualmente ricostruita sembra quasi apposta per essere demolita di nuovo. Accomodati ne *La cucina del frattempo* meglio prender nota delle singolari ricette: maialino al pompelmo, sostituibile altrettanto bene con la nonna, o il dolce della casa: iniziamo col prendere la nostra; e dei consigli pratici: masticare le caramelle di cipolle toglie l'odore dell'aglio. Bergonzoni, cesellatore della lingua, architetta un intersecarsi di due storie principali: un piano macro ed esterno che, pur procedendo secondo una propria autonomia, ambienta talora l'ambito micro, cioè la cucina in cui si muove Mattia. È avvincente lasciarsi condurre nei labirinti del linguaggio che l'autore edifica con uno stile personalissimo - lo stesso non può dirsi della sua recitazione - perché ci consente di intuire dei passaggi di un percorso di lavoro logico-creativo che forse è unico. Certamente la forma è schiacciante sui contenuti che avanzano obliquamente imbevuti di fantasia incontenente e spruzzati di gocce di cinismo, Bergonzoni, ottimo quando mantiene un alito di autismo, - ciò che dice è d'effetto di per sé - dispiega un infinito scioglilingua che ruba tutti i



segreti all'enigmistica e alla retorica quindi, dopo un'ambigua conclusione, ci regala un bis sulla rotta Cap d'Antibes-Zurigo e un tris alle spalle del suo amico Pierre Jacques, poi chiude veramente con un arguto stratagemma per cui gli applausi si autoalimentano da soli. *Anna Ceravolo*

Due sartine e i loro sogni aspettando Madame Godette

GONNE CON L'ORLO DI UNA CRISI, di Maria Concetta Cipolla e Gianalberto Purpi. Collaborazione registica di Giancarlo Sammartano. Scene (di intelligente semplicità) di Valentina Console. Musiche originali (vivacissime, con rimandi e citazioni d'epoca) di Vincenzo Lo Iacono arrangiate da Alberto Baldan e sonorizzate da Ignazio Mannelli. Con Mary Cipolla, Mauro Bronchi e Bianca Ara (interpreti scanzonati e di ottima verve). Prod. Associazione Fata Morgana.

Sogni e chimere di due sartine nel seminterrato di un laboratorio tessile artigianale: attendendo le commissioni non di Godot ma di Madame Godette, ex stella della rivista ora sedicente (ricca ed equivoca) stilista di moda. Notti bianche in un disordine di imbastiture, pizzi e speranze covate al ronzo della macchina da cucire. Che bello se arrivasse il successo! E se si tentasse un provino per diventare finalmente la Rossella di una nuova edenica Tara? Intanto però c'è da fare l'orlo a queste gonne che, con i portafogli strizzati dalla crisi, si accorciano ma non cambiano. Come non cambia di replica in replica il calore degli applausi per uno spettacolo di sicuro divertimento, in bilico tra le fughe fantastiche delle due giovani, sedotte dall'immaginario hollywoodiano di *Via col vento*, e la satira sorridente - ma non bonaria - del sottobosco sanremese della canzonetta italiana e dell'arcipelago plastificato delle lolite televisive. Sullo sfondo un po' di pepe sexy con i sapori ironici di un estenuato repertorio «erotico» anni Trenta. E, in primo piano, la trasformistica abilità di tre interpreti brillanti. Mary Cipolla in testa, che condice la briosa idea testuale con l'esuberanza di una performance cabarettistica di impetuosa simpatia. *Valeria Carraroli*

Labiche boulevardier al Teatro delle Muse

MESDAMES ET MESSIEURS, da E. Labiche. Regia (intelligente, volutamente non spericolata) di Franco Molé. Scene e costumi (essenziali, pochi elementi lineari) di Marina Caporaletti. Musiche (molto amene) a cura di Wladimiro Mariani. Con Franco Molé (*cocu magnifique* misurato e vendicativo), Martine Brochard (ironica silhouette di donna fatale e svenevole) e Simona Ciam-

maruconi (attrice versatile e ottima mezzosoprano). Prod. Compagnia «Alla Ringhiera», Roma.

Diretto da Luigi De Filippo, e ancor prima da Aldo Giuffrè, il Delle Muse di Roma è uno spazio teatrale che non fa mistero delle sue finalità: quelle di un repertorio brillante-boulevardier comunque suffragato dall'ammirevole professionalità dei suoi artefici. Un teatro in cui l'*illusion comique* si alterna al piacere della commedia e il cui cartellone potrebbe, presumibilmente, far più proseliti in una «piazza» come Parigi. Ma a Roma siamo e a Roma restiamo, dando credito a *Mesdames et messieurs* di Franco Molé, agrodolce frullato di moine, svenevolezze, donne in amore, mariti infingardi che diedero l'infioritura al teatro di Labiche. Soffice e nebulizzato, ammorbido e meno rutilante di quello di Feydeau: ma, proprio per questo, più colloquiale e a misura di un buon dialogo, non meccanismo ad orologeria, ma raziocinante paradossale sui mali della convivenza. Di qui uno spettacolo (quello di Molé) più vicino alla commedia sofisticata che a quella ridanciana, più sensibile alle micidiali futilità del ménage borghese che alla risosa enunciazione delle sue ipocrisie e luoghi comuni. Avevamo, anni addietro, lasciato Franco Molé animatore di un teatro di ricerca (La Ringhiera) fagocitato dagli sfratti e dai tagli alle compagnie meno abbienti. Sicché fa oggi piacere ritrovarlo in buona forma e risorto dalle avverse fortune. *Angelo Pizzuto*

Rivive tra scena e Storia il mito di Gustavo Modena

BELL'ARTE È QUESTA, testo e regia di Renato Carpentieri. Scene di Arcangela De Lorenzo. Costumi di Chiara Defant. Musiche di Michele De Marchi. Con (insieme piacevole, bene gli attori) Renato Carpentieri, Lello Serao, Alessia Innocenti e Roberta Spagnuolo. Prod. del Teatro Stabile di Parma.

Teatro della storia, della memoria, dell'attore: Renato Carpentieri – che firma il testo e la regia di *Bell'Arte è questa* di cui è anche interprete principale – affronta l'ardua impresa di evocare, sia pure in forma distanziata, per frammenti e situazioni, la figura di Gustavo Modena, grande protagonista della scena, patriota repubblicano morto nel 1860 mentre si proponeva di raggiungere Napoli liberata da Garibaldi.

Tendaggi a formare un semicerchio, un grande armadio sul fondo: nello spazio Bignardi di Teatro Due si viaggia nel tempo mentre il teatro ripensa a se stesso, il teatro «luogo delle morti finite». Modena può dunque sperimentare la sua fine dopo l'ennesimo bicchiere di vino. L'Arte!: l'aveva cercata tanto a lungo – fino a dubitare che ci fosse realmente, che valesse la pena tentare di farla propria.

Ad Antonio, attore napoletano che si presenta in altra veste, Modena dice di essere solo il factotum del Maestro, un appellativo che però non pare avere senso: «L'Arte non si insegna». Un po' sordo, inquieto, malato, con una tosse fastidiosa, Modena è in fuga dal teatro: «Io sono tragicarolo / oggi vanno i comicaroli», e la salute rende timoroso l'esito. Come un sogno l'interrogatorio sulla sua vita: i moti del '31, il lungo esilio, la moglie Giulia Calame, l'*Otello* a Milano, Fanny e la passione per le scene. Giulia e il passato che riaffiora: una lunga striscia chiara che scorre su cui è rimasta impressa la memoria di ciò che è stato. 1849: la breve vita della Repubblica Romana – e che Dio maledica la Francia!

Bell'Arte è questa è intreccio di vicende personali e di storia del Risorgimento nel ripensare ad un grande attore. Un avanzare per situazioni, a sbalzi, con frammenti di teatro nel teatro (ampia la citazione dal *Saul*), passaggi d'immedesimazione (il vino, la stanchezza, le delusioni) e atmosfere oniriche, fino alla foto finale a trattenere l'istante, a fermare il tempo. *Bell'Arte è questa* è stato applaudito con tutti i suoi interpreti, Renato Carpentieri, Lello Serao, Alessia Innocenti e Roberta Spagnuolo. *Valeria Ottolenghi*



Scenari di guerra civile nella Milano del futuro

CHECKPOINT PAPA, atto unico di Maurizio Donadoni. Regia (ottima intelligenza del testo) di David Houghton Brandon. Scene e costumi (bidonville metropolitana) di Antonella Libretti. Con Ruggero Doni, Annig Raimondi e Giancarlo Ratti (efficaci interpreti). Prod. Fuoriserie-Litta, Milano

Milano come Sarajevo; siamo nel '95 o nel 2005, chissà, ed è in corso una guerra civile. Un cinquantenne, cui hanno ucciso la moglie, vive come un cane arrabbiato in un appartamento semi-distrutto presso uno scalo ferroviario, aggrappato ai ricordi e ad un vecchio Kalashnikov con cui scarica la sua disperazione contro tutto quello che si muove fuori. L'uomo ha un ricordo struggente, è il Discorso della Luna con cui l'11 ottobre del '62 il Papa buono, Giovanni XXIII, aveva annunciato ai fedeli l'apertura del Concilio Vaticano II. «Persino la Luna – aveva detto il Papa –, si è affrettata stasera, osservatela lassù, a guardare questo spettacolo. Chiudiamo oggi una grande giornata di pace...». Aveva concluso: «Tornando a casa troverete i vostri bambini: fate una carezza ai vostri bambini e dite "Questa è la carezza del Papa"...». Trent'anni dopo queste parole sembrano lontano anni luce; la violenza si diffonde come la peste, ceniamo coi morti del telegiornale per contorno, in Africa si consumano nuove stragi degli innocenti, in città come Milano si ripetono gli scenari dell'*Arancia meccanica* di Burgess e Kubrick: cos'è accaduto?

Il lungo atto unico di Maurizio Donadoni – che Marco Guzzardi ha voluto coraggiosamente produrre alla Litta e che l'irlandese Houghton Brandon, regista di Lindsay Kemp, ha messo in scena con felice aderenza – esprime questa angoscia; e la esprime con una sincerità toccante e una scrittura di alta tenuta teatrale. Penso di essere stato fra i primi a segnalare il valore di questo autore, del resto riconosciuto con un Premio Riccione (*Fosse piaciuto al cielo*) e col recente Premio E.M. Salerno (*Memoria di classe*, sulla sciagura del Vajont). E considero *Checkpoint Papa* una delle migliori novità italiane di questi ultimi tempi, un esempio di quella drammaturgia dell'impegno civile di cui tanto si parla ma che sembra introvabile, nonché la conferma della raggiunta padronanza della scena da parte di un autore che è anche attore e regista. Un testo «significativo», come lo sono stati in questi dieci anni quelli di Santanelli e di Manfredi, di Moscato e di Chiti, da sostenere, da difendere e se necessario da imporre nel frastornato baraccone del nostro teatro: avviso all'Etì, che sta per ospitare lo spettacolo al Quirino di Roma.

L'appartamento occupato dall'uomo col Kalashnikov (Ruggero Doni, che trova un ruolo all'altezza delle sue possibilità non ancora riconosciute come meriterebbero) è in vendita, possibile acquirente un giovanotto (Giancarlo Ratti, venuto dalla televisione, presenza lunare alla Zavattini) che viene ammesso a visitarlo dalla giovane proprietaria (Annig Raimondi, viva ed emotiva). Sono in vendita rovine, e vaghi progetti di ristrutturazione, nella città devastata dalle raffiche di mitra, dagli scoppi di mortai, dalle sirene di ambulanze: apocalittica anticipazione – dice Donadoni, il quale dev'essere sicuramente un lettore di Orwell – di una Milano devastata da discordie urbane, con i quartieri distrutti, ma dove persiste «una normalità aberrante, che passa dal consumismo dell'ipermercato alle uccisioni riprese trasmesse in video». Ma l'iperrealismo crudo della situazione – che autore e regista opportunamente correggono coi colori di un grottesco noir – svolta nel surreale quando (grazie anche a sottili simmetrie gestuali trovate dal regista) ci rendiamo conto che, muovendosi la pièce su un'orbita circolare, l'uomo e il giovanotto sono la stessa persona che vive in due diverse dislocazioni temporali, se volete un padre e un figlio, uno specchio di fronte a un altro specchio, le figure di un gioco del doppio. Così come la donna è la seduttrice del giovane, ma è anche la moglie-madre che un cechino, nella città violenta, ha ucciso mentre tornava dal supermarket. Questo «incastro» è la grossa invenzione di *Checkpoint Papa*, che determina la stessa magica sospensione di *Piccola città di Wilder*, in un mondo trogloditico come l'aveva descritto Arrabal nel suo *Cimitero delle vetture*, in un clima di desolazione come quello di *Gioco al massacro* di Ionesco. Ma vorrei dire anche che la tecnica della costruzione teatrale non può non fare pensare a Pinter, e che l'esplosione aforistica del dialogo rinvia – che so? – a Shaw: e faccio queste citazioni non per trasformare Donadoni in uno scaltro imitatore di modelli, ma per metterlo in compagnia con grandi drammaturghi. Andate a vedere *Checkpoint Papa* per riflettere e guardarvi intorno. *Ugo Ronfani*

OTTIMO FINALE DI PARTITA CON CECCHI L'uomo è sconfitto dal tempo nella farsa tragica di Beckett

FINALE DI PARTITA, di Samuel Beckett (1906-1969). Traduzione non indicata. Regia (ironica, efficace) di Carlo Cecchi, anche (con intonazioni napoletane) ottimo interprete nel ruolo di Hamm. Scene e costumi (splendori del teatro povero) di Titina Maselli. Con Valerio Binasco (Clov dispettoso e clownesco), Arturo Cirillo e Daniela Piperno (i vecchi Nagg e Nell, con forza caricaturale). Prod. Stabile di Firenze

Ho avuto la fortuna di vedere a Parigi le ormai storiche regie di Roger Blin per Beckett, ispirato con quasi maniacale dovizia di dettagli dall'autore, e dico subito che questo *Finale di partita* del sempre estroso Carlo Cecchi m'è parso straordinariamente vicino alle idee che l'irlandese aveva del suo teatro. Beckett insisteva – come Cechov, del resto – perché dalla sua scena non fosse assente la dimensione comica: *Aspettando Godot* è un testo metafisico, anzi ontologico, che ha per protagonisti due clown e che praticamente si svolge su una pista da circo. Bene, Cecchi ha ritenuto la lezione: della «partita a scacchi» che giocano Hamm, cieco e immobilizzato su una sedia a rotelle, e Clov, sorta di servitore-infermiere in costante rivolta nella stanza-bunker in cui vivono – si fa per dire – anche i decrepiti genitori di Hamm, che hanno perso le gambe per un incidente durante una gita in tandem e vivono chiusi in due bidoni della spazzatura, di questo «finale di partita» estremo e grottesco egli ha accentuato gli aspetti tragicomici, per meglio evidenziare la dimensione dell'assurdo. Il risultato è non la dissacrazione, ma anzi la messa in evidenza – molto applaudita dal giovane pubblico – della metafora della vita che si decompone, della sconfitta dell'uomo contro il tempo. Genet diceva «Il faut rire, sinon le tragique nous envole par la fenêtre»; Beckett era d'accordo (qui sta il suo stoicismo: ridere della farsa della vita in articulo mortis); e Cecchi applica la regola estraendo ironia dal testo, giocando come il gatto col topo con i non-sense, i calembours, le ripetizioni e le false analogie dell'interminabile conversazione con il riluttante Clov. Fino alla morte dei due vecchi-spazzatura, alla partenza di Clov, alla morte di Hamm nella solitudine. Tutto questo l'attore – troppo felice di mettere sottosopra un «sacro testo» – lo fa immettendo nel personaggio di Hamm una dose di napoletanità alla Viviani e alla Eduardo, una carica ironica (non sarcastica però) rivolta al testo, un gestire e un fraseggiare colorato inversamente proporzionali rispetto all'agonizzante destino del personaggio. E spingendo a fondo sul pedale del teatro nel teatro; mostrando come le quattro larve parlanti di Beckett si rendano conto di essere vivi soltanto in quanto attori parlanti di una farsa; e in questa dimensione metateatrale concedendosi il lusso di introdurre battute a soggetto, tipo «Eh, è una commedia lenta...», «Coraggio, ancora tre o quattro fregnacce e abbiamo finito», o «Ma che è questa palestra rumorosa?». Allusione alle condizioni di precarietà in cui si svolge la rappresentazione, sul piccolo palcoscenico del Teatro Gnom, dove il Crt ha trovato ospitalità non avendo l'assessore alla Cultura di Milano onorato l'impegno di rinnovargli la concessione dopo la «vicenda infinita» dei restauri del Teatro dell'Arte. A queste battute il pubblico ride e Beckett diventa un testo familiare senza che per questo – miracolo – ne risulti ridotta la portata. Al Teatro Gnom, nonostante la cornice disadatta, si verifica il prodigio del teatro autentico. Grazie a Beckett, al suo riotoso servitore Cecchi e a Valerio Binasco, Arturo Cirillo e Daniela Piperno, bravi, leggeri, spiritosi. U. R.

Cocodrilli al potere nella civiltà futura

COCCODRILLI, di Giorgio Gallione. Regia (disingolante, eterogenea) di Giorgio Gallione. Scene (trovato iper-verista) di Guido Fiorato. Costumi (post-moderno retrò) di Valeria Campo. Musiche (riccheggianti e suadenti) di Paolo Silvestri. Con Ruggero Cara (il pavido Ru), Giuseppe Cederna (l'asaperato Didi) e Giusi Cataldo (imperiosa e commossa Giu). Prod. Teatro dell'Archivolto, Genova.

Alla condizione di crisi epocale (e di caos mentale) in cui appaiono immersi, i protagonisti tentano di reagire con velleitaria, patetica tensione. La didascalia iniziale dello spettacolo indica uno stadio avveniristico, fantasticamente condizionato. «Italia. Un anno dopo la Grande Ritirata. Tre personaggi, barricati da mesi in una casa-bunker, stanno preparandosi ad uscire. Il Mondo fuori come sarà diventato?». Gli interrogativi che si pongono i compagni in procinto di fuggire dalla segregazione volontaria, dovrebbe manifestare una profonda, radicale irrisione. Alla soglia di avvenimenti universali, quei sopravvissuti prendono coscienza della vanità di sforzi e attese,

nell'assoluta relatività di una uscita nel Mondo, di cui del resto hanno perduto le reali coordinate. Dai sintomi esterni (rumori, variazioni luminose) si apprende che una barriera cieca e totalitaria ha sconvolto ogni civiltà precedente: «fuori» non ci sono che branchi di «cocodrilli», mostruose deformazioni del Potere. Ru, Didi e Giu tentano una sortita, mimetizzandosi, mascherati da rettili. Invano: il sopravvento di timori e opportunismi li blocca nel magazzino ingombro di suppellettili e ciarpame, scelto a dimora. «Ricercano nel passato, nei ricordi, brandelli di realtà: come era prima», suggerisce il soggetto. E lo spettacolo s'aggrappa a quello spunto, pretestuoso e raramente necessario agli snodi drammatici, piuttosto artificiosi. Un genere di «commedia con musica», alimentata da immancabili «sogni» (catalizzati da vecchie letture, antiche visioni cinematografiche e fumettistiche: Salinger e Altan; Beatles e Hendrix) raccontati in diretta e spesso cantati. Una commistione di stili che accosta allusioni allucinate, beckettiane fino al calco e serie senza l'ironia che le distanzia criticamente, a dolenti confessioni, sincere fino alle lacrime. Il tono è trasgressivo; l'assurdità delle battute è sfruttata come sintomo d'una generale decadenza demenziale. Ma la denuncia di un malessere effettivo, sia personale, sia collettivo, tocca stereotipi persi-

no imbarazzanti: come la conclusiva trovata – tratta da *Fahrenheit 451* – di conservare nella memoria i libri e le canzoni censurati; o come l'allegoria della Giustizia, incarnata dal trucco dell'interprete femminile: una Giusi Cataldo in veste punk, simpaticamente truce, affettuosamente in cerca d'una via d'uscita ancora umana. I suoi compagni assumono le movenze un po' clownesche, sostanzialmente dimesse, di Ruggero Cara e nevrotiche e contrastate di Giuseppe Cederna. Gianni Poli

Si trasferisce in Olanda l'amore borghese di Goldoni

UN CURIOSO ACCIDENTE, di Carlo Goldoni (1707-1793). Regia (dignitosa) di Mario Barilla. Scene (semplici, essenziali) di Aureliano Antonelli. Costumi (tradizionali dell'epoca) di Lelia Antonelli. Con (spigliati e volenterosi) Aureliano Antonelli, Emanuela Bonetti, Laura Moruzzi, Dionigi Tresoldi, Milly Castoldi e Fernando Marzorati. Prod. Tse Coop. teatrale, Milano.

L'amore che supera ogni ostacolo, la gelosia che rode e affanna, la grettezza che attanaglia i ricchi borghesi, e ancora la saggezza delle persone modeste, gli intrighi e gli inganni, le passioni, le delusioni, in una parola gli eterni sentimenti dell'umanità con cui il Goldoni, con la levità di cui è maestro, ha sempre formato l'impasto delle sue commedie, si ritrovano tutti in *Un curioso accidente*. La commedia, rappresentata la prima volta a Venezia l'11 ottobre 1760, racconta un fatto vero, la singolare avventura – come scrive lo stesso Goldoni nei suoi *Mémoires* – di un ricco commerciante olandese (la vicenda si svolge all'Aia), il quale ospita in casa propria un giovane tenente francese, ferito e prigioniero di guerra. Il negoziante ha una figlia nubile e ben presto tra l'ufficiale e la donna scocca la scintilla dell'amore. Nel timore che il padre, ricco e affermato, possa contrastarli per via del fatto che il tenente è nobile ma spiantato, la relazione viene tenuta nascosta. La trama si svolge tra complicazioni, equivoci, intrighi, gelosie, che vedono protagonisti un'amica di famiglia, segretamente innamorata del francese, camerieri e parenti in una girandola di situazioni facilmente immaginabile. Il matrimonio fra i due, celebrato all'insaputa del genitore ma da lui involontariamente benedetto, e il suo perdono finale, chiudono la vicenda con un lieto fine.

L'allestimento, curato da una compagnia di filodrammatici, è nel complesso decoroso, anche se a volte risente della ricerca a tutti i costi della comicità. Buona l'interpretazione dell'Antonelli ben calato nei panni del ricco mercante. Applaudita la scena del battibecco tra le due innamorate, interpretata da Emanuela Bonetti e Laura Moruzzi. Di quest'ultima – toscana triapiantata a Milano, studi al Piccolo e lavori con Fo e Mazzarella – apprezzabile la capacità di rendere con tratti essenziali le ansie, le speranze e infine la delusione di una passione nascosta e non ricambiata. Giuseppe Izzo

Se l'abiura di Galileo diviene comoda codardia

CREDITO AL CUORE, progetto Galileiana. Drammaturgia di Lino Pedullà. Regia (chiarezza di simboli) di Paola Teresa Bea. Scene e costumi di Lucilla Morosi. Con (pronti e tempestivi) Andrea Battistini, Ilaria Distante, Nicola Rignanese e Gianluigi Tosto. Prod. Csrt - Centro per la Spesimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera.

Si conclude con *Credito al cuore*, appunti sull'abiura di Galileo Galilei, il «progetto Galileiana» iniziato nel maggio '94 e presentato dal

Csr al festival di VolterraTeatro e al festival Segni Barocchi di Foligno. Lasciando da parte la genialità scientifica, Galileo è un esempio storico evidentissimo, una bandiera per quanti, soggiogati più dal «piacere del pensiero» che dal piacere del potere, hanno minato, talvolta involontariamente, il potere altrui e per questo sono stati ridotti al silenzio o a rinnegare. In scena vediamo un Galileo incredulo e ingenuo che, dopo aver anche chiuso le figlie in convento, subisce con stupore il trattamento che gli riserva la Chiesa. Con riferimenti inequivocabili all'attualità, nello spettacolo l'abiura trasferita ai giorni nostri diviene comoda codardia, cervello in prestito, placida passività; davvero ci vuole proprio poco per vivere in pace. La regia di Paola Teresa Bea gioca su una simbologia non particolarmente originale ma ponderata e con chiari effetti di contrasto: l'unione delle voci nei cori a canoni e il senso di solitudine di chi ha verità nascoste o l'ambiguità dei ruoli tra attori e attrice; anche la scena di Lucilla Morosi contrappone la struttura centrale, inconfondibilmente una minuscola gabbia-pollaio entro cui avviene l'azione, al fondale con la tavola geografica della Terra. Di buon livello gli attori che rispettano con grande precisione i ritmi teatrali e la scrittura, affatto ampollosa ma che asseconda la vicenda, di Lino Pedullà. Pubblico imotivatamente scarso. *Anna Ceravolo*

Quando i fuggiaschi dell'eros si nascondono dietro i video

SESSO, BUGIE E VIDEOTAPES, adattamento teatrale e regia (intimistico-psicologica) di Salvo Bitonti. Scene (suggestive) di Valentina Mengarelli. Musiche a cura di Dario Arcidiacono. Con Antonella Interlenghi, Roberto Agostini, Maria Libera Ranaudo e Paolo Gasparini. Partecipazione in voce di Edoardo Siravo. Partecipazione in video di Oriana Baciardi. Prod. Eao di Alessandro Giglio, Roma.

Se è vero che «la prima menzogna nacque con la prima parola» come sosteneva Guy de Maupassant, è anche assai probabile che la scrittrice inglese Angela Carter non avesse torto quando sosteneva che «la vendetta del sesso è l'amore». E Salvo Bitonti sembrerebbe proprio volerlo confermare con questa sua analitica lettura di *Sesso, bugie e videotapes* che dagli allori del Festival di Cannes approda ora al palcoscenico per proporci una nuova indagine nel profondo della psiche sull'«orlo dell'indicibile, là dove il pensiero diventa desiderio, la menzogna fuga ossessiva e ostinata difesa, l'eros una ragnatela di nodi gordiani ancorati dal tempo alle più remote (e arcane) insicurezze del quotidiano che ci corre attorno.

Così la fragile Anne, moglie timida e tradita, scopre che un ribelle complessato, dai capelli troppo lunghi e con le tasche troppo vuote, può regalarle quell'amore autentico, tutto passione e complicità, che accanto al marito, bravo borghese e ottimo mentitore, pareva un sogno impossibile. Il resto – il passato, la casa, il conforto della posizione sociale – naufraga tra i non-detti ormai smarriti, i rimpianti sbiaditi, le fragilità eluse e offese. Al centro, sovrano mediatore, lo schermo. Grande o piccolo, poco importa. È lui il soccorritore pietoso che ci risparmia la tortura della parola diretta. In mezzo, tra noi e gli altri, tra gli attori e la platea (con tante televisioni che sul boccascena moltiplicano e rifrangono i volti e le loro confessioni), c'è sempre lui, il vedotape, il filtro freddo e saldo che controlla le emozioni, la trincea dietro cui nascondersi per non cadere senza rete. E nel tempo «sincrono» della tivù, la storia si srotola in mille «quadri» simultanei: tutto succede insieme, nelle «stanze» parallele dei diversi piani scenografici (e cinematografici) come nell'affanno psicologico dei protagonisti. Le luci si accendono fioche e gelatinose, a sfiorare appena le ansie malinconiche e solitarie di questi perdenti, sopraffatti dal male e dalla voglia di vivere. La sconfitta però è inconfessabile. Wittgenstein lo diceva: «Per chi sa troppo è difficile non mentire». *Vale-ria Carraroli*

LETTURA SPETTACOLO DI FABIO BATTISTINI



Le Carmelitane di Georges Bernanos con la Nuti ai Vespérali di Lugano

Da anni i promotori dei Vespérali di Lugano, fra questi la Radiotelevisione della Svizzera italiana e l'Associazione Amici della Musica, affidano al regista Fabio Battistini la parte teatrale della manifestazione, che nella cornice austera e suggestiva della cattedrale di San Lorenzo offre non soltanto ai fedeli, ma anche agli appassionati delle arti dello Spettacolo, occasioni di raccoglimento nel periodo che precede la Pasqua.

Per l'edizione 1995 Battistini ha coraggiosamente affrontato – con esito lusinghiero, comprovato dall'affluenza e dai consensi di un pubblico numerosissimo – un testo canonico del teatro dello spirito: quei *Dialoghi delle Carmelitane* che Georges Bernanos terminò nel marzo del 1948, tre mesi prima di morire, e che erano in origine la sceneggiatura di un film il cui soggetto era stato ricavato dal domenicano padre Bruckberger da un racconto di Gertrude von le Fort intitolato *L'ultima al patibolo*. La storia è quella, autentica, delle sedici carmelitane di Compiègne (che Pio X avrebbe beatificato nel 1906) ghigliottinate nel furore della rivoluzione il 17 luglio 1794, dopo l'arresto ed il trasferimento alla Conciergerie di Parigi. Dalla figura della più giovane vittima, Maria Genoveffa Meunier, Gertrude von le Fort prima e padre Bruckberger dopo avevano tratto i personaggi di due novizie, Costanza di San Dionigi e Bianca dell'Agonia di Gesù, che avrebbero mantenuto un ruolo centrale anche nella elaborazione di Bernanos. Rimasto incompiuto come sceneggiatura, il testo dell'autore del *Diario di un curato di campagna* avrebbe conquistato i palcoscenici. Chi scrive ricorda un intenso allestimento realizzato a Parigi da Raymond Rouleau, ed è nella memoria di molti la versione firmata da Luca Ronconi negli anni Ottanta, scenograficamente articolata secondo le regole del découpage cinematografico ed interpretata fra le altre da Franca Nuti e Marisa Fabbri.

Battistini – anche responsabile dell'adattamento, delle scene e dei costumi – ha modellato il testo, ampio e complesso, sulle esigenze del pubblico dei Vespérali, ed il risultato è stato uno spettacolo di fruizione popolare, ma nel senso alto del termine, costruito alternando letture oratorie al leggito con scene dal vivo, interpretate da una ventina di attori e da altrettante comparse tenuto insieme dai suggestivi interventi delle voci femminili del coro della Cattedrale dirette dal maestro Giudici.

Nello spazio dell'altar maggiore sovrastato da un grande Cristo in croce con fondale rosso, il martirio delle religiose di Compiègne è stato così scandito con le scene di azione, comprendenti anche stilizzati interventi di figure di sfondo, sanculotti, soldati, aristocratici e notabili, e con i momenti del rovente dibattito sulla fede gettata nella fornace della rivoluzione, momenti che hanno bene evidenziato sia l'illuminazione del soprannaturale che i tormenti umani nel cammino verso il martirio.

Le scene più intense sono state quelle animate da Franca Nuti, che ha dato intonazioni appassionatamente tragiche all'agonia della priora del Carmelo Madame de Croissy, dall'astro nascente della Tv Luisa Oneto, impegnata a rendere la presa di coscienza del sacrificio della vita da parte di Bianca de la Force e i suoi conflitti con il padre e il fratello, interpretati con impeto da Diego Gaffuri e da Antonio Zanoletti; da Relda Ridoni, nella parte della nuova priora, e ancora da Leda Celani (Suor Matilde), Silvia Sartorio (Suor Costanza), Pinuccia Galimberti (Madre Maria dell'Incarnazione, scampata all'eccidio, di cui sarebbe stata la storica). Il contenuto rigore dell'allestimento, imposto dal luogo, e l'austerità dei mezzi, non ha impedito che si levasse alta, anzi valorizzata nella sua essenziale nudità, la parola di Bernanos vibrante di fede e densa di umana pietà. *Ugo Ronfani*



Ista laus: Jacopone e la Madonna fra gli emarginati del postcapitalismo

UGO RONFANI

ISTA LAUS PRO NATIVITATE ET PASSIONE DOMINI, versione teatrale e regia (eccellente) di Nanni Garella. Scene e costumi (dalla pittura sacra) di Antonio Fiorentino e Alessandro Chiti. Luci di Gigi Saccomandi. Con 15 attori (cast di alto livello) fra cui Patrizia Zappa Mulas, Paolo Bessegato, Olga Gherardi, Umberto Bortolani, Riccardo Maranzana, Gabriele Tesauri, Francesca Cimmino e allievi della Scuola di Teatro di Bologna. Prod. Nuova Scena-Stabile di Bologna

Un teatro nuovo di zecca e all'avanguardia per le tecnologie, l'Arena del Sole, propone laicamente quei tesori della nostra cultura che sono le laudi: genere diffuso fra il XIII e il XIV secolo specialmente in Umbria, propalato da confraternite e «giullari di Dio».

Basterebbe questo per dire l'interesse che presenta lo spettacolo da Garella costruito con i bellissimi e quasi ignoti laudari del Trecento perugino e con *Il pianto della Vergine* del maestro sommo del genere, Jacopone da Todì. Ma il pregio di questa rilettura contemporanea non è soltanto formale: oltre a usare con perizia la nuova macchina teatrale dell'Arena (platea a variabilità idraulica come seconda scena, palcoscenico distanziato con trasparenti per rendere più suggestivi i tableaux vivants, pubblico arretrato nei palchi), Garella ha incrociato passato e presente immaginando – col soccorso, mi pare, di Buñuel e Pasolini – che il sacro racconto rappresentato sulla vera scena, attraverso le stupende ricostruzioni iconografiche di Fiorentino e Chiti in cui si fondono le tele dei maestri del Sacro e l'*imagerie* popolare, si ripeta in un oggi rappresentato nella platea trasformata in un «albergo dei poveri», con panche e tavolacci. Qui, sotto lo sguardo di un'anziana dell'Esercito della Salvezza e di un custode storpio, nonché di un «invisibile» angelo custode in doppiopetto con minuscole ali, confluiscono gli emarginati del postcapitalismo e delle nuove migrazioni. E qui una giovane madre araba può essere identificata, per la sua povertà, con la Vergine, mentre nel presepe allestito lassù, nell'altra scena, due zampognari bruegheliani in marcia sotto le stelle commentano la Natività di Betlemme: «Povertà così nuda – mai non provò alcuna donna che partorisce...».

Sempre in platea, anzi in uno spazio sottostante, un Mefistofele mondano e amnesiaco – lo stesso attore che sarà Caifa – cena poi con i profeti e Giovanni Battista decollato, fra due diavolesse dalle ali di pipistrello: un grottesco che si conclude con lo sconfitto del Maligno, vinto dall'annuncio: «Aprite tosto e non chiudete – che mò vedrete venire il Cristo!».

Le dodici visioni di *Ista laus* sono nate – dice il regista – «per costruire di nuovo un'emozione di fronte alla storia del Cristo, nella durezza di questi anni di sfrenata corsa al benessere materiale». E «per ritrovare un Natale bambino, in un'infanzia vissuta in famiglia; la storia di una nonna col bambinello messo nel presepe a mezzanotte». Accompagna l'intera rappresentazione un tema musicale fisso e ripetuto, il basso ostinato, al violoncello, di una passacaglia di Haendel. Con qualche effetto, m'è parso, prevaricante: avrei preferito alcune isole riservate alla parola, quella naïve ma saporosa dei testi perugini, nella sapiente phoné degli attori, e i susurri e le grida di Jacopone, detti con maestria e sentimento da Patrizia Zappa Mulas, già indimenticabile come Ofelia ed Ermengarda in precedenti spettacoli, molto toccante nella scena in cui, nel refettorio dei poveri, culla il Bambino presaga della sua sorte. Bessegato è il Demonio e Caifa con untuosa distinzione, ma anche un umile Giuseppe; la Gherardi è l'anziana donna che alla fine eccheggia, devota e smarrita, il pianto della Madonna. Esempio di una rappresentazione in cui il sacro e il laico si saldano nell'equilibrio di un teatro d'arte, *Ista laus* è stato ininterminabilmente e meritatamente applaudito. □

Errol Flynn grande amore nel cuore di mamma e figlia

ERROL FLYNN: THE BIG LOVE, di Jay Presson e Brooke Allen. Traduzione di Paolo Modugno. Regia (funzionale) di Lorenzo Salvetti. Con Ludovica Modugno (volenterosa minuziosità). Compagnia L'Albero, Roma.

Nel manto esteso di una inguaribile crisi della fantasia, nulla si sottrae al bisogno di confessarsi e sacrificare ogni pudore a una platea assetata di intime passioni e psicanalitiche verità interiori. Ecco allora, dall'autobiografia di Florence Aaland, trasformata poi nella commedia *The big love* e presentata con grande successo nel 1991 da Tracey Ullman al pubblico di Broadway, le pene, sospese tra il patetico e il piccante, di una madre la cui figlia quindicenne ha avuto l'onore di essere l'ultima amante di Errol Flynn, oltre che l'ambigua ventura di dover, poco dopo la morte precoce del divo, difendersi davanti a un tribunale dall'accusa di istigazione alla prostituzione, da cui peraltro fu assolta. Il lungo monologo viene ora presentato per la prima volta in Italia da Lorenzo Salvetti nella traduzione di Paolo Modugno, facendo riemergere dalle immagini proiettate sul fondo il fascinoso eroe di una lontana fabbrica di sogni. In scena una Ludovica Modugno dal vitino di vespa, le spalle lievemente incurvate nella continuità del bere e la pelle rosea di una protratta, artificiale levigatezza, che ha l'innocenza stantia di una volgarità incipriata e lo squalore di una solitudine intenta a rievocare minuziosamente, per l'ennesima volta, fatti e sentimenti. Ma, pur nella precisione di una studiata naturalezza, l'impostazione stessa del personaggio, giocato per piccoli ammiccamenti, pause, reticenze tipiche della nostra gestualità, sembra discordare dall'impronta di una cultura evidentemente lontana da noi. Mentre la voce, un po' atona, va tradendo la sotterranea connivenza di una donna menomata nel corpo e nell'anima, che nella figlia ha proiettato forse la realizzazione dei suoi stessi sogni e adesso paga il prezzo atroce di una irreversibile e definitiva separazione da lei. *Antonella Melilli*

Memorie di comunità antica in scena con la Valdoca

FUOCO CENTRALE, di Mariangela Gualtieri. Progetto luci e regia di Cesare Ronconi. Musiche di Vanni Bendi (chitarra), Olivia Bignardi (clarino), Davide Castiglia (violino), Giampiero Cignani (clarinetto), Stefano Del Vecchio (organetto diatonico) e Mariana Ramos (violino). Con (attori e danzatori) Manuel Cassano, Silvia Conti, Catia Dalla Muta, Nico Di Paola, Sonia Fermo, Federica Gesù, Elena Guerrini, Simone Goggiano, Silvia Lodi, Mauro Marino, Massimiliano Martines, Veronica Melis, Fabrizio Misericocchi, Daria Panettieri, Maurizio Rinaldelli, Cristina Rizzo, Sabino Tamborra e Filippo Timi. Presule Anna Cola. Prod. Teatro Valdoca.

C'è ancora tutto, in *Fuoco Centrale*, e potrebbe rassicurare, ma non è così. C'è una comunità con le sue danze corali e leggere che ci ricorda *Ossicene*, e poi gli oggetti di scena memoria di lavori precedenti della Valdoca: le lunghe canne, le sculture di animali arcaici (un po' mangiatoie, un po' bracieri) di Francesco Bocchini; e ancora le vesti libere di Patrizia Izzo e Monia Strada, a sottana per uomini e donne, bianche rosse nere o con fiori. E poi la lingua (le lingue) vissute, il baluginare del senso, l'ardua consapevolezza della corporeità delle parole, di Mariangela Gualtieri. Tutto questo, composto con rara passione visiva da Cesare Ronconi, all'interno di un grande capannone che sfavilla di luce bianca (molte decine di

candele, colonne di fari, torce elettriche). Una comunità antica e insieme presente alla visione, è accompagnata da musiche ballabili, popolari, suonate da una piccola orchestra che condivide con il gruppo uno spazio circolare, luogo di un essere in comune, ma lontano, sul fondo dello spazio scenico lungo circa venti metri. A tratti qualcuno si stacca dal gruppo, per avvicinarsi correndo, o saltellando o camminando autorevolmente, per mostrare ciò che solo da vicino può vedersi, una sorta di retro dell'unione, il dolore, lo strappo, la ferita, certo, ma anche il ridicolo, il tenero, il sensato della separazione. Questo tutto è semplice, perciò tiene e consiste. È un tutto terrestre, di uomini e donne, divinità, re e buffoni, di gesti e suoni e parole nudi, di note prolungate, di respiri, contrazioni muscolari, come un grande arazzo a tinte sature, brillanti e fosche, un inno alla vita di chi tuttavia sa che tra riso, pianto e grido il confine è incerto. *Cristina Gualandri*

Per ricordare l'Olocausto ferita del nostro secolo

FERITA, di Andrea Adriatico. Con Iris Faigle, Monica Francia, Rocco Bernasconi, Daniela Cotti, Alberto Fabbri, Paola Pranzo, Marina Vanni. Prod. «riflessi» con la collaborazione del Teatro Stabile di Bologna.

Una parete bianca, con una porta chiusa. Un proiettore vi lancia un fascio di luce bianca, poi immagini solarizzate in blu, che disegnano una superficie geometrica sghemba. Da varie fonti arrivano parole, canzoni registrate dalla radio. Una voce femminile legge alcune pagine di E. Wiesel che ricordano la ferita cui lo spettacolo si riferisce. È la ferita del nostro secolo, il genocidio, «la voglia di cancellare le differenze». Alcune donne e un uomo vestiti di nero, con occhiali da sole, si trascinano lungo la parete, ruotando su se stessi e producendo ombre divoranti. Ruoteranno in questo modo (per tutto lo spettacolo accompagnati dalle stesse note ossessive di Gavin Bryars) come una pellicola intorno al muro, togliendosi gli abiti (eccetto una) e rivestendosi di rosso, per poi finire inghiottiti dal muro stesso, dietro la fessura della porta che si aprirà, sotto lo sguardo di un uomo altissimo, abnorme che osserva dall'alto. Un vuoto di senso, l'effetto generale, quello di chi ha oggi trent'anni e non ha memoria di nulla. *C.G.*

Risate con delitto sul filo della paura

IL GIALLO È SERVITO, di Pippo Chillico e Gabriele Corsi. Regia (spassosissima e accorta) di Pippo Chillico. Scene e costumi (suggestivi) di Roberta Patalani. Luci e fonica di Alessandro Mancini. Con (tutti bravi, puntuali e coinvolgenti) Annamaria Bruni (Signora Pickup), Giorgio Contigiani (Maggiore Mustang), Gabriele Corsi (Signor Dick), Marco Galli (Professor Pink), Andrea Garinei (Inspect Tore), Eskandar Haddadi (Il maggiordomo), Alessandra Jandolo (Signora Blanc), Maria Cristina Navarra (La cameriera Ivonne), Enrico Salimbeni (James Bold) ed Isabella Salvetti (Signorina Violet). Prod. Società per Attori.

Un ricatto, un venerdì 17 e per dessert... il mistero. Il signor James Bold, impeccabile anfitrione per una raffinatissima soirée anni Trenta, muore così, nell'improvviso buio dopo la cena deliziosa che ha offerto ai suoi aristocratici amici. Inspect Tore (e come poteva chiamarsi se no!) si mette all'opera e le indagini, che coinvolgono anche il pubblico-testimone, hanno inizio. Un tuffo nel brivido, questo *Il giallo è servito*, che non lesina né la verve né l'humour. E che diverte con l'intelligenza delle sue scanzonate scorribande nella sagacia del *noir* senza mai guastare la suspense dell'autentico thriller. Grazie soprattutto ai giovani (ottimi) interpreti acutamente diretti da Pippo Chillico. Capace, tra cadaveri e sospetti, di inventare uno spettacolo garbato e gustoso. Per ridere sul filo della paura. *Valeria Carraroli*

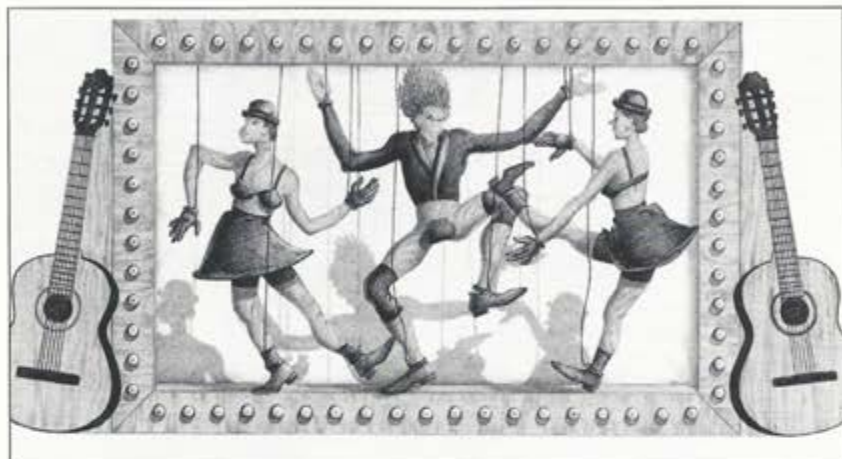


Miseria e nobiltà del gran teatro sulla carovana dei Comici dell'Arte

IL RITORNO DI SCARAMOUCHE, di Leo De Berardinis, anche (eccellente) interprete e deus ex-machina; regia, luci, scenica. Costumi, maschere e strutture sceniche (ottime ricostruzioni) di Loredana Putignani e Stefano Perocco. Con Antonio Alveario, Elena Bucci, Donato Castellaneta, Marco Manichisi, Francesca Mazza, Gino Paccagnella e Marco Sgrosso (tutti bravissimi). Prod. Teatro di Leo.

Cominciamo col dire che chi voglia riconciliarsi con il teatro e avere una conferma del magistero di De Berardinis dovrà as-so-lu-ta-men-te vedere questo spettacolo, nella trasferta milanese ospitato al Franco Parenti dato che il Teatro dell'Arte non è stato ancora riconsegnato al Crt. Ricordiamo poi che lo spettacolo – il cui titolo completo è *Il ritorno di Scaramouche*, di *Jean Baptiste Poquelin e Léon de Berardin* – è appunto la reincarnazione, nell'allampanata figura di Leo, di quel Tiberio Fiorilli (1608-1694) detto Scaramuccia, attore napoletano dalla vita avventurosa, chiamato in Francia dal Mazarino, protetto da Luigi XIV e, secondo tradizione, maestro di Molière. Scaramouche recitava in costume nero e s'impondeva – come sta scritto nelle storie del Teatro – per la sua straordinaria forza mimica: qualità che De Berardinis ha bene presente, sia come interprete di inesauribile verve gestuale che come «gran burattinaio» di una affiatata, ispirata, obbediente comunità teatrale (sette attori, più il percussionista Marco Manichisi) che ci trasporta per incanto nella Parigi del Re Sole, sui palcoscenici dove agivano «les Italiens» cari alla corte di Versailles, al pubblico del Palais Royal, a Molière, a Marivaux. «Nè, ce ne vogliamo andare all'estero? All'estero dicono: "Ah sono italiani!" e si mettono a ridere. Iammuncenne, va!». Comincia così il viaggio di Scaramuccia a Parigi, sull'onda di *Santa Lucia* cantata da Gilda Mignonette, cui fa eco un'aria di Lully per *Il borghese gentiluomo* di Molière. Il viaggio, le peripezie di una vita randagia, gli incontri-scontri a corte, le invenzioni dei lazzi e degli intrighi con cui erano costruite le farse della ditta Fiorilli, l'incrocio fra macchiette di strada e personaggi di Molière, lo sfarzo delle invenzioni fantastiche e la povertà dei mezzi, tutto si svolge – ed è metafora e celebrazione dell'arte teatrale, compendio del mestiere del comico attraverso i secoli – sul mitico palchetto, sul leggendario tréteau della Commedia dell'Arte; e le azioni-evocazioni corrono sul filo nostalgico delle canzoni napoletane, delle musiche di corte, delle percussioni che scandiscono fantasmatiche apparizioni, oniriche fantasmagorie. Scaramouche è anche Pantalone, la seconda maschera del suo repertorio; Tristano (un Gino Paccagnella in stile grotesque noir) è il figlio incaponito a celebrare i trionfi della Morte, tanto da evocarla in scena come disossata, burattinesca contropartita (stupenda interpretazione di Elena Bucci). Lallo, innamorato molieresco, e Pulci(nella) sono le due anime, quella alta e quella bassa, del teatro del Grand Siècle: godibilissime, a contrasto, le interpretazioni di Antonio Alveario e Marco Manichisi. Francesca Mazza è, in questa sarabanda, l'inquietante eterno femminile, come Donna Elvira, una maga d'oriente ed una strega da leggenda popolare: e prodiga tesori di gestualità, di ritmica, di grazia. E poi la monumentale nutrice Beatrice di Donato Castellaneta, il guizzante Vongola, servo di Pantalone, di Marco Sgrosso: tutti insieme rinnovano da cima a fondo la reinterpretazione di maniera, che circolava da cinquant'anni, della Commedia dell'Arte. Introducendo sui ceppi antichi la nuova comicità: perché lo spettacolo di Leo, un unicum straordinario, fonde negli archetipi la farsa surrealista, l'invenzione patafisica, la mimica (ironizzata) del kabuki, la comicità di Totò e di Eduardo, la caricatura della lingua colta e il grammatol dei dialetti, la citazione colta e il calembour, l'umorismo grasso della farsa e l'humour noir dell'assurdo. Come diceva Vitez, del teatro popolare? «Un teatro elitario per tutti». Questo è *Il ritorno di Scaramouche*. *Ugo Ronfani*

LA LOCANDIERA DEL GRUPPO TORINESE



Se Mirandolina e i corteggiatori entrano nel teatrino dei Marcido

MIRELLA CAVEGGIA

LA LOCANDIERA DI CARLO GOLDONI È INCIAMPATA NEL TEATRINO DEI MARCIDO: CONSEGUENZE..., dei Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa. Regia (incastro di serietà e irrisione) di Marco Isidori. Scene (piccolo teatro in legno tempestato di lampadine, siparietti buffi e fantasiosi) e costumi (maliziosi, senza fronzoli con pochi lampi di colore) di Daniela Dal Cin. Con (vivacità di talenti emergenti) Enrico il Camoletto, Ludmilla, Marzia Lai. Prod. Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa, Torino.

Se Mirandolina e i suoi corteggiatori inciampano nei Marcido, diventano tre surreali entità dalle ossa disarticolate, tre marionette in carne ed ossa legate da un groviglio di fili scarrucolanti, che ricoprono tutti i ruoli ubbidendo con ossequio agli impulsi secchi di un manovratore dietro le quinte. Risultato: tutto è sovvertito. La bella e avveduta locandiera goldoniana, ciondolante dopo il trattamento fra isterismi e rigidità, con quella rapidità enfaticizzata da gesti e lo stridere della voce non appare certo come maestra di seduzioni. Il burattinone centrale è diventato una specie di Capitano Fracassa dalla parrucca fiammeggiante che risucchia nella sua legnosa asciuttezza i tre cavalieri della storia; il ricco conte di Albafiorita, lo spiantato marchese di Forlipopoli e il misogino scornato cavaliere di Ripafratta, un terzo personaggio è una specie di jolly complementare al drappello. Gesticolando come veri burattini, i tre si trasmettono i movimenti – ora sbilenci e discordanti, ora sincronici e simmetrici – che il granburattinaio, l'Isi Dori Marco, vestito come Fantomas, imprime dietro le quinte.

Con il gruppo torinese, che irride i riti del teatro e i suoi cerimonieri e intanto celebra con sagacia le sue personalissime liturgie, non si sa mai dove si vada a finire. E così è andata con questa versione della commedia goldoniana, che dimentica le letture levigate, il naturalismo e le implicazioni psicologiche per giocare volteggiando in libertà assoluta dentro un teatro nel teatro, totalmente e smaccatamente esibito, totalmente e smaccatamente esibizionista.

Goldoni è lievitato spumeggiante? Loro te lo appesantiscono con l'aggressione dei volumi sonori e delle luci, fra complicate evoluzioni di marchingegni a vista. Limpidezza settecentesca e spontanea bellezza? Loro oppongono un'artificiosa sgraziataggine; al garbo sostituiscono gli scatti; al sussurro, il frastuono. E al posto delle incipriate della parlata veneziana, impongono con persuasione disarmante un gutturale e sonoro italiano esente da dialettali intrusioni. Sempre la stessa la cifra stilistica: un'energia compressa che erompe a brandelli, stracciando tenaci resistenze interne ed esterne, qui evocate da lacci, cinghie, imbragature. Enfaticizzata da luci taglienti e volumi gonfiati, la forza dei Marcido – che punta sulla fisicità, la vicinanza prepotente, epidermica con lo spettatore – anche questa volta ha incontrato la condivisione del suo un pubblico affezionato che accorre a frotte ad ogni frutto delle loro creatività. □

circo d'antan come interpreti ideali della cieca gelosia di Otello, della sorda invidia di Jago e della muta innocenza di Desdemona. Uno spettacolo naïf? Che, per parafrasare una battuta famosa di Anouilh a proposito di *Aspettando Godot* di Beckett, ripropone la tragedia scespiriana interpretata dai clowns Fratellini? Non lasciatevi ingannare: un *Otello* scalagnato, in pillole o, per dirla col birignao degli intellettuali, «minimalista»; ma furbesco, intelligente e colto sotto dimesse spoglie. Soltanto l'involucro è naïf, come lo è – per intenderci – l'*Ubu re* di Jarry: ma sotto sotto ci sono una scrittura scenica tanto essenziale quanto efficace, l'uso accorto delle vecchie, imperiture ricette della farsa circense, un piglio comico-grottesco che s'appoggia per contrasto all'enfasi delle arie verdiane; e da parte dei tre attori simulanti bravamente le succennate menomazioni fisiche l'uso di timbri e mimiche felicemente attenti alle maschere dell'Emilia e del Veneto.

Il tutto fa uno spettacolo che si beve come un uovo fresco; e chi non ci ritrova l'eco di antiche fascinazioni teatrali, peggio per lui. Ciò detto, sarebbe un peccato dare a questo resoconto un piglio colto, o saccate, magari esaltando l'abilità nel degradare Shakespeare, nello sfrugliare in mezzo all'immaginario popolare, nel costruire artigianalmente un puzzle mimico-linguistico che risuscita gli incanti degli spettacoli da fiera, o fa sognare sulle smarrite raffinatezze dei comici dell'arte. Recensire, stavolta, vuol dire soltanto dare conto di una ritrovata, infantile innocenza (tanto meglio se sollecitata con tutti i trucchi del mestiere...); del piacere di essere a contatto con i tre attori che girano come trottole nel piccolo spazio di un circo della memoria; del divertimento di assistere al gioco al massacro di un testo e di una partitura non già per furia iconoclasta, ma per ricondurre una tragedia «immortale» al minimo comune denominatore di quella farsa che è la vita. E allora sì: mentre lo spettatore qualunque ritrova le magie del suo teatro dei burattini finito in solaio, quello che si crede colto può apprezzare archetipiche riapparizioni del teatro povero, l'impiego milleusi del melodramma, lo sfarzo dei costumi di stracci, l'incisività di una iconografia da racconto popolare, e via dicendo. La Desdemona mutola e sbarrazzina di Paola Crecchi forza la simpatia, l'Otello di Claudio Guain parla come il Ruzante e rinvia al Mangiafuoco dei nostri anni verdi, lo Jago di Morello Rinaldi ha l'astuzia volpina dei giocatori di briscola da paese. Confermato che con le Briciole ci si sfama di un buon teatro. Ugo Ronfani



Se tre guitti scalagnati mettono in scena l'Otello

UN BACIO... UN BACIO ANCOR... UN ALTRO BACIO (liberamente ispirato all'*Otello* di Shakespeare), di Bruno Stori e Letizia Quintavalla (anche registi, secondo i canoni della farsa circense). Scene (ricostruzione povera di un piccolo

circo itinerante) di Luca Mazzieri. Consulenza musicale (temi verdiani) di Alessandro Nidi. Con (verve parodistica) Paola Crecchi (Desdemona), Claudio Guain (Otello) e Morello Rinaldi (Jago). Prod. Teatro delle Briciole, Parma.

Un sordo, un cieco e una muta – dice la didascalia iniziale di questo divertente spettacolo di un'ora, pensato per gli adolescenti ma godibile a tutte le età – proposti nello spazio circolare di un povero

I giovani esplorano la realtà dalla Città del sole ad oggi

LA CITTÀ DEL SOLE, di Tommaso Campanella. Esercitazione del Laboratorio teatrale della Scuola Media «Baliano» (Genova, anno 1994-95). Ideazione di Chiara Saracco e Roberto Tommaello (Teatro dell'Ateneo); con la collaborazione di Giorgio Baruchello e Alessandro Fellegara. Realizzazione e messa in scena collettiva. Teatro dell'Ateneo, Genova.

Un'ardua materia d'origine filosofica in prospettiva utopica, sottoposta ad allievi della Scuola Media, come invito e sfida a darne una propria «lettura», produce un interesse prolungato e originale, confluito in un saggio di rappresentazione. Scelta degli spunti significativi, strutturazione drammatica e sua visualizzazione s'intrecciano in un'esperienza che si propone come insieme anche molto eterogeneo di modalità espressive e di apporti fantastici personali. Il Teatro dell'Ateneo, del resto, fornisce appena consulenza drammaturgica al lavoro interdisciplinare dei docenti. L'elaborazione del «copione» evidenzia un processo a contrasto: al mondo solare, ordinato e coerente del pensatore calabrese, rispondono realtà alternative che per i giovani autori-interpreti sorgono dall'immaginazione in libertà. Si assiste così alla presentazione del mondo di Marte, in cui l'organizzazione bellica della società è resa con moduli da «guerre stellari» e connotata in violenza totalitaria. Al lato opposto, la città della Luna, evoca una vaga civiltà immersa nell'apatia.

In questo cosmo, sintetizzato in tre astri simbolici sullo sfondo, il viaggio di Marco, allievo contemporaneo, incontra diversi aspetti di vita sociale ed interpersonale. Oltre le ipotesi di sovrano equilibrio del messaggio ispiratore, s'incarnano terrestri e nobili aspirazioni elementari: la tolleranza, la coesistenza pacifica, il pluralismo politico e religioso.

In mancanza di un preciso orientamento estetico, privilegiando la spontaneità della recitazione (che approda spesso a risultati di surrealismo involontario) il lavoro dimostra la portata pedagogica della drammatizzazione mentre non scioglie le difficoltà di individuare e perseguire obiettivi durevoli al contempo artistici ed educativi. *Gianini Poli*

Bella performance di Lindh ma la parola non decolla

POPOLO, dal poema *Toi qui es peuple et mal léché* di Henri Pichette. Regia di Ingemar Lindh. Con Roger Rolin (ineccepibile). Prod. Institutet for Scenkost.

Popolo è lo spettacolo ispirato al poema di Henri Pichette *Toi qui es peuple et mal léché* apparso nel 1956 sulla rivista *Esprit*, organo miliare nel cammino della cultura francese del Novecento. La regia è firmata dallo svedese Ingemar Lindh, ex allievo e collaboratore di Etienne Decroux e dal 1971 fondatore e direttore dell'Institutet for Scenkost, attualmente con sede a Pontremoli. La ricerca di Ingemar Lindh si è sviluppata parimenti ad un'intensa attività pedagogica che si prefigge l'obiettivo di rendere l'attore «artista autonomo e responsabile autore dell'avvenimento teatrale». Roger Rolin, padrone assoluto dei propri strumenti attoriali (voce, movimento, energia, ritmo, sensibilità), è l'interprete tecnicamente ineccepibile di *Popolo*. Egli salta ad occhi chiusi la scacchiera dei generi teatrali e impersona l'attore-creatore che ha in mente Lindh. Questo artista in scena cattura attenzione vibrante e ammirazione sì, ma insidiata dalla percezione di uno scollamento tra l'enfasi coreografica e il senso di un testo che non decolla. La parola resta di accompagnamento, un oscuro sottofondo sonoro; quello che giunge al pubblico è un'accusa generica ai politicanti, una vaga professione di antirazzismo, un interminabile elenco dei popoli della terra. *Anna Ceravolo*

IN SCENA A BRESCIA CON LA REGIA DI CHERIF



Le geometrie del malessere dell'ultimo «oscuro» Pinter

UGO RONFANI

CHIARO DI LUNA (1993), di Harold Pinter. Traduzione di Alessandra Serra. Regia (lettura rituale e «gridata») di Cherif. Progetto scenico (di qualità) di Arnaldo Pomodoro. Costumi (sobria eleganza) di Giovanna Buzzi. Musiche (con refoli di melodramma) di Paolo Terni. Con Aldo Reggiani, Raffaella Azim, Roberto Trifirò, Pino Censi, Anna Maria Gherardi, Sebastiano Tringali e Giorgia Basile (tutti da elogiare). Prod. Ctb e Teatro di Roma.

Pinter continua a sorprendersi. Dopo le commedie dell'esordio fra ambiguità e angoscia, negli schemi di un lucidissimo linguaggio, e dopo gli «apologhi» dai sottintesi politici di questi anni, eccolo in una terza fase più onirica, di un iperrealismo rarefatto. *Moonlight*, andato in scena a Londra due anni orsono e proposto in versione italiana come coproduzione fra il Teatro di Roma e il Ctb, regista Cherif, appartiene a questa terza fase. Ai critici londinesi è parsa una pièce beckettiana; io farei il nome di Strindberg, anche se alla furoreggiante espressività dello scandinavo Pinter oppone una sorta di «geometria stabilizzata» del malessere, cui Cherif aggiunge una certa estremizzazione espressionistica.

Un uomo sui 50, Andy (Aldo Reggiani), sta morendo nella sua stanza sotto lo sguardo disincantato della moglie Bel (Raffaella Azim): situazione che sottintende anche un'agonia dei sentimenti. Non rassegnato alla solitudine del trapasso, l'uomo vaneggia di tre nipoti (li chiama «i bastardini») peraltro inesistenti: la famiglia come trappola per inghiottire la paura. Una seconda «zona» (così nelle didascalie di scena) vede i due figli, indifferenti e invischiati in oscuri traffici; l'uno, Jake (Roberto Trifirò), impaziente di entrare in possesso dei beni del padre e l'altro, Fred (Pino Censi), nevrotico, debole, in balia di mali oscuri. La figlia del morente, Bridget, giovinetta sognante (Giorgia Basile), passeggia solitaria - terza «zona», quella dell'astrazione - spiando i misteri della luna calante: ne sappiamo abbastanza per arguire che appartiene al regno dei morti, come la Emily di *Piccola città* di Wilder. C'è anche una coppia amica, troppo amica - Maria e Ralph (Anna Maria Gherardi, Sebastiano Tringali) - evocante adulteri, trasgressioni coniugali, complicità sessuali. Come dice, sarcastico, Andy a Bel: «Pensa che meraviglia. Ti tradivo con la tua migliore amica, e lei ti tradiva con tuo marito e me, con te! Battuti tutti i record possibili».

Detto questo, i frammenti di storie che si manifestano nelle tre «zone» né si compongono in un disegno unitario, né si oppongono in logiche dei contrari. Sono lacerti di memorie disunite, e per il pubblico ipotesi senza risposte. Non c'è insomma un filo di Arianna, in questa oscura saga familiare che assomiglia piuttosto, per l'appunto, ad una strindbergiana «sonata di fantasmi». E il regista ha da assumere il ruolo di un freddo investigatore che abbia per le mani un'inchiesta indiziaria. L'impianto scenico di Pomodoro - con le inquietanti luminescenze delle pareti in fibreglass - contribuisce a calare il tutto in un tempo metafisico, astratto. Quanto a Cherif, mi sembra che abbia inteso capovolgere la logica finora prevalente nelle regie pinteriane, quella dei mezzitoni, dei chiaroscuri e dei silenzi, per puntare sul paradosso di un'apparente «commedia di conversazione» in cui, più che i sussurri, contano gli «urlati» e i «furori», beninteso interiori, dei personaggi. I codici cifrati, i tropismi segreti di questa ermetica commedia ottengono così di essere «teatralizzati», in una zona affatto moderna fra il dramma e il melodramma. Vigoroso nelle sue impazienze e nelle ribellioni alla morte, con rudezza di accenti e smarrimenti improvvisi, Reggiani, come Andy e la Azim - la cui bravura vorremmo premiata più spesso con ruoli così interessanti - esprime bene la falsa innocenza e la noia educata di una moglie-mantide religiosa. Il Trifirò e il Censi rendono con forza gli astratti furori dei due fratelli; il Tringali e la Gherardi sono la coppia mondanamente ambigua, Giorgia Basile mette la sua giovane grazia al servizio della piccola Bridget. □



Una storia d'amore anni '70 nella cornice del terrorismo

ANGELO E BEATRICE, scritto e diretto da Francesco Apolloni. Scene (suggestive) di Alessandro Vannucci. Costumi (essenziali e realistici) di Chiara Ferrantini. Luci (accurate) di Raffaele Vannoli. Consulenza musicale di Massimo Nunzi, Giorgio Baldi ed Alessandro Molinari. Con Claudia Gerini e Francesco Apolloni. Prod. Beat 72, Roma.

Angelo e Beatrice. Una storia d'amore *estrema*, urlata in faccia a un mondo senza più poesia. Due ventenni che si incontrano e insieme vogliono cambiare la società: con le armi. Sullo sfondo si spalancano gli anni Settanta. Treni, piazze, bombe, rapimenti. E dallo schermo, che riaccende la tivù in bianco e nero dell'austerità, preme sul boccascena l'emozione del terrorismo.

Apolloni scrive il testo due anni fa: «Il terrorismo, pensavo, è solo un pretesto». Poi però incontra Adriana Faranda, Mario Ferrandi, Mario Marano. E la storia d'amore si trova a dover contendere la ribalta a quest'altra storia, di morte. Il racconto inciampa in suggestioni nuove, si dipana lungo matasse imprevedute, aggrovigliate. La mise en scène diventa un faccia a faccia col nodo di Gordio della Cronaca. Così mentre i due ragazzi giocano a guardie e ladri, il proiettore rovescia in platea le immagini mai dimenticate delle stragi e del terrore. Su tutte, un volto: Aldo Moro. Allora si sente un silenzio diverso. Lo spettacolo cigola. La testimonianza filmata diventa gigantesca, enorme rispetto alla love story di Angelo e Beatrice. Schiacciante. Lo spettacolo boccheggia. Il documentario spegne l'incantesimo, dissolve la quarta parete, svuota le regole del gioco teatrale. E il fiume in piena della realtà storica tracima, spazza via tutto il resto, i ragazzi, i loro drammi, le uova al tegamino, il sesso, i «sarà giusto quel che facciamo», la solitudine. Tutto diventa piccolo piccolo. Perché sul telone che fa da quinta restano gli occhi di Moro, immobili, feriti e sorprendenti come un grido.

Apolloni è un promettente attore (lo dimostra qui questo Angelo asciutto che convince) e un drammaturgo attento e intelligente. La regia però è un cammino colmo di insidie. E la voglia di provocare non basta. Portare a teatro temi difficili è ottima cosa: il teatro ha bisogno di guardare avanti e a teatro occorre saper rischiare. Ma la scommessa può prendere la mano. Quando la pièce si im-

bizzarrisce, solo il polso fermo di un'esperienza accorta può ricondurla sui binari poetici della leggibilità. O, qualche volta, una vampata di vero genio. Apolloni è troppo giovane per l'uno e, in questa sua performance «guerrigliera», troppo preso dalla *golosità pigliatutto* dei contenuti, per l'altra. Così non sa rinunciare e non sa scegliere. E rischia troppo. Proponendo alla fine uno spettacolo che, per molto (e meritevole) desiderio di *dire*, rasenta le sabbie mobili dell'immodestia. Forse, un pizzico di riflessione in più, la prossima volta non guasterà. *Valeria Carraroli*

Entusiasmi e delusioni dei pappagalli nostrani

I PAPPAGALLI, di Ted Tally. Traduzione e adattamento (stringato ed efficiente) di Giovanni Lombardo Radice. Regia (ritmo agile e serrato) di Patrick Rossi Gastaldi. Scene e costumi (solarmente semplici) di Alessandro Chiti. Con Valerio Mastrandea (vitalissimo), Barbara Terrinoni (lieve durezza interpretativa), Lorenzo Amato (un po' debole) e Daniela D'Angelo (correttamente in parte). Società per attori & Produzione Teatrale Osi 85, Roma.

Il mondo giovanile, spesso indagato dalla drammaturgia angloamericana nei suoi malesseri, il suo disagio e le sue incertezze, è il perno attorno a cui ruota anche questo *Hooters* di Ted Tally, messo in scena da Patrick Rossi Gastaldi nella traduzione firmata da Giovanni Lombardo Radice. Al centro di esso il corteggiamento e la conquista, entusiasmo endemico della gioventù di tutti i secoli, che tuttavia si esprime di volta in volta con gestualità, terminologie e comportamenti diversi, strettamente legati al mutare dei luoghi e dei tempi. E proprio per questa ragione infatti la vicenda, esile, ma ben giocata nelle battute e nei ritmi, viene spostata dagli anni '70 ai nostri giorni e ambientata in una popolare località del litorale laziale dal nome un po' ripugnante di Campo di Carne. Sulla scena, divisa su due piani in un simbolico cenno di spiaggia e in una camera d'albergo in scatolata da pareti azzurre che la aprono o la nascondono alla vista, un timido studente dell'aristocratica Università di Urbino, un suo ignorantissimo compagno di scuola, che il diploma ha strappato grazie alla sua indubbia prestante fisica, una scultorea impiegata di banca entusiasticamente giudicata con uno scolastico dieci e lode e una sua disincantata collega, decisamente meno attraente e anche più schizzinosa. Ma nell'arrembaggio al Montebianco tutto curve da scalare, che peraltro non resiste al piacere di essere scalato, la fortuna, del sesso e dell'amore, tocca contro ogni previsione al giovane meno favorito, peraltro vergine e terrorizzato da questa prima esperienza. Mentre la sfrontata cialtroneria dell'altro grida al tradimento per rivelare pian piano, nella lunga attesa dell'alba insieme alla bruttina, una naturale dolcezza di ragazzo che, abbandonata ogni sbruffoneria, per la prima volta affronta la malinconica consapevolezza del suo esser perdente. E sulla sua mansuetudine umiliata e riottosa si conclude infatti questo breve spaccato di entusiasmi, speranze, delusioni acerbe di giovinezza. Di cui lo spettacolo coglie le travagliate manovre con comicità divertente e assai godibile, tesa sulla vitalissima freschezza degli interpreti, assai affiatati. *Antonella Melilli*

Kleist sullo sfondo in un progetto che delude

K*** DA H. VON KLEIST, da *Pentesilea*, *Il principe di Homburg* e *Roberto il Guiscardo* di Heinrich von Kleist. Traduzione di Barbara Bac-

chi. Drammaturgia e regia di Maria Federica Maestri e Francesco Pititto. Drammaturgia musicale ed esecuzione di Patrizia Mattioli. Costumi di Lorenzino Piazza. Spazio scenico di Giuliana Di Bennardo. Con Simona Angioni, Nadia Bigi, Adriano Engelbrecht, Ercole Lattari, Elisa Orlandini, Bruno Pistorio e Sandra Soncini. Prod. Lenz Rifrazioni Teatro, Parma.

Con K*** da H. von Kleist il Lenz Rifrazioni Teatro, gruppo di ricerca parmense, inaugura il suo progetto dedicato al drammaturgo tedesco. In uno spazio scenico che abbraccia idealmente il pubblico disposto su due file di poltrone, K***... propone un puzzle della poesia e drammaturgia dell'autore tedesco, in cui si incastrano, senza soluzione unitaria, brani tratti da *Pentesilea*, da *Il principe di Homburg* e da *Roberto il Guiscardo*. Ma il collage kleistian non è finalizzato ad un «racconto», appare piuttosto un pretesto per dare spazio alla «sofferta» interpretazione dell'attore: incarnazione della parola. Scomodando Craig e il Teatro Nò, la drammaturgia inventata su brani di Kleist si appoggia ad una realizzazione scenica algida, in cui le parole e lo spessore della poesia dell'autore tedesco è annegata in sovrastrutture fisico-vocali che appaiono francamente gratuite. L'impressione è che i giovani e volenterosi attori del Lenz Teatro si siano fatti sedurre, meglio, suggestionare da Kleist, dal suo linguaggio poetico ma non siano riusciti ad andare oltre, ad offrire una loro personale e riflettuta interpretazione. Così paradossalmente in K***... è proprio Kleist a rimanere sullo sfondo, quasi dimenticato, e sostituito o appesantito da una ricerca di espressività attorica che oltre a non convincere, potrebbe essere adattata a qualsiasi tessuto drammaturgico. K***... manca di una prospettiva lucida d'azione e finisce così col ripiegarsi su se stesso in un poco gratificante autocompiacimento. *Nicola Arrigoni*

Brachetti e i mille volti di Fregoli

FREGOLI, di Ugo Chiti (testo), Bruno Moretti (musica) e Michele Renzullo (liriche). Regia (musical all'italiana gradazione Chianti) di Savio Marconi. Coreografie e regia associata (estro



italo-americano) di Baayork Lee. Scene (dalla pittura impressionista al naïf d'avanspettacolo) di Aldo De Lorenzo. Costumi (d'epoca, con fantasia) di Zaira De Vincentiis. Con Arturo Brachetti (Fregoli redivivo, il suo sosia e centomila); e (cast simpaticamente versatile) Biancamaria Lelli, Luca Violini, Rosato Lombardi, Antonio Traversa, Sabrina Fabrizi, Massimo Sarzi Amadè, i ballerini Mariella Castelli e Antimo Verriglia. Prod. Compagnia della Rancia.

Il musical della torentinese Compagnia della Rancia (da *La piccola bottega degli orrori* a *La cage aux folles*, da *Il giorno della tartaruga* a *Cabaret* un work in progress con apprezzabili risultati) fa centro sul pubblico, per la bravura semplicemente mostruosa di Brachetti, ma anche per l'originalità dello spettacolo.

Siamo lontani dal solito musical melenso, sbrindellato con couplets da quattro soldi. Si avverte il lavoro di un drammaturgo esperto come Chiti, che certo s'è preso una bella vacanza dopo aver scritto la sua solida saga toscana portata in giro con l'Arca Azzurra, ma senza disdicevoli cadute. Per cominciare, s'è rifiutato di darci una banale biografia del già arcivisitato macchietista romano, da cucire indosso a Brachetti (avremmo avuto, in tal caso, una stucchevole «tautologia») e ha preferito fare di Fregoli un «non personaggio», messo kappao da una difterite che lo blocca a Vienna alla fine del 1899. Mentre l'umanità sta per entrare nel nuovo secolo e lui, febbricitante, fugge dal Karlteater per ficcarsi a letto in albergo, dove moltiplica i suoi numeri di trasformista ma in una serie di deliranti flash-back, s'accampa come provvidenziale sostituto, all'insaputa dei fans, il sosia-assistente Romolo (manco a dirlo, lo stesso Brachetti). Intanto la moglie di Fregoli (Biancamaria Lelli, spiritosa e canterina) sviene e gorgheggia, l'impresario Montelatici (Rosato Lombardi, che si sdoppia nel padre di Fregoli coi toni collodiani di un Mastro Geppetto) resta incollato al tavolo da gioco, il marchese Catone, gobbo portafortuna (a turno, Luca Violini e Saverio Marconi) tesse innocue trame e incombono i primi fuochi d'artificio del Duemila.

La non-biografia di Chiti, insomma, s'arresta alle scene d'infanzia di Fregoli durante i difterici deliri e dà invece spazio alle inquietudini del sosia Romolo, un Gianburrasca diventato viveur, nonché al frenetico agitarsi degli altri personaggi, trattati alla puntasecca toscana; e qualche ridondanza a parte v'assicuro che lo spettacolo è accurato come ricostruzione d'epoca, sapido di trovate come una buona ribollita del Chianti, intrigante come un feuilleton romanzesco e spumeggiante come il varietà.

Brachetti? Ha messo a profitto i giochi di prestigio imparati all'oratorio salesiano della sua Torino, l'apprendistato parigino al Paradis Latin, la scuola di Ardenzi ed ora, oltre a saper portare alle perfezioni i suoi numeri di mimo lunare, di imitatore dell'impossibile, di «female impersonator» e di mago della fisiognomica, recita, canta, balla come un uomo di palcoscenico completo. In pochi secondi eccolo diventare Radames e il Faraone, Amneris e una celeste, monumentale Aida, un Garibaldi nano e un Pierrot a caccia di farfalle, un cirasso e un diavolo...

Insomma un vero Fregoli; anzi meglio di Fregoli: il sosia che ingannò la felix Vienna facendosi passare per Fregoli. U.R.

Un attore solo in scena per raccontare il teatro

REQUIEM PER UN IDIOTA, con Andrea Buscemi (grinta, spregiudicatezza), monologo scritto apposta per Buscemi da Emanuele Barresi (testo disinvolto, linguaggio accattivante). Musiche di Henry Purcell. Prod. Compagnia Italiana.

Andrea Buscemi è un giovane attore di genere brillante che si sta imponendo a poco a poco sui palcoscenici italiani grazie al suo sferzante e invasivo talento per la scena. Dopo i successi nazionali con *Provaci ancora Sam* di Woody Allen, *Casanova* e *l'attrice* di Hofman, *I poveri sono*

ESTROSA RILETTURA DI COBELLI



L'Illusion di Corneille come teatro della vita

L'ILLUSION COMIQUE, di Pierre Corneille. Regia di Giancarlo Cobelli. Scene e costumi di Paolo Tommasi. Luci di Robert John Resteghini. Musiche a cura di Dino Villatico. Suono di Alessandro Saviozzi. Con David Sebasti, Arrigo Mozzo, Salvatore Palombi, Massimo Belli, Antonello Scarano, Giampiero Ciccio, Tony Contartese, Celeste Brancato, Giselda Castrini, Gian Paolo Valentini, Adriano Arrigo, Chiara De Bonis, Gian Paolo Valentini, Giuliano Oppes e Davide Israel. Prod. Ert.

Dopo *Troilo e Cressida* di Shakespeare e *Edoardo II* di Marlowe, il sodalizio tra Emilia Romagna Teatro e Giancarlo Cobelli ci regala *L'Illusion Comique* di Corneille, nella traduzione di Antonio Tagliani. Evento atteso e singolare, in tempi di cupe ristrettezze, questa messinscena ci accompagna dentro un Teatro felicemente vivo, giacché capace di interrogare se stesso nel proprio centro, ovvero nella propria magia e nel proprio mistero. Scritta nel 1634 su commissione dell'attore e capocomico Montdory, *L'Illusion Comique* fu riscritta poi più volte da Corneille fino alla versione «ripulita dagli eccessi» del 1660, che per molto tempo rimase l'unica conosciuta. Il testo originario avrà la sua prima rappresentazione contemporanea solo nel 1985, nell'allestimento diretto da Strehler per il Teatro d'Europa. Ed ora è Cobelli a domandarsi dove comincia e dove finisce l'illusione, del teatro, della vita, con questo testo che buca le barriere dei secoli, portando con sé quell'interrogativo profondo sull'utilità della finzione, che da sempre accompagna la creatura umana e che vibra, sensibile ed attualissimo, in questi tempi di realtà virtuali. Il luogo delle illusioni è una grotta buia e spoglia, nella quale vive il mago Alcandro (David Sebasti), signore dell'ombra, depositario del segreto capace di materializzare vicende svoltesi in altri tempi e luoghi, come le disavventure del giovane Clindoro (Arrigo Mozzo) che, da questo antro, prendono corpo a soddisfare il desiderio del padre Pridamante (Salvatore Palombi) di sapere cosa sia toccato in sorte al figlio dopo la sua dipartita. Così, facendo scivolare l'una sull'altra realtà e finzione, nel trascolorare suggestivo delle scene dal rosso al rosa al blu, e nell'incanto dei sottili dialoghi tra luci, piccoli suoni e minuti gesti del mago, la grotta si tramuta nel teatro della vita di Clindoro. Vedremo questi al servizio di Matamoro (Massimo Belli), capitano vigliacco e ciarlone; poi innamorato di Isabella (Celeste Brancato) contesa da vari pretendenti, tra cui lo stesso Matamoro e Adrasto (Giampiero Ciccio), gentiluomo dai modi affettati e grotteschi; in seguito combattere in difesa del proprio amore, e per questo uccidere e finire in prigione; infine, liberato dall'amata, vivere con essa alla corte del principe Florilamo dove verrà giustiziato per averne sedotta la moglie. Uno dei segreti che si svelano e insieme si celano è quello dell'attore, che nell'ultima scena ritroveremo vivo, mentre con i propri compagni si spartisce il denaro, sotto gli occhi sempre più esterrefatti di un padre che finirà per rivedere il proprio giudizio sui valori del figlio, fino ad applaudire al teatro come ad una scelta di vita migliore della propria. Un elogio del teatro, dunque, del suo fascino e della sua utilità in quanto luogo di conoscenza e libertà, che Cobelli orchestra (sostenuto dalla brillante prova di una collaudata compagnia) anche mostrando i trucchi, le invenzioni come meccanismi dagli ingranaggi umani, componendo immagini di grande suggestione grazie a semplici elementi scenici su ruote (piani inclinati che diventano scale, porte, paraventi) trasportati a vista da un coro di personaggi senza nome, e mostrandoci in tal modo il peso, la fisicità di questa vivissima illusione. Cristina Gualandri

matti di Cesare Zavattini e l'ultimo, in tournée: *L'educazione parlamentare* di Roberto Lerici, Buscemi si produce in questa performance che lo vede, solo in scena, con il valido supporto del batterista Donato Pallini, a rivestire i panni dell'attore che, nell'ultima serata teatrale della sua vita, ri-

percorre davanti al pubblico tutta la storia della sua carriera e del teatro pubblico fino ai giorni nostri. Il ritmo affabulatorio di Andrea Buscemi è ricercato e coinvolgente. Il successo di simpatia da parte del pubblico lo dimostra ampiamente. *Renzia D'Incà*

UN GRUPPO DI GIOVANI CHE PROMETTE BENE



Quattro poliziotti e un pentito in un dramma assurdo dell'attesa

VALERIA CARRAROLI

I GUARDIANI DI PORCI, di Mauro Marsili e Claudio Corbucci. Regia (ineccepibile) degli autori. Scene (realistiche) di Fabrizio De Luca. Costumi di Chiara Valentini. Luci di Paolo Macioci. Musiche (suggestive) di Maurizio Boco e Silvano Melgiovanni. Con (tutti di ottimo livello) Giampiero Ingrassia, Flavio Insinna (interprete di classe), Tullio Sorrentino, Luca Amorosino, Sandro Palmieri, Maude Bonanni, Tony Scarf e Davide Manganaro. Prod. Iniziative Teatrali Autonome.

A nostro parere, uno dei migliori allestimenti della stagione. Questo *I guardiani di porci*, che ha già regalato a Marsili e Corbucci la soddisfazione del Premio autori giovani Fondi La Pastora, non tradisce le aspettative e sul palcoscenico funziona anche meglio, se possibile, che sulla carta. Saranno le non comuni doti sceniche degli interpreti, ragazzi bravissimi di rara forza interpretativa, saranno la ritmica incalzante dell'ordito testuale e la puntuale essenzialità della sintassi registica, fatto sta che in un'ora e mezza di spettacolo non è proprio possibile individuare nemmeno un attimo «discendente». E – una volta tanto piace dirlo – il tempo corre così veloce che alla fine viene voglia di chiedere il bis.

Nella claustrofobica bonaccia del bunker, i quattro poliziotti che sorvegliano un pentito mafioso vivono il dramma assurdo della paura: la disperata attesa degli ordini, il vuoto ansante di una vita a termine, l'incubo della spiata che li condannerà alla tagliola dell'agguato. Niente sbavature sentimentali, nessuna esibizione intimistica. Ma ogni gesto, ogni tic spalanca un mondo. Dietro c'è l'ingranaggio inesorabile di un lungo giorno senza domani: senza speranze, senza valori, senza progetti, senza amore. È il presente infinito dei giovani (eroi sbeffeggiati) che non hanno alternative. L'interminabile braccio di ferro con una Fortuna cieca e risolutamente distratta. È l'impotenza di fronte al muro di una logica indecifrabile e vorace che nessuno ti insegna a scuola. Una regia che continua a parlare anche dopo, a sipario abbassato, quando i sapori allarmati e veggenti del testo decantano e affiorano oltre la galoppata dirompente delle emozioni narrative e delle semplici ma bellissime suggestioni musicali.

E se la scrittura asciutta e veloce sostiene con la modernità del linguaggio e dei contenuti l'intera compagine spettacolare, è vero che la stessa felice dote di sintesi che accende la storia ne costituisce anche il maggior scoglio interpretativo, perché la vicenda sofferta e raccontata non è mai davvero agita, se non nel pensiero adrenalinico dei protagonisti. Tutto succede *nella testa e nelle parole*: «ossi duri» da far vedere, da drammatizzare. Ma incredibilmente e proprio qui, sul terreno minato del «teatro dell'attesa» (ioneschiano nel paradosso dell'indecidibilità, beckettiano nella disperazione allucinata, durrenmattiano nell'insensata roulette russa della vita) che il giovane ensemble riesce a tenere in volo con sorprendente respiro artistico una performance già in quota alla prima battuta e che continua a decollare, sempre in tensione, sempre in salita, senza vuoti d'aria, fino all'ultimo colpo di scena e ai molti applausi finali. Grazie alla qualità di un gruppo compatto e grazie a qualche contributo veramente d'eccezione, come quello portato da Flavio Insinna che veste magistralmente i panni di un indimenticabile Oscar, travolgente «guardiano», dannato a una titanica ironia. □

Il lungo viaggio di Odisseo tra epica e teatro surreale

ODISSEA. Regia (sufficientemente calibrata) e drammaturgia (collage abile con qualche concessione alla banalità) di Marco Andriolo. Collaborazione ai movimenti di Flavia Marini. Figurazione di Giacomo Pecciarelli. Luci di Marco Cassini. Con Galatea Ranzi, Mira Andriolo e Hossein Taheri (flessibili al senso della ricerca). Prod. Machine de Theatre e Atelier della Costa Ovest.

Il fondale è blu, del colore del mare, e al mare fanno pensare anche il ritmo, le pause, le cadenze ondegianti di un recitativo a tre dedicato al viaggio per eccellenza: quello di Odisseo nel Mediterraneo. Marco Andriolo, giovane allievo del laboratorio di Ronconi, non pare votato al teatro facile né cerca il consenso a tutti i costi, preferisce viceversa subire la fascinazione del gran teatro epico contaminandolo all'occorrenza con ingredienti di marca surreale. Così, sulla scena vuota del Teatro degli Astrusi a Montalcino, prima tappa di un lungo iter che porterà la sua *Odissea* nei festival estivi del Mediterraneo, tre cantori o per meglio dire tre voci diverse per una sola figura assecondano come naufraghi il viaggio di Odisseo per mari e terre lontane. Hanno voci diverse, i tre, ma in comune un eloquio alto, mai prosaico, dichiaratamente letterario tanto che dal punto di vista drammaturgico si potrebbe parlare di una miscelazione di testi (classici come Omero e Dante o novecenteschi però volutamente anti-contemporanei come è la prosa di Vincenzo Consolo). «Fra tutti gli uomini della Terra, i più degni sono i cantori» recita a un certo punto Mira Andriolo e il cantore, smembrato in tre ruoli ma in realtà da questa separazione potenziato, si riappropria di una prepotente coscienza civile: suo il compito di narrare, testimoniare, comunicare agli uomini di oggi il sapere di ieri. Anche a quello strano, silenzioso personaggio che si aggira sulla scena e sembra uscito da un quadro di Magritte: completo nero, bombetta e ombrello. Una specie di proiezione dell'umanità tutta, che scende e sale gli anfratti, esce dalla buca del suggeritore, si infila nelle quinte non capendo nulla o comunque non capendo abbastanza. Prende a prestito l'*Odissea*, Andriolo, ma in realtà parla una lingua molto attuale. *Silvia Mastagni*

Attori, pupazzi e burattini per far crescere Pollicino

POLLICINO, dalla fiaba di Perrault. Testo e regia (lavoro originale e di qualità) di Francesco Gandi. Con Mariella Melani, Saulo D'Isita e Francesco Gandi. Prod. Teatro di Piazza e d'Ocasione.

Molto bello davvero, per la qualità delle immagini, la raffinatezza espressiva, l'originalità della forma narrativa, *Pollicino*, testo e regia di Francesco Gandi, animatore in scena dei bei personaggi mobili d'ogni dimensione, affiancato da Mariella Melani e Saulo D'Isita che sono anche attori, in un vivace confronto tra interpreti «veri» e «finti», persone e burattini. La fiaba, metafora della vita, rito d'iniziazione tradotto in racconto, ricorda la fatica del crescere, nel distacco dalla famiglia per affrontare un mondo ostile – e conquistare il benessere per sé e gli altri intorno. Un grande quadrato diviso in nove parti uguali: ciascuno si riempirà di volta in volta di uno sfondo scenografico, di uno schermo per ombre, di elementi da «abitare», una casa o un castello. Continue dunque le sorprese, e tutte di straordinaria qualità formale: Pollicino può essere grande come una spanna o come un pupazzo da accarezzare e proteggere come un bambino piccolo. *Valeria Ottolenghi*

Con *Mysteries e Anarchia* ritorna il Living Theatre

MYSTERIES AND SMALLER PIECES, creato e recitato da The Living Theatre Company, diretto da Judith Malina e con la guida di Steven Ben Israel. Prod. The Living Theatre.

ANARCHIA, scritto e diretto da Hanon Reznikov. Scenografie di Ilion Iroy. Musiche di Robert Hieger. Luci di Gary Brackett. Con Judith Malina, Catie Marchand, Hanon Reznikov, Joanie Fritz, Rain House, Jerry Goralnick, Ruben Dondeynaz, Elena Jandova, Gene Ardor, Johnson Anthony, Judi Rymer e Lois Kagan. Prod. The Living Theatre.

Si intitola *Living Theatre: mezzo secolo di sovversione teatrale* il progetto a cura di Cristina Valenti, appassionata e intelligente studiosa della storia del Living Theatre, promosso dal Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, in collaborazione con l'assessorato alla Cultura del Comune di Bologna, articolato in spettacoli, attività seminariali, tavole rotonde, per riproporre, dialogare e riflettere sull'esperienza di un gruppo che ha veramente cambiato il modo di fare, vivere e inventare il teatro in questi ultimi cinquant'anni.

Nessuna nostalgia o voglia documentaria, ma il forte, libero sentimento di un lavoro che continua: l'incrollabile fiducia di poter cambiare il mondo attraverso il teatro, l'immutabile forza delle utopie, una pratica rivoluzionaria non-violenta.

Ed è proprio questa fedeltà ai propri progetti ideali, che non sono più tanto teatro, quanto la vita stessa del gruppo, che si è incarnata in essi per trasmetterli a più diverse e nuove generazioni, a farlo a noi vicino, nostro contemporaneo. Dopo la scomparsa di Julian Beck nel 1985, sono Judith Malina e Hanon Reznikov a guidare il gruppo con la voglia di fare del teatro soprattutto un luogo di incontri, di prese di coscienza individuali e collettive, di visioni fantastiche, di paure e di morte, di vita e di sogni, un luogo vero, concreto, che scopre continuamente la finzione per permettere di toccare con mano gli spaventosi abissi di realtà a cui siamo giunti, e renderci più responsabili del mondo in cui viviamo.

Nel trentennale del debutto è stato riallestito *Mysteries and smaller pieces* che certamente non poteva offrire lo sconvolgente senso teatrale di quella prima volta del '64, nell'azione e nei comportamenti del pubblico, ma rimane immutabile il fascino di alcune sequenze incise nella memoria teatrale e che vediamo svolgersi davanti ai nostri occhi: un nastro di ricordi dove si scopre l'origine, il punto di partenza di infinite altre avventure della scena: su tutte una: quella che individua la tecnica come il fare stesso del teatro.

Anarchia è l'ultima produzione della compagnia, un particolare «adattamento» dell'omonimo opuscolo di Malatesta teorico e fondatore dell'anarchismo italiano. In questo lavoro, quasi che gli



SEMINARI E SPETTACOLI AL «PARENTI»



La prima rassegna teatro e diversità

CLAUDIO FACCHINELLI

Mentecatto e santo, puro folle in contatto diretto con Dio, lo *Jurodivyi*, tradotto in italiano ora come *Innocente*, ora come *Idiota*, è un personaggio affettuosamente radicato nella tradizione e nella cultura russa, e meglio di ogni altra figura ci offre la possibilità di una lettura diversa e suggestiva di quella realtà che oggi, con espressione asettica, ma proprio per questo priva di qualsiasi spessore umano, chiamiamo handicap psichico.

Non stupisce quindi che con una evocazione dello *Jurodivyi*, personaggio cardine del *Boris Godunov* di Puškin, e ancora di più della trasposizione musicale di Mussorgskij, si sia aperta la tavola rotonda conclusiva del festival «Teatro e Handicap», organizzato dal 18 al 27 aprile dal Teatro d'Oltre Confine, dall'associazione Orizzonte oltre l'handicap e dalla Lega per i diritti degli handicappati, con la collaborazione del Teatro Franco Parenti.

L'iniziativa, articolata in spettacoli teatrali, atelier espressivi, seminari e tavole rotonde, ha costituito una feconda occasione per esplorare il complesso rapporto che intercorre fra teatro ed handicap, nelle sue molteplici valenze sociali, terapeutiche, ma anche di ricerca espressiva, ripercorse da Sisto Della Palma, Cristina Loglio, Nicola Cuomo, Benvenuto Cuminetti, Claudio Bernardi, oltre che dalle testimonianze e dai contributi di educatori e centri sociali, psichiatri, operatori teatrali.

Ma forse, più ancora dei momenti di dibattito, di confronto tra esperienze, di riflessione teorica, le opportunità più significative sono state offerte dagli spettacoli che si sono succeduti al Teatro Franco Parenti.

Se in *Border train*, di Claudio Misculin, vulcanico teatrante uscito dal crogiuolo basagliano dell'ospedale psichiatrico di Trieste, non sempre appare risolta la compresenza di attori portatori di handicap e professionisti, più violentemente catturano lo spettatore le lunari crisalidi de *I segni dell'anima*, prodotto dal Teatro Kismet di Bari. In questa sconvolgente performance il regista Enzo Toma, con un pudore che nulla concede al pietismo, porta sulla scena una dozzina di oligofrenici, senza la mediazione di presenze attoriali professionali, e l'inquietante realtà del diverso si risolve in tenerezza corale e diviene poesia, trasmettendosi immediatamente ad un pubblico stupito e commosso.

Ma dove con ancor maggiore energia si esprime l'urgenza del comunicare, il bisogno di affrancarsi dal limbo in cui la società confina il diverso, è nello spettacolo *Dimenticati dal cielo*, presentato dal Teatro d'Oltre Confine, scritto e diretto da Giuseppe Badolato a misura di un attore distrofico e di uno cerebroleso, protagonisti di un'azione teatrale cui partecipano altri due attori professionisti.

Il festival, che si ripromette di proseguire in futuro il discorso iniziato, oltre ad aver rivelato le potenzialità espressive insite in questa forma di marginalità, come già si era visto per il teatro delle carceri, ha avuto il merito di obbligare tanti di noi a fare i conti con una realtà che troppo spesso saremmo tentati di rimuovere. □

stessi principi anarchici avessero invaso lo spazio della scena, assistiamo all'inesorabile disciogliersi delle vecchie forme teatrali del Living verso una parola-conversazione difficile da trattare e in cui riconoscersi.

Presentare l'anarchia in scena ha portato ad un'ipotesi di «teatro-manifesto» molto enunciativo, e ad un divertimento teatrale pieno di gag,

pantomime improvvisate, insolitamente surreale e ironico. Il corpo e il senso. Un mutamento in atto, nel lavoro del Living. Per ripartire, da dove? Forse da *Maudie e Jeane*, uno spettacolo fuori dal Living a cui Judith Malina ha partecipato: un progetto in cui corpo e parola creano un rito teatrale di grande efficacia e coinvolgimento. *Giuseppe Liotta*



Concerto di due donne sole nel viaggio dell'esistenza

UGO RONFANI

RITORNI DI EMOZIONE (1981), di Jean-Paul Wenzel. Traduzione di Piero Ferrero. Regia (ispirata, unitaria) di Walter Pagliaro. Scena (trovarobato allusivo del viaggio) di Giorgio Ricchelli. Musiche e cura di Pierfranco Moliterni (da Coltrane a D'Indy, da Bach a Debussy a Milhaud, con ottime esecuzioni dal vivo di Antonella Lovecchio al sassofono e Davide Viterbo al violoncello). Con Lucilla Morlacchi e Micaela Esdra (sensibili, intense, affiatate). Prod. Centro Diaghilev, Bari.

In una Milano culturalmente frastornata, mi ha dato malinconia vedere una sala semivuota davanti alla quale due grandi attrici – Lucilla Morlacchi, Premio Duse, e Micaela Esdra, Premio della Critica – recitavano in gara di bravura un testo contemporaneo di qualità, sanzionato in Francia dall'autorità di Chereau e allestito qui da noi da un maestro della regia come Walter Pagliaro, uno dei pochi che continuano a battersi per un teatro d'arte contro la mercificazione della scena.

Il «Centro Diaghilev» è la piccola, battaglia unita di produzione di Pagliaro che da cinque anni esplora i rapporti fra teatro di parola, letteratura e musica, con al centro il lavoro dell'attore. *Doublets*, titolo originale di questo lavoro, costituisce una variabile: dopo essersi applicata su testi canonici di Molière, Dostoevskij, Strindberg o Schnitzler, la ricerca di Pagliaro s'è applicata ad un autore dei nostri giorni, l'alsaziano Jean-Paul Wenzel, che è anche attore, e che nella sua non folta produzione (*Loïn d'Hagondange* era stato interpretato in Italia da Paolo Stoppa e da Pupella Maggio nel '79) coltiva una drammaturgia minimalista, accostabile a quella di Rezvani e Grumberg o ai primi testi di Marguerite Duras.

Due donne – Louise, 60 anni, e Bernadette, 30 – parlano delle loro vite sacrificate, che hanno come sfondo la provincia francese. Non si tratta però di una pièce tardo-naturalista, nonostante le apparenze: la caleidoscopica ricostruzione delle due esistenze, sui binari di due distinti, frammentati monologhi sia pure collegati da un gioco prima segreto e poi più esplicito di corrispondenze, determina presto un'atmosfera iperrealista, anzi onirica (come nei dipinti surreali del belga Delvaux, per intenderci), rafforzata da un impianto scenografico che allude al viaggio (sala d'aspetto di una stazione, tracce di una strada innevata, luci di un paesaggio notturno) e dai contrappunti musicali dal vivo di un violoncello e di un sax contralto. I canoni strutturali, cui Pagliaro s'è attenuto, sono quelli di una partitura musicale con una ouverture, recitata in platea, e tre movimenti: la notte, l'alba, il giorno. Con i bagagli contenenti simulacri del passato, le due donne cercano una strada e se stesse; parlano come se scrivessero un diario, prima ignorandosi nelle loro solitudini e poi come sfiorandosi in un vissuto che ce le fa immaginare come possibili madre e figlia. Louise evoca una non-vita che i rapporti frustranti con la madre, il marito e i figli non hanno riempito; Bernadette rincorre una breve felicità interrotta dall'abbandono del compagno. Riprenderanno il cammino in un paesaggio innevato, che suscita ancora stupori infantili ma non consente rigenerazioni.

L'interesse di questa pièce tenera e pudica, composta di schegge di umane verità, a tratti gravata da una letterarietà insistita – si diceva – nel concertato dei due monologhi, che finiscono per «incastarsi» forse in un'unica storia, certo in un concomitante destino. La regia ha la precisione di un «metronomo dei sentimenti»; Lucilla Morlacchi (Louise) e Micaela Esdra (Bernadette) tessono una doppia tela di Penelope di ricordi, emozioni, dolori e speranze, passando da una iniziale, solitaria autocommiserazione al calore di un cercarsi attraverso le interferenze del vissuto: puntigliosa nel suo inventario delle disillusioni la Morlacchi, vibrante di tormentose incertezze la Esdra. Semplicemente stupende. □

Con la Innocenti l'intatta emozione delle antiche laudi

Il Teatro Popolare di Roma di Adriana Innocenti e Piero Nuti ha presentato a Milano, a Roma e in altre città, nel periodo prepasquale, *Planga la terra planga lo mare*, raccolta di laudi drammatiche del XIII e XIV secolo curate, con un sapiente lavoro di integrazione e di restauro, da Marco Brogi e per iniziativa di un uomo di chiesa, con la passione del teatro, don Alberto Dell'Arti.

Una rappresentazione esemplare per la bellezza dei testi, alcuni mai recitati, per la coerente impaginazione drammaturgica curata da Adriana Innocenti, per la bravura degli altri quattro interpreti che l'attorniano – Piero Nuti e Fernando Pannullo, Vanna Logi e Maurizio Grossi –, per la scelta delle musiche d'epoca curata da Claudio Rovagna in collaborazione con Rossella Pastorino, voce, e Marco Folli, flauto, e anche per le suggestioni del luogo, scena e cassa armonica ideali dell'evento.

Profonda l'emozione suscitata nel pubblico dalla compiuta evocazione, alle radici della lingua volgare, dei due grandi cicli liturgici del mondo cristiano (e teatrale), quello natalizio e pasquale, attraverso le stazioni dell'Annunciazione, dell'incontro fra Maria ed Elisabetta, del Natale, della passione e della morte di Cristo, con la figura straziata della madre sotto la croce. La rappresentazione comprendeva anche elementi dell'immaginario popolare in bilico tra il sacro e il profano, come il sorprendente «contrasto» del Pauper e del Dives, del povero giullare e del cavaliere di cultura provenzale, che sfocia in un finale apocalittico contro gli egoismi e i privilegi.

Al centro, il celeberrimo *Pianto della Madonna* di Jacopone da Todi, ma recitato con varianti redazionali di scuola assisiate e iacoponica: i momenti più alti della intensissima interpretazione di Adriana Innocenti, che ha alternato strazio e dolcezza, urlo e lamento, viscerale disperazione e rassegnazione celeste, e nella «lamentazione» da un laudario urbinato ha cullato tutto il suo amore per il figlio perduto. Molto efficaci sono stati Nuti e Pannullo nel «contrasto» del Ricco e del Povero e negli altri momenti della rappresentazione, il primo in una sobria e intensa *De lamentatione filii*, il secondo dando voce a un San Giuseppe della laudo cortonese *Troppo perde il tempo ki non t'ama*. La giovane Maurizio Grossi ha detto con fervore i versi bellissimi dell'Annunciazione di un laudario perugino e Vanna Logi è stata una dolce, ispirata Elisabetta. Dalle navate le «voci» degli angeli, il gregoriano e l'organo, a dare sostegno al soprannaturale nelle sequenze popolari della storia sacra. Come diceva uno spettatore, uomo colto, all'uscita: «Assistendo a spettacoli come questi, si capisce perché Paul Claudel possa essere entrato per curiosità in una chiesa ed esserne uscito convertito». U.R.

Giovani re e *desaparecidos* secondo Robledo e Delbono

IL TEMPO DEGLI ASSASSINI, di e con Pepe Robledo e Pippo Delbono.
ENRICO V, di William Shakespeare. Con Pepe Robledo, Pippo Delbono, Gustavo Giacosa e i partecipanti al laboratorio «La danza nel teatro». Prod. Compagnia Pippo Delbono.

«Qualcuno ha trovato un pupazzetto?... un mazzo di chiavi?... un pupazzetto?» incalza l'attore e cerca nel buio della sala, con una pila. Un altro attore ha abbandonato il proprio Paese: l'Argentina della dittatura, dei *desaparecidos*, evocata attraverso lettere a parenti e amici. Si prendono cose grandi e piccole, pezzi di vita, nel *Tempo degli assassini*, spettacolo del 1986 di Pippo Delbono e Pepe Robledo. «Ognuno uccide ciò che ama», canticchiano i due travestiti da Blues Brothers, citando *Querelle* di Fassbinder. Si incastrano frammenti letterari e musicali, sostenuti da una recitazione antinaturalistica, di grande energia fisica. Si viaggia dentro i miti e i dolori degli anni Ottanta, tra le canzonette e i grandi maledetti del rock, con Stanlio e Ollio e storie di derive generazionali vicine a quelle di Tondelli. Ci si aggrappa alle rassicurazioni dell'infanzia e dell'adolescenza perché l'ingresso nell'età adulta è un trauma, in tempi di smarrimenti politici e individuali. Robledo e Delbono arrivano a risultati originali partendo dal *training* fisico barbiano, dalla danza orientale e da quella di Pina Bausch, che fanno reagire con testi scomposti, fatti propri, ricomposti. Al Teatro San Leonardo di Bologna hanno tenuto anche un seminario sulla danza teatrale e hanno mostrato il loro lavoro più recente, *Enrico V*, da Shakespeare. La storia del giovane re che



sfida con un esercito malandato la potenza bellica dei francesi è presentata solo nei suoi nuclei forti, tutta urlata e sussurrata. Non ci sono né troni, né mantelli, né spade. Solo gesti quotidiani, giubbotti di pelle, bastoni. Enrico è un adolescente che, trascinato dentro i panni del re e del guerriero, consuma il tradimento degli amici, la solitudine, l'azzardo, lo scontro violento; di fronte gli sta il mondo raffinato, politico, futile dei francesi; da un'altra parte i personaggi del popolo, che fanno i lavori più umili, che bevono, marciano, combattono, marciscono nella carneficina. In tutto tre soli interpreti e un coro (formato col seminario), carne da battaglia e da macello. Tutti dietro al sogno di potenza di Enrico, che si può leggere anche come un'utopia (artistica, politica) che lotta senza compromessi e senza rezze per realizzarsi. Ad ogni costo. Con la determinazione tracotante e tenera della giovinezza. Massimo Marino

I «KRIPTON» PER MANFRIDI Dramma della diversità nel grido della solitudine

ARSA, di Giuseppe Manfridi. Regia (particolarmente incisiva) di Giancarlo Cauteruccio. Con (toccante) Silvia Guidi. Prod. Gruppo Teatrale Krypton, Scandicci.

La ricerca e la sperimentazione hanno costituito l'orizzonte da cui è partito Giuseppe Manfridi. Per questo motivo risulta tanto più interessante l'incontro tra l'autore e il regista Giancarlo Cauteruccio, del gruppo fiorentino Krypton. L'occasione è stata offerta da *Arsa*, un monologo proposto al Teatro Studio di Scandicci. Raramente, come in questa occasione, il gusto sperimentale della scena si fonde con la parola poetica. Essa si carica di energia proprio attraverso il teatro. Il monologo è per sua natura nemico della drammaturgia, e ne può sembrare anche una forzatura. Cauteruccio, invece, è riuscito a inventare una partitura visiva sorprendente: le immagini e le azioni hanno costituito il tracciato speculare di un movimento interiore, quello della coscienza. *Arsa* prende spunto da una vicenda realmente accaduta. È quella della poetessa Sara Coppo Sullam, ebrea vissuta tra il Cinquecento e il Seicento nel ghetto di Venezia. Bella, pallida, bionda: questi i tratti della giovane nelle cronache del tempo. Innamorata della letteratura, Sara affidò ad un epistolario il suo incontro con un anziano e deforme accademico, Arnaldo Cebà. Di quest'uomo la ragazza diventò amante immaginaria. Anche per questo, si trattò di una passione concretissima, di un rapporto tanto più intenso in quanto mai consumato fisicamente. Nella fortissima dinamica amorosa, e intellettuale, Sara subì sia la violenza di una coatta conversione al cattolicesimo – che nella realtà non vi fu –, sia la violenza della «bruttezza» affascinante e certamente demoniaca. Nella versione poetica, e scenica, di Manfridi, Sara oltre la conversione subita, cade nell'anoressia, dalla quale si farà lentamente consumare. Ne deriva, comunque, un dramma della diversità nel grido della solitudine, l'anelito alla comunicazione e alla fusione, impossibile, con l'altro. In questo orizzonte Manfridi ha impegnato l'intensità della sua scrittura. Parole che scaldano il cuore, l'anima, la mente. Parole che rivendicano una strana dimensione assoluta. Parole che Giancarlo Cauteruccio ha tradotto in immagini importanti, disegnando una sinfonia scenica. La donna sola, viandante dell'anima, eroina del buio, cerca lo spazio, vuole come circoscriverlo. E le luci, ora dall'alto, ora di lato, indicano strani confini. Confini provvisori. E tuttavia assoluti in quella sorta di necessità geometrica. E il perimetro dell'anima potrebbe essere rappresentato, quasi un emblema domestico, da tutti quei bicchieri che sono posti ai lati della scena. Tuttavia gli oggetti, qui, contano e non contano: scendono dal cielo, si offrono quale meccanismo provvisorio. Come provvisoria è la parola pronunciata da Sara. Una parola che sfida il senso, si fa cantilena, anagramma, melodia. La donna e la sua coscienza, la donna e il proprio infinito: calpestate, vilipeso, lasciato alla sordità personale, e quindi alla solitudine. E l'attrice Silvia Guidi, bravissima, sembra sottrarre la propria fisicità alle azioni, quasi a restituire il significato puro, originario. Dante Capelletti

Quegli spazi negati alla critica

La critica negata, bastonata, camuffata. In un ipotetico scenario di «sommersi e salvati», i recensori recitano la parte dei sommersi. Ma è, più generalmente, l'atto di riflessione a venir sepolto sotto valanghe di informazioni scandalistiche, che muoiono laddove nascono. Chi il teatro lo fa e di teatro sopravvive non fa che lamentarsene, lanciando appelli a destra e a manca: ma di noi che facciamo Goldoni e Shakespeare e magari mettiamo in scena autotassandoci anche un disgraziato autore vivente italiano, non parla più nessuno? Ed è così drammaticamente vero che ai lettori interessano soltanto le esternazioni e i corpi nudi o ammicchiati? A denunciare il progressivo assottigliamento degli spazi sono poi gli stessi critici: «Già nell'88 a Spoleto l'Associazione dei Critici di Teatro pose il problema: stava arrivando in massa tutta la logica televisiva degli indici d'ascolto e il confronto critico non interessava quasi più – ricorda Ubaldo Soddu, del Messaggero –. In questo, è chiaro, c'è un difetto di prospettiva e d'analisi. Anche perché il recensore non è un guastafeste costretto a censurare, ma può essere la persona più vicina di altri agli operatori teatrali, vivendo la stessa vita grama degli artisti».

«In verità la critica non è morta perché non morrà mai la capacità di giudizio estetico rispetto all'oggetto artistico – dice Stefania Chinzari dell'Unità –. Ci sono comunque due difficoltà: il giornalismo spettacolarizzato che si esaurisce nella presentazione dell'evento, qualunque esso sia, meglio se d'effetto (si parla più di Eva Robins che di Strehler) e la critica sempre meno trasparente, meno preparata e più coinvolta nel fatto che dovrebbe autorevolmente analizzare e scomporre».

La questione è comunque all'ordine del giorno per l'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro, presieduta da Ugo Ronfani: «Su questo tema abbiamo dibattuto nell'assemblea che si è tenuta a febbraio a Bologna. Il problema è così urgente che abbiamo deciso di compilare un libro bianco, che è poi un libro nero, sugli spazi negati alla critica. Abbiamo poi deciso di promuovere un seminario per la giovane critica che si terrà dal 19 al 30 giugno a Firenze; una full immersion con trenta aspiranti recensori. È innegabile che ci sia un fenomeno di deculturizzazione: si scrive obbedendo alla logica del provvisorio. Ma è pur vero che noi non abbiamo saputo organizzarci e abbiamo creduto di avere dei privilegi. Non abbiamo saputo, in molti casi, essere dei testimoni attivi».

Il critico Franco Cordelli distingue invece la propria situazione personale dalle circostanze generali in cui i colleghi operano: «Fare questo discorso su L'Informazione è paradossale, dal momento che questo giornale concede al teatro tutto lo spazio che vuole, con grande liberalità. Per quanto riguarda invece la stampa in genere, non sorprende il problema degli spazi dal momento che, come le aziende ma anche come l'editoria, soprattutto quella grande, per sopravvivere i giornali obbediscono a delle leggi di mercato».

da L'Informazione del 17 aprile 1995

BILANCI DI STAGIONE E ANTICIPI ESTIVI

TANTE STELLE IN CIELO MA MANCA L'ORSA MAGGIORE

Dallo svedese Cullberg Ballet alla giovane compagnia spagnola di Victor Ullate, all'intramontabile Carla Fracci nei panni di Filumena Marturano - Fra gli eventi dell'estate: Susanne Linke, Roland Petit e Merce Cunningham.

DOMENICO RIGOTTI

Una stagione si è conclusa, un'altra sta per aprirsi, anzi in essa siamo già dentro con un passo. Scivola lontana la stagione di danza primaverile e già piovono i primi applausi sotto le stelle. Ma saranno stelle davvero brillanti? E quella appena trascorsa ha avuto vera brillantezza? Ne dubitiamo, anche se è vero che lasciarsi andare a nostalgie e memorie di tempi lontani e migliori serve poco. Rischia semplicemente di non lasciar vedere ciò che accade oggi, ciò che si muove intorno in quest'epoca di passaggio generazionale. L'importante infatti è che la staffetta continui a correre, il testimone non cada, se pur metaforicamente tra un passo e l'altro. Così dobbiamo dire che qualche appuntamento degno di considerazione c'è stato. Non archiviabile troppo in fretta. Si è riaffacciato ad esempio, lo svedese Cullberg Ballet, il quale grazie a Mats Ek ci ha regalato due creazioni significative. Ci ha offerto *Bernarda* ispirato al famoso dramma di Lorca, appunto *La casa di Bernarda Alba*, e dalla prima all'ultima immagine ci si è accorti di quanto il geniale figlio di mamma Birgitt sappia padroneggiare il soggetto con una forza drammatica che tiene sempre desta l'attenzione dello spettatore. Qualcuno ha scritto a suo tempo che con Mats Ek c'è sempre «un dito di tragedia e una scorza di folle riso».

E ciò è parso vero anche per la seconda sua coreografia presentata al milanese Lirico. E cioè *Carmen*. Una *Carmen* piena di energia e moderna nel fiammeggiare del suo sempreverde vestito di gitana. Pallida al confronto, meno autentica e provocatoria, anche se non priva di qualche geniale idea, è parsa invece un'altra *Carmen* messa in scena dal nostro Amedeo Amodio per l'Aterballo e dove si riaffacciava l'abusatissimo tema del doppio in scena.

Il Cullberg dunque, uno splendido esempio di espressività e di energia teatrale. Ma di energia, in questo caso fisica, ne hanno dato prova e parecchia anche i danzatori del *Phoenix* incontrati sempre su una ribalta metropolitana in occasione di «Milano Festival». Più che le loro coreografie (molto *déjà vu*; anche se sul pubblico hanno avuto grande effetto), è la fisicità di questi danzatori di colore che colpisce. Danzatori, attenzione, che provengono dalla vecchia Inghilterra e non dagli Usa come si è tentati di pensare. Dagli Usa è arrivato invece, in tournée italiana, l'«enfant terrible», o ex «enfant terrible» (in realtà l'ex partner del trasgressivo Michael Clark supera la trentina) Stephen Petronio. Aureolato da una fama che lo vuole piccolo reuccio di scandali erotici che poi alla prova dei fatti non ci sono stati. Le sue coreografie sono soltanto banalucce e ripetitive nei gesti. Ivi compresa *The King is dead*, mortificante riletura del *Bohème* di Ravel. Glissons allora su



questi falsi eroi del postmoderno. Anche se poi ci sarebbe da glissare anche sul meno trasgressivo Jean Grand-Maitre, coreografo canadese coetaneo di Petronio. Grand-Maitre era stato invitato dalla Scala per mettere in scena con un piccolo gruppo di danzatori scaligeri «preparati» al moderno una nuova creazione: *La veglia degli angeli*. Disegnato su una colonna sonora quasi cinematografica, la coreografia, sia per il lessico che per l'argomento, non ci è parsa brillare di grande originalità. Il giovane artista del Quebec motivava le suggestioni neo romantiche del suo balletto con la necessità di rinsaldare in questo nostro momento amorfo la fiducia nei sentimenti, il tutto attraverso le angosce esistenziali di una protagonista femminile e violoncellista (la brava Flavia Vallone). Dalla più vicina Spagna è arrivato invece Victor Ullate con la sua giovane e preparatissima compagnia. È stata un'iniezione di freschezza. Bravura ed entusiasmo senza limiti da parte dei giovanissimi danzatori forgiati ad una grande scuola, anche se *L'amor brujo* firmato dallo stesso Ullate e presentato a Trieste, non è parso originalissimo. Meglio forse il «trittico» presentato sulla ribalta del restaurato Fraschini (un gioiello di teatro) di Pavia. Teatro, quest'ultimo, che ha presentato una buona stagione di danza. Che altro ancora? Ah, sì, qualcosa di prezioso ancora una volta ci è stato donato dall'intramontabile Carla Fracci. Sulla scena questa volta, ad arricchire la sua lunga galleria di personaggi femminili, con un personaggio di donna e di madre che ci arriva dal teatro più autentico. Quello di Eduardo

De Filippo. Era il suo sogno da tempo (sogno suo e di Beppe Menegatti che ha curato drammaturgia e regia) indossare gli abiti di Filumena Marturano. Vi è riuscita sovranamente. Parte del merito certo è di Luc Bouy, coreografo belga che ha saputo realizzare una partitura chiara e avvincente, con qualche reminiscenza espressionistica che non turbava la vicenda dove Napoli era sì sullo sfondo ma non con sapore oleografico. Forse il balletto soffriva di qualche ripetitività iniziale (insiste le scene del bordello), ma giusta è apparsa la scenografia e giusta la musica chiesta in prestito a ineffabili colonne sonore del rimpianto Nino Rota. A produrre, sulla scena del Comunale, l'Ente lirico di Cagliari.

E l'estate che ci porta invece in dono? Diciamo intanto che ancora una volta sarà la solita discesa in campo, da Vignaledanza agli altri ormai collaudati festival, di compagnie russe e spagnole magari messe insieme per il breve spazio di una tournée con titoli e balletto di richiamo. E accanto a queste, qualcosa, è d'obbligo, che ci arriva dal «modern» o «post modern», o «post post modern» americano o dalla «nouvelle danse» francese d'obbligo soprattutto al Festival «Roma-Europa». I veri eventi, ridotti come sempre al lumicino. Anche se interessante, con buone proposte, continua a essere «Torinodanza» che s'allarga fino a metà luglio. Punta di diamante l'ultimo spettacolo di Susanne Linke e affidato a soli uomini: *Markische Landschaft*. Ma c'è attesa anche per il «Gruppo Corpo» in arrivo dal Brasile e sarà sicuramente esaurito il Ballet dell'Opéra di Parigi che cala al Regio con un duplice programma: autori contemporanei dapprima e poi l'immarcescibile *Giselle*. L'apertura però, sotto il segno di Roland Petit che con *Zizi - Gainsbourg* renderà un grande omaggio alla settuagenaria (o quasi) vedette parigina nonché sua moglie. In acque tranquille naviga invece lo spoletino Festival dei Due Mondi. La solita Maratona di danza con tanti giovanissimi in scena e in arrivo dall'America il sempre prestigioso Alvin Ailey Dance Theatre che non mancherà di riproporre *Revelations*, il capolavoro del compianto maestro di colore. Verona, vale a dire l'Arena, punterà invece, ma non si sa con quanta convinzione, su una ripresa fastosa del più amato fra i balletti narrativi *Romeo e Giulietta*. Qualcosa di più vicino al nostro tempo spicca sempre sulle rive dell'Adige, nel bellissimo Teatro Romano. Solitario brilla invece a Venezia, convocato per la Biennale, il «grande vecchio» della danza americana: il carismatico Merce Cunningham. Con lui sarà sì ancora una volta evento. □

Nella foto, Pompea Santoro e Veli-Pekka Peltohallo in «Carmen» del Cullbert Ballet.

«LABORATORIO DI DRAMMATURGIA» A MILANO

I NUOVI AUTORI ARRIVANO SULLE SCENE DEL «PICCOLO»

In collaborazione con la Casa Ricordi, l'Eta e l'Idi si è svolto in primavera un concorso per drammaturghi italiani contemporanei - E due testi vincitori, di Raffaella Battaglini e Rocco D'Onghia, sono stati presentati in forma di spettacolo, mentre dei quattro segnalati (Salvatore, Erba, Russo e Salvianti) sono state proposte letture sceniche con i Giovani attori del Piccolo.

CLAUDIA CANNELLA

Non un nuovo concorso per autori contemporanei, ma un percorso articolato destinato a stabilire «quell' indispensabile esperienza umana e professionale che è il legame sulla scena fra l'autore del testo e tutti coloro che partecipano in prima persona alla vita del teatro». Con questi intenti si è svolto, tra marzo e maggio, il «Laboratorio di drammaturgia» organizzato dal Piccolo Teatro di Milano in collaborazione con Casa Ricordi, Eta e Idi, destinato ad autori italiani viventi non esordienti.

Tra i testi esaminati (ben 288, ad indicare che l'autore italiano è vivo e prolifico) da un Gruppo di lettura formato da operatori teatrali, registi, scrittori e studiosi (D'Amato, Battistoni, Calicchio, Bosisio, Del Corno, Lombardo, Graziosi, Lazzarini, Villoresi e Zecchi, per citarne alcuni) e poi ulteriormente selezionati dal Comitato promotore (Strehler, Guastoni, Carbonoli, Vlad e il compianto Ghigo De Chiara) ne sono stati scelti sei da sottoporre alla verifica del lavoro teatrale: due come spettacoli veri e propri inseriti nella stagione 1994-95 del Piccolo e quattro in forma di lettura scenica.

I due testi vincitori del concorso - *L'ospite d'onore* di Raffaella Battaglini e *Giorni felici nella camera bianca sopra il mercato dei fiori* di Rocco D'Onghia - sono stati pubblicati da Casa Ricordi e messi in scena dalla compagnia dei Giovani del Piccolo guidata dal giovane regista Roberto Graziosi.

Le quattro opere di Aquilino Salvatore, Edoardo Erba, Roberto Russo e Massimo Salvianti sono state invece proposte al pubblico, sempre dalla compagnia dei Giovani del Piccolo, in forma di lettura a più voci. La prima, *Come orfani*, a cura di Stefano De Luca, è la storia di due gemelli, bambini che parlano con linguaggio da adulti, abbandonati dai genitori in una realtà che si fa improvvisamente minacciosa. Inquietudine, paura, impotenza: la loro capacità di fare musica, metafora delle risorse dell'intelligenza e dell'arte, li porterà ad incontrarsi con altre musiche in una forma di resistenza senz'armi alla violenza e alla distruzione.

Rosi e Manila, appartenenti a una setta religiosa che va a predicare porta a porta l'imminente fine del mondo, sono le due protagoniste di *Fine del mondo* di Erba, seconda lettura a cura di Giorgio Bongiovanni. Tra ortodossia e crisi di coscienza, versetti sacri e luoghi comuni venati da una comicità paradossale, la conclusione arriva come un incubo surreale: occorre un sacrificio umano, ma

Alla ricerca del Drammaturgo

ANGELA CALICCHIO*

Tempi duri per il Teatro. Tempi duri per un'arte minoritaria in un clima di omologazione pesante, di esibizionismo, di volgarità. Ma se non vogliamo (e non dobbiamo) perdere le speranze, il teatro non può e non deve essere separato dal proprio tempo.

Oggi il paesaggio teatrale, sotto questo aspetto, sta un poco cambiando. Segnali pur timidi arrivano, la necessità del ricambio ha fatto qualche breccia. Gli autori appaiono meglio inseriti nel pianeta teatro, degli aiuti sono stati messi in cantiere e alcuni prendono atto che essi esistono. Ma, fondamentalmente, la loro solitudine è stata incrinata? Non continuano a inviare i loro testi a caso? Per uno di questi che vede la luce del palcoscenico, quanti ne dimorano, misconosciuti, nei cassetti?

Certi fili di solidarietà tra gli autori si sono consolidati, ma il loro dialogo con il resto della professione teatrale è senza dubbio ancora assai difficile, le loro riflessioni ancora emarginate, la loro vocazione spesso frustrata. Ma loro, invece, sono là per proclamarla, ciascuno secondo la propria maniera, sia che rifiutino la tradizione del dialogo a vantaggio di una scrittura più «letteraria» o poetica, sia quando intraprendono percorsi distanti dai modelli più tradizionali del teatro alla ricerca di nuovi codici espressivi. Le proposte drammaturgiche vitali, quindi, non mancano. Copioni che suscitano nuove idealità e un nuovo *pathos* neanche. Noi della Ricordi stiamo costruendo una piattaforma di dialogo, di circolazione delle nuove creazioni; un'antenna operativa che cerca di colmare un vuoto: l'assenza del Drammaturgo, funzione preziosa e indispensabile, presente in tutti i teatri dei Paesi europei, una funzione che ha il polso di tutta la nuova produzione drammaturgica. Una politica editoriale che non si ferma alla pubblicazione ma che va a «scovare» i nuovi talenti e ad allargare lo spazio d'azione per chi ha già ottenuto dei riconoscimenti.

Il «Laboratorio di Drammaturgia» voluto dal Piccolo Teatro ha esaminato circa 300 testi. La selezione è stata fatta con scrupolo, con attenzione e anche con un po' di «sofferenza» perché diversi sono stati i copioni ritenuti interessanti. Il Laboratorio ne ha presentati sei: due in forma di messinscena e quattro in forma di lettura scenica.

Il primo risultato è stato quello del contatto avvenuto tra la solida professionalità del Piccolo Teatro e la scrittura teatrale nascente; del contatto tre due nuove generazioni: la Compagnia dei Giovani e i nuovi autori. Il Teatro ha bisogno di linfa vitale, di scommesse, di rischi; così come gli scrittori della scena hanno bisogno di verifiche e confronti con chi al teatro presta voce, corpo, intelligenza, che è ciò che rende la scrittura una scrittura teatrale. Finora gli esperimenti sono avvenuti grazie al lavoro di piccole formazioni sperimentali. Oggi si spostano in una grande e prestigiosa Istituzione culturale capace di offrire una zona franca e protetta. Speriamo che molte di queste iniziative nascano. Agli amici del Piccolo Teatro: grazie per l'entusiasmo e la passione con cui hanno affrontato questa avventura. □

*Responsabile del Settore Prosa di Casa Ricordi



L'ospite d'onore della Battaglini: meriti e limiti di una messinscena

UGO RONFANI

Non si diminuiscono i suoi meriti scrivendo che il Piccolo Teatro di Milano aveva un debito aperto con la drammaturgia italiana contemporanea. I suoi primi cartelloni, negli anni del dopoguerra, erano stati aperti ai nostri autori: da Betti a Buzzati, da Moravia a Bontempelli, da Zardi a Squarzina. Poi erano venute altre scelte: Bertolazzi, Goldoni, Brecht, Cechov, Shakespeare; e l'autore italiano contemporaneo era uscito dagli interessi di Strehler, o era stato affidato ai suoi assistenti.

È importante, dunque, che dalla collaborazione fra il Piccolo, l'Età, l'Idi e la Casa Ricordi sia nato quest'anno un «Laboratorio di drammaturgia» subito finalizzato alla messinscena di due novità italiane, *L'ospite d'onore* di Raffaella Battaglini e *Giorni felici nella camera bianca sopra il mercato dei fiori* di Rocco D'Onghia, nonché alla lettura pubblica di altri testi emersi dalle scelte di una commissione di lettura e firmati da autori che in questi anni si erano messi in evidenza nei concorsi per nuovi testi o su scene minori.

Benissimo; tirate le somme da questa prima esperienza non si può non auspicare che l'iniziativa continui. È stata vistosa la latitanza degli Stabili italiani davanti al nuovo autore, Piccolo compreso come si diceva; e il fatto che in via Rovello si sia deciso di colmare un'assenza fa pensare che l'esempio sia imitato. In una fase, fra l'altro, in cui la nuova drammaturgia italiana dà segni innegabili di risveglio.

Ciò premesso, siano consentite alcune osservazioni, con intenti – si ripete – costruttivi. I testi, tantissimi, sono stati esaminati in prima lettura da una commissione assai variegata di addetti ai lavori (registi, attori, docenti, impresari, burocrati dello spettacolo) nella quale non figuravano però rappresentanti delle nuove tendenze del pubblico e la critica teatrale. Inoltre, le messinscene e le letture sono state affidate a registi ed attori giovani usciti dal vivaio del Piccolo Teatro: con il che, inevitabilmente, si è data l'impressione che la drammaturgia italiana d'oggi sia, se non di serie B, materia sperimentale, di laboratorio appunto, sulla quale investire la ricerca, senza però rischiare il tutto e per tutto di allestimenti ad alto livello di professionalità.

Onore all'impegno e ai meriti dei giovani della Scuola di Strehler che hanno o diretto o interpretato gli allestimenti; ma sarà bene dire che un nuovo autore, proprio perché si presenta al pubblico come davanti al giudizio di Dio, ha bisogno di essere massimamente tutelato, e dunque messo in scena ed interpretato con un massimo di garanzie. Un *Syxy* è uscito dall'anonimato grazie alla regia di Ronconi della sua *Aquila bambina*, un Cavosi ha dato dimostrazione delle sue doti grazie alla messinscena di Calenda del suo *Rosenero*.

Ciò non è a nostro avviso accaduto con *L'ospite d'onore* della Battaglini. Generoso l'impegno del giovane regista e dei giovani interpreti; ma soverchiante l'enfasi con cui è stato affrontato il testo, macchinoso l'apparato scenografico che ha puntato su «effetti speciali» dimenticando che si trattava di una pièce intimista e ieratica, schematizzati i personaggi ch' erano invece ricchi di interne inquietudini, scoperti fin troppo i rinvii ad alcuni modelli – Cechov, Eliot, Buñuel – che erano rintracciabili, certo, in *L'ospite d'onore*, però introiettati in una scrittura autonomamente matura.

Ed è così accaduto che qualche critico frettoloso, scambiando pan per focaccia, abbia scaricato sull'autrice le sue delusioni; mentre – per avere letto e discusso *L'ospite d'onore* durante i lavori della giuria di un Premio – avevo personalmente ricavato l'impressione che si trattasse di un bellissimo testo, difficile però perché costruito con misuratissimi passaggi di atmosfere, con zone di mistero da preservare; e dunque da affidare a mani esperte.

Così non è stato. Poco male, tanto più che lo stesso giovane regista ha dimostrato di essere poi meglio in sintonia con il testo di Rocco D'Onghia. Ma bisognerà porsi il problema di fare uscire l'autore italiano da una condizione minoritaria e, pur conservando gli aspetti laboratoriali dell'iniziativa, affidare i testi più importanti a regie e ad interpretazioni capaci di servirli fino in fondo. Attori di lungo corso, al Piccolo, non mancano. E se lo stesso Strehler mettesse la sua arte e la sua esperienza direttamente al servizio dei giovani autori farebbe un regalo immenso al teatro. □

ogni domanda rimane senza risposta.

La terza lettura – *Neroluce* di Roberto Russo, a cura di Roberto Graziosi – si svolge sullo sfondo di una guerra civile vista con gli occhi di due uomini e due donne in fuga su un treno verso improbabili nidi amici. I quattro, chiusi nel loro microcosmo di forzata «normalità», vivono la realtà, complice un Bigliettaio-burattinaio, con la superficialità e l'ipocrisia di chi non vuole affrontare una tragedia collettiva sentita solo come un fastidioso problema altrui.

Nell'ultima pièce – *Niente da fare*, di Massimo Salviani, a cura di Giuseppina Carutti – un'alba livida segna il risveglio di un gruppo di donne, forse scampate a una guerra, in un ambiente spoglio, con pochi oggetti e molta miseria. Tra loro c'è una grande solidarietà, ma questo equilibrio rischia di incrinarsi per l'arrivo di elementi esterni, che portano violenza e menzogna.

La morale? «Una femminilità sempre negata nella forma, negli abiti, nelle cose e sempre riaffermata nel rifiuto della violenza, nella solidarietà con le compagne, nella scoperta dei sentimenti». □

Strehler e il nuovo Festival Europeo

Si svolgerà a Bucarest tra ottobre e novembre il nuovo festival del Teatro d'Europa di cui è presidente Strehler. Polemico, il regista triestino ha presentato la manifestazione a Roma, il cui teatro stabile rappresenta con Milano l'Italia: «I politici non hanno ancora capito che l'unica Europa possibile è quella del nostro patrimonio culturale. Tengono di più a Giochi senza frontiere che al teatro; il contributo è destinato ad essere tagliato del 30 per cento. Al quinto anno di attività l'Unione ha un bilancio di due milioni di franchi, provenienti unicamente da un finanziamento del governo francese. Siamo purtroppo alla mercé di questo o quel politico».

Fra le proposte della rassegna il *Sogno* di una notte di mezza estate di Shakespeare prodotto dal *Düsseldorfer Schauspielhaus*, recitato da attori di diverse nazionalità, ognuno nella lingua originale, *L'isola degli schiavi* di Marivaux nella recente messinscena di Strehler e, fra i progetti, il seminario sulla tragedia greca che si svolgerà a Pavia in vista di uno spettacolo dove attori di diversa provenienza alterneranno la loro lingua al greco antico. □

Nella foto, un totale di «L'ospite d'onore» messo in scena da Roberto Graziosi al Teatro Studio.

Finalmente pronto il nuovo «Piccolo»

Un palcoscenico di 25 metri, 1150 posti, laboratori, studi, sala prove. Finalmente il nuovo teatro di Milano (e del Piccolo, ma è alla città di Milano che Strehler ha voluto consegnare ufficialmente la nuova sede nel corso di una conferenza stampa a meno di due mesi dalla fine sospirata dei lavori), potrà iniziare la propria attività. E sarà intitolato a Paolo Grassi fondatore del Piccolo insieme a Strehler nel '47. «Il collaudo avverrà nella stagione '96-97 con serate di poesie e concerti, magari di musicisti amati dai giovani come Franco Battiato». Ma più che teatro — ha insistito Strehler — è una casa del teatro, un luogo dove fare e creare spettacoli.

MILANO - Massimo De Vita, per superare lo scoglio dell'inagibilità del suo spazio di via Sant'Elembardo, ha trasformato il Teatro Officina in associazione privata, la Casa del Teatro Officina. Sotto questa nuova veste ha organizzato, da gennaio ad aprile, tredici serate di teatro, musica e poesia e, in occasione del cinquantenario della Liberazione, ha realizzato insieme a dei giovani attori usciti dai suoi corsi di formazione, e presentato in diversi spazi milanesi, lo spettacolo Officina della memoria, incentrato sul tema della guerra. Inoltre Massimo De Vita, che continua a difendere con passione il suo teatro «periferico», ha voluto raccontare in uno spettacolo, Teatro e poesia, compagni di strada, la sua particolare storia d'attore, che non è mai andata disgiunta dall'impegno civile e politico.

MILANO - Anthony Quinn, ottant'anni e undici figli, ha una predilezione per i pittori. Dopo essere stato Gauguin nel film Brama di vivere e un vecchio artista ubriacone in A man of passion, l'attore vestirà i panni di Pablo Picasso in teatro. Il testo lo scriverà Tullio Kezich e lo spettacolo, che dovrebbe debuttare al Teatro Manzoni all'inizio del '96, sarà prodotto da Lucio Ardenzi in collaborazione con Daniele Griggio.

MILANO - A Macondo, l'opera di Gabriel Garcia Marquez che parla di un mondo intriso di storie, leggende, lingue, razze, religioni diverse fra loro ma che convivono pacificamente, si è richiamato l'omonimo Laboratorio teatrale multietnico promosso dalla Società Umanitaria e curato da Ricardo Fuks. Trentacinque incontri, da aprile a giugno, nel tentativo di dare vita a un gruppo di ricerca teatrale composto da attori, scrittori e scenografi di ogni razza e cultura e che dovrebbe approdare entro il '96 a uno spettacolo vero e proprio.

MILANO - Con l'inizio di maggio ha preso il via la nuova programmazione di Telepiù3, la rete del sistema Telepiù che dedica l'intera fascia serale alla cultura e alla divulgazione: cinque ore quotidiane (dalle 19 alle 24) di teatro, musica classica, danza, opera lirica, documentari e musica leggera. Si tratta, come in precedenza, di serate monotematiche, durante le quali gli eventi proposti sono introdotti da esperti e critici quali Lorenzo Arruga, Elisa Vaccarino, Folco Quilici. La settimana culturale di Telepiù3 si apre con i «Lunedì a teatro». Il programma, a cura di G. Cabella, proporrà al pubblico spettacoli, monografie sul lavoro teatrale di compagnie storiche, backstage delle pièce più interessanti e ritratti di grandi uomini di teatro. Settimanalmente verrà anche presentato un cartellone teatrale che segnalerà i maggiori spettacoli in tournée. I «Lunedì» sono stati inaugurati da uno speciale sullo spettacolo di Moni Ovadia, Dybbuk. La settimana, che prosegue con musica classica (martedì), la danza (mercoledì), i documentari (giovedì), l'opera (venerdì), la musica jazz, pop e rock (domenica), vedrà il sabato — è una novità — dedicato alle istituzioni, agli enti culturali che organizzano manifestazioni o incontri con personalità dell'arte e della musica.



Cinque amici a ritroso nel tempo nell'inferno di una vita felice

UGO RONFANI

GIORNI FELICI NELLA CAMERA BIANCA SOPRA IL MERCATO DEI FIORI, di Rocco D'Onghia. Regia (ingegnosa) di Roberto Graziosi. Scene e costumi (variazioni su tre età) di Paolo Bregni. Musiche (con un eccesso di enfasi) a cura di Paolo Terni. Con cinque giovani e bravi attori del vivaio del Piccolo: Stefano Guizzi, Sergio Leone, Giorgio Bongiovanni, Rossana Piano e Paola Morales. Prod. Piccolo Teatro, Milano.

Rocco D'Onghia, il drammaturgo operaio di Taranto premiato nell'89 al Riccione con *Lezioni di cucina di un frequentatore di cessi pubblici*, approda al Piccolo di Milano. Credo nel suo lavoro e sono contento per lui. Così come sono contento, stavolta, per il giovane regista Roberto Graziosi, la cui recente regia per il bel testo di Raffaella Battagliani *L'ospite d'onore* non mi aveva affatto convinto: tanto che, per non arrecare pregiudizio al nascente e opportuno Laboratorio di Drammaturgia voluto da Strehler, mi ero astenuto dal recensire lo spettacolo. Questo secondo allestimento, invece, mi è parso volto a capire e ad interpretare correttamente un'opera oltre a tutto di non facile accesso. E dunque evviva la decisione del Piccolo di Milano di dedicarsi — finalmente, ha detto qualcuno — alla nuova drammaturgia italiana; e che il Laboratorio continui.

Il titolo completo della parabola teatrale di D'Onghia è *Giorni felici nella camera bianca sopra il mercato dei fiori*. L'autore ha spiegato che in un titolo così lungo ha inteso condensare l'essenziale della storia. Metaforicamente, la camera bianca e il mercato dei fiori sono luoghi astratti, utopici quanto i giorni felici (ironica, non casuale citazione da *Oh, les beaux jours!* di Beckett) che vorrebbero vivere i cinque personaggi, tre uomini e due donne. I quali sono amici, poi ex amici, che in passato s'erano uniti in sodalizio per vivere insieme i sogni e le ambizioni della gioventù. Del sodalizio era ispiratore e leader un sesto personaggio, Marcello, che chiamavano «l'uomo dal cuore di vento» perché incarnava tutti gli «astratti furori» dell'età giovanile: ma soltanto lui aveva conservato gli ardori che negli altri, preoccupati della carriera e del successo, s'erano spenti in un mondo ostile e violento. Marcello li aveva abbandonati per poter continuare «a volare» e, malato, era tornato a morire in uno scantinato del palazzo dalle camere bianche.

Questa amara parabola della disillusione è raccontata a ritroso — usando il tempo teatrale come in Wilder, Bontempelli o Salacrou — in tre atti che il regista ha voluto, non so perché, separati. Nel primo atto i cinque sono vecchi e si trascinano nel loro rifugio, affamati, irrosi e nostalgici, mentre fuori il mondo è travolto da un nuovo diluvio universale: larve di un *Fin de partie* beckettiano (che la regia sa rendere con atmosfere di un estremo disfacimento in grottesco), che finiscono tuttavia, bevendo l'ultimo vino, a ricordare il messaggio dell'amico «dal cuore di vento». Eccoli allora nel secondo atto, grazie al ricordo e mentre la devastata scenografia s'è ricomposta a vista, tornati indietro di vent'anni, presi nel vortice del sesso, delle ambizioni e del denaro ma avvertiti dal fuggiasco Marcello che fuori grondava la rivolta sociale, incombevano violenze e disastri ecologici. Dopo questo atto — che definirò «brechtiano», e che la regia compone badando al Buñuel dell'*Angelo sterminatore* — è sempre il ricordo di Marcello che li fa risalire nel tempo di altri vent'anni: alla giovinezza, prima che le loro ali cadessero e la piazza del mercato dei fiori diventasse il luogo cimiteriale della catastrofe, e nel presagio del tradimento degli ideali: «Abbiamo ucciso la fantasia; chi ci perdonerà?».

La lingua teatrale di D'Onghia è rude e forte, anche nelle accensioni liriche; la forma è alta e solenne anche nel grottesco e la tensione viene da questo scarto, come del resto in Beckett o in Genet. L'apologo si manifesta con una visionarietà fra il gotico e il barocco (Ghelderode); il sottotesto gronda di passione anarchica. Nella regia, le citazioni inevitabili in un giovane sono compensate da vivaci invenzioni. I commenti musicali più adatti mi son parsi quelli dodecafonici. Gli ex allievi interpreti hanno tutti una già affermata professionalità e li accomuna in un elogio. Al Teatro Studio si conferma il valore di un drammaturgo italiano d'oggi, uno ancora fra quelli che il cosiddetto teatro «adulto e ufficiale» stenta a riconoscere. □

LO SPETTACOLO E LE REALTÀ DI TERRITORIO / 3

I PICCOLI TEATRI SONO VIVI

Hystrio prosegue l'inchiesta sui teatri medi e piccoli della provincia italiana, interrogando i responsabili del loro sviluppo, nel quadro di un rafforzamento delle funzioni o delle responsabilità degli enti e delle strutture di territorio nel campo dello Spettacolo.

Ricordiamo che l'inchiesta si muove su queste domande: 1) cronistoria dei teatri di cui si parla; 2) criteri di gestione; 3) programmazione e iniziative autonome o rilevanti per la stagione; 4) spazi riservati alla drammaturgia contemporanea; 5) progetti o iniziative per consorzio sui piani regionale o nazionale questi tipi di teatro e, 6) giudizio d'insieme sulla qualità dell'uso di questi palcoscenici nel sistema teatrale italiano.



Dalla prosa alla musica: Soresina e il Sistema Teatrale cremonese

ANGELA CAUZZI*

1 - Il Teatro Sociale fu costruito grazie all'intraprendenza di alcuni soresinesi che nel 1837 in via Nuova (ora via Verdi) acquistarono una «casa da massaro» per poter erigere il nuovo teatro. Nel febbraio dell'anno successivo i soci costituirono la Società del Teatro. Nel luglio del 1838 iniziarono i lavori. Il progetto del nuovo teatro fu affidato all'architetto Carlo Visioli, mentre per l'appalto della costruzione fu accettata l'offerta del capomastro Giovanni Marca. Soltanto nel 1840 i lavori possono dirsi ultimati e, nell'ottobre dello stesso anno, il teatro fu aperto al pubblico. Nel 1927 vennero eseguiti nuovi lavori determinati dalle necessità di adeguamento alle norme di pubblica sicurezza e di igiene. La Società del Teatro, con i suoi condomini, rimane costituita fino al 1955, quando i signori Pfau di Milano acquistaro-

no il teatro. Il «Sociale» rimase proprietà della famiglia meneghina per ventidue anni, fino a quando il Comune di Soresina, nel marzo del 1977, lo acquistò e provvide ai lavori di restauro.

2 - La gestione del teatro è affidata direttamente all'amministrazione comunale di Soresina. L'esiguità dei bilanci non permette una gestione autonoma e per questo alcuni dipendenti comunali sono stati, per così dire, «prestiti» al teatro. Questo ha fatto sì che il teatro fosse sentito come parte integrante della vita culturale e sociale di Soresina. La riapertura del Sociale ha coinvolto in prima persona i soresinesi, anche attraverso un'opera di volontariato. Il servizio maschere è infatti realizzato grazie a ragazzi volontari, mossi dalla passione per il teatro. L'aver coinvolto nella gestione del teatro personale comunale sta cominciando a

dare i suoi frutti e pian piano penso affioreranno nuove professionalità per Soresina.

3 - La scelta degli spettacoli deve tener conto della realtà in cui è inserito il Sociale di Soresina. Nell'arco di circa ottanta chilometri sul territorio cremonese ci sono ben altri quattro teatri: il Ponchielli di Cremona, il Comunale di Casalmaggiore, l'Auditorium Galilei di Romanengo e il Bellini di Casalbuttano. Tutti questi teatri fanno parte del Sistema Teatrale cremonese. È poi determinante per tutto il territorio la presenza del Ponchielli di Cremona con le sue cinque rassegne di spettacoli. Con queste premesse era necessario trovare una formula nuova per teatri quali quelli di Soresina e Casalmaggiore. Bisognava tener conto della realtà in cui erano inseriti e delle proposte spettacolari offerte da Cremona, ma al tempo stesso era necessario offrire una programmazione di qualità. Un po' per problemi di bilancio e per il bacino di utenza programmare stagioni specifiche per ogni genere di spettacolo (prosa, musica, lirica, danza, jazz) era impensabile, si è dunque optato per una programmazione mista che unisse in un solo cartellone appuntamenti di tutti i generi. Questo ha permesso di accontentare le diverse esigenze degli spettatori.

4 - Nell'insieme di appuntamenti più o meno tradizionali non si poteva ignorare il «nuovo teatro» e soprattutto la nuova drammaturgia. Senza voler creare stagioni monotematiche, offrire la possibilità di un confronto con le giovani compagnie e il teatro contemporaneo era importante e non poteva essere ignorato. Si è cercato così di aprire alcuni spazi ai nuovi drammaturghi e ai giovani registi, aderendo al pacchetto di spettacoli che ogni anno vengono proposti dal circuito «Altri percorsi», promosso dall'assessorato alla Cultura della Regione Lombardia. Con questa formula è stato possibile portare a Soresina autori del calibro di Leo De Berardinis, il Teatro della Tosse con *Nel campo dei miracoli ovvero il sogno di Pinocchio*, *La bruttina stagionata* di Carmen Covito, con la regia di Franca Valeri, solo per fare qualche esempio.

5 - L'idea di consorzio i teatri a livello regionale non so come potrebbe essere realizzata. Sul cremonese si è arrivati naturalmente e spontaneamente ad una sorta di consorzio con l'apertura dei teatri in tutta la provincia. Sotto l'egida dell'Amministrazione provinciale si è pensato di dare vita ad un Sistema Teatrale che razionalizzasse gli sforzi, avendo come punto di riferimento il Ponchielli di Cremona, centralità data dal suo prestigio e dalla sua consolidata attività. Ma quello che è più importante sottolineare è il fatto che il Sistema Teatrale si connota non come una rigida struttura organizzativa, ma piuttosto come una sorta di tavolo di lavoro e di confronto. I direttori artistici dei vari teatri hanno sentito la necessità di confrontarsi, di dialogare fra loro per dar vita ad una stretta collaborazione pur mantenendo l'autonomia gestionale ed artistica. Il Sistema Teatrale cremonese è un caso unico in Italia, alla rigidità di una struttura si è preferito una sorta di «volontariato dei direttori artistici», finalizzato alla costruzione e diffusione di una cultura teatrale, più eterogenea possibile, sull'intero territorio cremonese. □

*Direttore artistico del Teatro Sociale di Soresina (a cura di Nicola Arrigoni)

Le prove di Luca Ronconi al «Milanollo» di Savigliano

GIANFRANCO SAGLIONE *



1 - Le prime notizie di un'attività artistica a Savigliano, in provincia di Cuneo, risalgono al 1482. Si trattava di un dramma teatrale da allestirsi sulla Piazza Maggiore. A questo seguirono numerosi concerti e attività drammaturgiche in luoghi di fortuna, fino a che la città sentì l'esigenza di dotarsi di un teatro proprio. La data ufficiale che segna l'esercizio di un teatro stabile a Savigliano è quella del 1745. In seguito al trasferimento dell'ospedale nei nuovi locali, infatti, quell'area era stata destinata a ospitare sporadiche manifestazioni artistiche, curate da un gruppo di sei cittadini benemeriti, appassionati di teatro e intenzionati ad acquistare quei locali per abatterli e riedificare dalle fondamenta. Liti e ritardi ostacolano la nuova costruzione sino alla richiesta del beneplacito regio albertino rilasciato il 5 luglio 1834. Il teatro viene finalmente inaugurato il 10 aprile 1836 con due opere in musica, la prima è *L'esule di Roma* di Gaetano Donizetti, la seconda è *La pazzia per amore* di Antonio Coppola. Il teatro subisce costanti opere di ammodernamento fino al 1930, quando inizia un periodo di declino definitivamente superato alla fine degli anni Sessanta grazie a una nuova imponente opera di restauro voluta dalla Giunta. L'archivio del teatro custodisce locandine di drammi, opere liriche, concerti, operette e commedie che vi sono state rappresentate negli oltre duecento anni della sua storia.

2 - La gestione del Teatro Milanollo è attuata mediante una convenzione con il Teatro Stabile di Torino. Tale collaborazione è iniziata in modo organico solo nella stagione 1990/91, perché negli anni precedenti vi era stata una cooperazione sporadica. La scelta della convenzione è stata dettata da motivi di carattere organizzativo (messa a disposizione di personale di sala, di cassa e di tecnici specializzati quali siparisti, macchinisti ed elettricisti) e di natura artistica (messa in scena di spettacoli di elevata qualità a prezzi contenuti per l'Ente locale).

3 - La programmazione teatrale è svolta sempre nell'ambito della convenzione e con la collaborazione del Teatro Stabile di Torino. Iniziative autonome hanno riguardato fino ad ora le attività musicali con l'attuazione di stagioni concertistiche, in collaborazione con un'Associazione locale, comprendenti mediamente una decina di spettacoli all'anno, e qualche altra attività di carattere locale.

4 - Nessuno, se non quelli derivanti dalla programmazione annualmente proposta dal Teatro Stabile di Torino (ad esempio le prove e la messa in scena dello spettacolo *Strano interludio*, per la regia di Luca Ronconi).

5 - Gli eventuali progetti di consorzio simili strutture potrebbero essere valutati positivamente, qualora consentissero di mantenere comunque

la propria autonomia e contemporaneamente contribuissero ad arricchire le possibilità di programmazione e di attività.

6 - Una gestione autonoma diminuirebbe sensibilmente la qualità degli spettacoli, che sarebbe possibile rappresentare. La convenzione con il

Teatro Stabile di Torino permette invece di avere, a costi contenuti, programmazioni di alto livello qualitativo e che fanno riferimento agli spettacoli periodicamente in circuito nei teatri italiani. □

* Assessore alla Cultura di Savigliano
(a cura di Franco Garnerò)

Anche uno Stabile dei Ragazzi al «Lauro Rossi» di Macerata

CLAUDIO ORAZI*

1 - L'edificio che ospita il Teatro Lauro Rossi vede nascere il primo teatro stabile nella sala grande del Palazzo del magistrato nell'anno 1663. Successivamente, dimostrandosi la struttura troppo piccola per le esigenze della città, si provvide alla sua demolizione, affidando il progetto per un nuovo teatro allo scenografo Giacomo Torelli. Nell'anno 1765 quarantasei nobili maceratesi si associarono per realizzare ancora un nuovo teatro. Si sceglie di dar corso al progetto di Antonio Galili Bibiena: il 2 gennaio 1774 avviene l'inaugurazione ufficiale, di quello che è l'attuale Teatro Lauro Rossi, con l'opera *Olimpiade* del Metastasio.

2 - Nel febbraio del 1989 il Teatro Lauro Rossi viene riaperto al pubblico dopo una eccellente opera di restauro durata cinque anni. L'Amministrazione Comunale di Macerata fin dall'inizio opta per una gestione diretta delle attività teatrali e musicali assumendo l'idea del «teatro come bene pubblico» al pieno servizio della comunità, in un rapporto e confronto il più possibile dinamici e dialettici della città, il territorio, le istituzioni di alta cultura, la scuola, l'associazionismo culturale.

3 - La programmazione - che comprende 120-130 giornate lavorative a stagione tra prosa, lirica e concerti in collaborazione con associazioni culturali pubbliche e private - intraprende con coerenza la strada del teatro d'arte e di cultura, strutturandosi in diverse sezioni: il cartellone degli spettacoli in abbonamento; «Altri percorsi», sezione dedicata alla ricerca e sperimentazione, oltre che alla nuova drammaturgia italiana; «Soli», uno sguardo al solo teatrale e alla sua poetica; la rassegna del Teatro per i ragazzi.

4 - «Le occasioni d'autore» che consistono nella possibilità, per il pubblico del «Lauro Rossi», di assistere a spettacoli di particolare interesse che per le loro caratteristiche artistiche o tecnico-organizzative hanno luogo in un solo teatro italiano o europeo (*Gli ultimi giorni dell'umanità* di

Kraus al Lingotto di Torino, *Faust* di Goethe al Piccolo Teatro Studio di Milano, *Electra* di Euripide al Caio Melisso di Spoleto, Festival dei Teatri d'Europa a Milano ecc.). E ancora: cicli di conferenze dedicati ai testi ed agli autori rappresentati in teatro (iniziativa organizzata in collaborazione con la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata); incontri e seminari con autori, registi ed attori della sperimentazione teatrale (attività realizzata in collaborazione con l'Accademia di Belle Arti di Macerata); pubblicazione de «I quaderni del Teatro Lauro Rossi», dove vengono raccolte tutte le conferenze ed i seminari tenutesi negli ultimi anni. A queste iniziative si aggiunge infine l'istituzione del Teatro Stabile dei Ragazzi: nel ridotto dello Sferisterio, massimo teatro cittadino, è nata nel 1994 una attività permanente di educazione al linguaggio teatrale in concorso con il Provveditorato agli Studi ed alle Scuole elementari e medie della città e della provincia.

5 - Trovo particolarmente interessante l'idea di un consorzio teatrale in ambito regionale capace (sotto l'autorevole egida dell'Ente Regione Marche e dell'Associazione Marchigiana per le attività teatrali) di avviare un sistema integrato dei teatri storici delle Marche. Si tratterebbe in ogni caso di ripensare per intero l'attualità del fare teatro, ponendo al centro di un tale progetto la questione della «creatività artistica» e l'imprescindibile funzione culturale e sociale dei teatri pubblici. Una programmazione pluriennale integrata in ambito regionale potrebbe trovare una naturale partnership con altre significative istituzioni teatrali del centro Italia, laddove la cooperazione interregionale sempre di più appare come un valore irrinunciabile anche in considerazione delle residue risorse economiche. □

* Direttore artistico del Teatro «Lauro Rossi» di Macerata e del Macerata Opera Festival
(a cura di Valeria Panniccia)

Il teatro liberty di Thiene non teme la televisione

MARINA MAIANO*

abbiamo anche una attività di produzione, che si è incentrata principalmente sugli *Album* di Marco Paolini e che ha visto la coproduzione con il Teatro Settimo di Torino della *Trilogia della villeggiatura* di Goldoni, per citare le iniziative più recenti. E tutto nonostante dall'ex ministero dello Spettacolo non ci arrivi una lira!

1 - Inaugurato nell'ottobre del 1905 con *Rigoletto* di Verdi, il Teatro Sociale di Thiene (oggi Comunale) è uno dei pochi esempi di architettura liberty attualmente presenti in Italia, per quanto riguarda le sale da spettacolo. Progettato e costruito da Romano Dal Maso a partire dal 1897, venne terminato da Ferruccio Cattaneo, diventando subito centro propulsore sia per la lirica che per l'arte drammatica, almeno fino al 1923, anno nel quale venne adibito a cinematografo. Restaurato a partire dal 1980, è stato riaperto nel marzo del 1985.

2 - Il teatro di Thiene viene gestito direttamente dal Comune attraverso i funzionari dell'Ufficio Cultura. Alcune manifestazioni, ad esempio la stagione teatrale, quella di teatro amatoriale, il cabaret e la stagione per i ragazzi, sono organizzate in collaborazione con Arteven, il circuito pubblico della Regione Veneto. Altre iniziative sono promosse direttamente, altre ancora in collaborazione con associazioni locali. Nel corso dell'ultimo anno si sono avute un centinaio di manifestazioni, che spesso hanno portato in città anche pubblico di altre zone, confermando il Comunale come uno dei maggiori contenitori culturali della provincia.

3 - Possiamo dire che l'iniziativa più rilevante è senza dubbio la stagione di prosa, che vede la presenza delle formazioni italiane, dallo Stabile di Parma alla Compagnia Lavia, dalla Compagnia Micol alla Contemporanea '83. Noi non abbiamo un settore produttivo, il nostro è un cartellone di ospitalità, che prevede anche spettacoli di musica classica, di jazz, di danza e l'organizzazione di convegni e manifestazioni varie.

4 - Il teatro attua una programmazione tradizionale, con rari casi di teatro d'avanguardia o di ricerca.

5 - Nel passato siamo stati soci dell'Atav-Veneto Teatro: poi questo ente ha fatto la fine a tutti nota, anche se le originali premesse, quelle di dare vita a un consorzio, erano giuste. Sarebbe auspicabile una sua rinascita, magari come rete di servizi, oggi in parte coperti da Arteven. Il discorso, comunque, andrebbe affrontato a livello di politica teatrale, sia nazionale che regionale, con un forte progetto di rilancio della cultura teatrale, oggi purtroppo in parte messa in ombra dallo spettacolo televisivo. Anche se di questo, in provincia, ne



risentiamo relativamente, vista la grande affluenza alla nostra programmazione.

6 - Credo che il futuro non solo del teatro ma anche della cultura in genere, sia legato ai piccoli e medi centri. Quindi i palcoscenici come il nostro hanno un grande futuro: si deve infatti sottolineare la funzione culturale nei confronti di tutte le fasce sociali e di età, almeno per Thiene, ma credo anche per altre realtà a noi simili. □

* Sindaco del Comune di Thiene
(a cura di Carlo Manfio)

A Mira si scommette sul teatro contemporaneo

CRISTINA PALUMBO*

1 - Il Teatro di Villa dei Leoni è stato realizzato nella barchessa della Villa Contarini dei Leoni, risalente alla fine del '700, dalla Amministrazione comunale che aveva allora Gualtiero Bertelli come assessore alla Cultura. Circa dieci anni fa il Comune decise di ristrutturarla e di ricavarne una sala teatrale: da allora, ma in maniera stabile dal 1989, il teatro funziona a pieno ritmo.

2 - Esiste una convenzione tra la Cooperativa Moby Dick e il Comune di Mira. Noi assolviamo sostanzialmente due funzioni. La prima riguardava la gestione materiale e la manutenzione ordinaria dello stabile, dello spazio teatrale, sia per i programmi culturali ufficiali, sia per gli utilizzi sociali manifestati dalla città (conferenze, convegni, assemblee, ecc.). La seconda nostra funzione è quella di organizzare la programmazione culturale. Sei anni or sono il Consiglio comunale allora vigente decise la linea sulla quale il teatro co-

mune avrebbe tracciato i suoi programmi, vale a dire una programmazione di prosa, una di teatro di ricerca e di nuove drammaturgie, una di teatro ragazzi e giovani, ed una dedicata al repertorio del teatro veneto. Abbiamo poi varie programmazioni musicali, dal genere classico al jazz alla musica leggera, ecc.. Poi noi, come gestori, possiamo programmare qualsiasi attività - sempre con il beneplacito, ovviamente, dell'Amministrazione comunale -, riguardante lo sviluppo della cultura teatrale e della cultura in generale.

3 - La programmazione consiste in una stagione di prosa, denominata Teatri della Riviera, realizzata assieme al Teatro di Dolo e, da quest'anno, anche assieme ad un altro teatro. La nostra attenzione è rivolta principalmente al teatro contemporaneo, piuttosto che a quello di repertorio, anche se quest'ultimo non manca; inoltre ospitiamo spettacoli di ricerca e di teatro per i ragazzi. Poi

4 - Vengono tenuti in considerazione, limitatamente alla nostra collettività che non è di tipo metropolitano ma di tipo più provinciale. Ma cerchiamo, per quanto possibile, di potenziare questo discorso in ogni stagione.

5 - Se per «consorzio» si intende la creazione di una rete di rapporti che ottimizzi l'informazione, la programmazione, la comunicazione e lo sviluppo, sono sicuramente per il sì: voglio dire che uno dei grandissimi problemi che rilevo nel Veneto è proprio questa mancanza totale di collegamento reale. Quindi se si tratta di stabilire una rete di relazioni concrete, di interscambi, ecc., ben vengano i consorzi sia a livello regionale che nazionale.

6 - Questo è un problema di governo. Se i governi regionali si rendono conto della enorme importanza che rivestono i medi e i piccoli centri e quindi non li considerano subalterni in termini di decentramento, credo che questi teatri abbiano una grande prospettiva; io credo tantissimo alla fertilità della provincia. Tuttavia, attualmente, non mi sembra che il governo della Regione Veneto - perché poi esistono delle zone più sviluppate, vedi Toscana, Marche, Emilia Romagna - tenga ad indicare uno sviluppo in questa direzione, ma persegue piuttosto tutt'altra linea. Torno a ripetere: è un problema di governo. □

* Responsabile artistica del Teatro di Villa dei Leoni di Mira (Ve)
(a cura di Carlo Manfio)

A pag. 96, il Teatro Sociale di Soresina. A pag. 97, dall'alto in basso e da sinistra a destra, la sala del Milanollo di Savigliano; scorcio dei palchi del Lauro Rossi di Macerata. In questa pagina, il teatrino di Thiene.

LA NUOVA STAGIONE DEL PICCOLO

Grande ritorno di Brecht e *L'avaro* per Villaggio

Con Molière, Strehler, aveva un conto in sospeso, un suo *Misanthropo* allestito negli anni '50 fu smontato dopo solo sette sere per mancanza di pubblico. Così ha deciso di riprovarci, e alla conferenza stampa di presentazione della stagione '95-96, ha annunciato la messa in scena dell'*Avaro* con protagonista Paolo Villaggio. Dovrà quindi ricredersi chi si è sempre immaginato Arpagone magro, patito, roso anche fisicamente dalla sua avarizia. Arpagone, per il Maestro, «è avaro con gli altri, con il resto del mondo, non con se stesso», quindi ben vengano le note rotondità del creatore di Fantozzi.

Altra novità della prossima stagione sarà un «BrechtFestival», una serie articolata di appuntamenti da ottobre a maggio con spettacoli, letture, convegni, giornate monografiche. Il regista riallesterà *L'anima buona di Sezuan*, una nuova versione rispetto a quella dell'81, pur avendo gli stessi protagonisti Andrea Jonasson e Massimo Ranieri. Ritorna anche *La storia della bambola abbandonata* e si rivedranno due recital con Milva, *Milva canta il nuovo Brecht e Mahagonny-New York*. Completamente nuova, invece, la regia di *Madre Coraggio*, ribattezzata *Madre Coraggio di Sarajevo*, con protagonista Giulia Lazzarini. Nel cartellone brechtiano ci saranno inoltre: *L'eccezione e la regola*, una ripresa di Gianfranco Mauri da una regia di Strehler, *Quanto costa il ferro?*, *Le nozze dei piccolo borghesi* e *Lux in tenebris*, tutt'e tre nella regia di Battistoni, *Gli Orazi e i Curiazi*, saggio finale della scuola diretto da D'Amato e, come spettacolo ospite, *La resistibile ascesa di Arturo Ui* del Berliner Ensemble, regia di Heiner Muller. Altre produzioni del Piccolo: *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa* di Antonio Tabucchi, a cura di Giorgio Strehler e di Giancarlo Dettori e *Nostre ombre quotidiane* di Lars Norèn, regia di Puggelli.

In larga parte dedicato a Shakespeare, il cartellone delle ospitalità: *Re Lear* di Luca Ronconi, *Hamlet* di Benno Besson, *Macbeth* di Sandro Sequi, *Hamlet, a monologue* di Robert Wilson, *Elsinore* di Robert Lepage. Quindi, oltre a due testi di Eduardo, *Uomo e Galantuomo* e *Il contratto*, regia di Luca De Filippo, *Le smanie della villeggiatura* di Goldoni, regia di Massimo Castri, *Un anno nella vita di Giovanni Pascoli* di Melania Mazzucco e Luigi Guarnieri, regia di Walter Pagliaro, *Diario ironico dall'esilio* di Roberto Andò e Moni Ovadia, regia di Andò e uno spettacolo di teatro kabuki. *Roberta Arcelloni*

Festa dei quarant'anni allo Stabile di Torino

Lo Stabile di Torino diretto da Guido Davico Bonino ha festeggiato con una grande serata di teatro i suoi primi quarant'anni. Moltissimi erano gli attori e i registi presenti in sala: Luca Ronconi, Ugo Gregoretti, Mario Missiroli, Valeria Moriconi, Umberto Orsini, Annamaria Guarnieri, Corrado Pani, Giulio Bosetti, Marisa Fabbri, Franco Branciaroli, Laura Betti, Paolo Bonacelli, Massimo De Francovich, Sergio Fantoni, Massimo Popolizio, Luciano Virgilio, Massimo Venturiello, Paolo Graziosi, Umberto Ceriani, Marina Bonfigli e tanti altri. La più divertente, nel ricordare il passato, è stata Annamaria Guarnieri che, in compagnia di Paola Bacci, si è scherzosamente vendicata di un Missiroli troppo allegro nel tagliare le scene della sua famosa sintesi della Villeggiatura goldoniana. Correva dunque l'anno 1981 e si era nell'imminenza del debutto. La 12ª scena, nota come la scena del mariage, una delle più divertenti, «non voleva venire - ha ricordato l'attrice - e Mario ce la faceva riprovare in tutti i modi; decise a un certo punto di spostare i bauletti che si trovavano in scena e di ammucchiarli in proskeno sino a creare un muro alto quasi due metri, mentre noi, lì dietro, continuavamo a ripetere battute. All'interno di questo muro fece poi aprire dai tecnici due finestrelle, da cui si sarebbero dovute sentire le nostre voci e intravedere i nostri corpi. Quando tutto sembrava finalmente a posto, Mario decise che anche questa soluzione non lo soddisfaceva e tagliò la scena. È per questo che questa sera - ha concluso la Guarnieri - ripeteremo qui per voi, per lui e per noi, la scena 12ª della Villeggiatura». F.G.

TEATRO

Piccolo Teatro di Milano
d'EUROPA

Abbonamenti

95
96

GLI SPETTACOLI DEL PICCOLO

L'avaro
Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa
Nostre ombre quotidiane
L'isola degli schiavi
Splendid's
Tàibele e il suo demone
I Giganti della montagna

BRECHTFESTIVAL

La storia della bambola abbandonata
Milva canta il nuovo Brecht
L'eccezione e la regola/ Quanto costa il ferro?
La resistibile ascesa di Arturo Ui
Mahagonny-New York
L'anima buona di Sezuan
Le nozze dei piccolo borghesi/ Lux in tenebris
Madre Coraggio di Sarajevo
Gli Orazi e i Curiazi

GLI SPETTACOLI OSPITI

Lella Costa Recital
Re Lear
Hamlet
Uomo e Galantuomo
Il contratto
Pensiere mieje
Gran Kabuki
Le smanie per la villeggiatura
Un anno nella vita di Giovanni Pascoli
Diario ironico dall'esilio
Macbet

GLI SPETTACOLI DI BALLETO

Ballet Antonio Gades
Balletti del Teatro alla Scala
Tokyo Ballet

Abbonamenti Stagione 95/96 Milano - Giovani fino a 20 anni Regione - BrechtFestival

Informazioni e prenotazioni
Biglietteria centralizzata
Piccolo Teatro, via Rovello 2
tel. 72.333.222 (10-19 continuato)
Promozione pubblico
tel. 72.333.216

UN TEATRO CHE RISCALDA: MONI OVADIA

UN RABBI DI CHAGALL SULLE NOSTRE SCENE

Venuto al teatro senza beneficiare della promozione dei media, testimone di uno sradicamento che rinvia a steppe e villaggi perduti, l'attore-cantante è diventato rapidamente la voce di una drammaturgia della memoria e di un'etnia sopravvissuta all'olocausto - La sua forza è nella capacità di assumere, in un dialogo diretto con il pubblico, il ruolo corale delle vittime.

PAOLO PUPPA



Il suo destino, Moni Ovadia lo porta inciso nel nome, formula arcana, sospesa tra un'imprecazione e una preghiera. È la voce, del resto, che ti conferma la strategia dell'*omen* e ti resta dentro, dopo. Un respiro appannato da rauchi gorgoglii, come se le corde vocali attingessero a paurose oscurità, a caverne di catarro e il suono risalisse arrampicandosi sopra pareti di carta vetrata. Ma questa è la *phonè* quando Moni inizia a cantare, danzando nei labirinti di un'etnia favolosa. Allora l'aria s'incendia, anche perché il *performer* è circondato da un quintetto yiddish di chitarre e fisarmoniche, di clarinetti, violini e percussioni a scatenare un *sabba gitano*, la musica *klezmer*, ossimoro di nenie strazianti e di *souk gioiosi*, di singulti da sinagoga e di valzer rapinosi. E subito ti pare di assistere all'incarnazione del rabbì chagalliano, contornato da eccentriche mucche e onirici suonatori che lievitano sui tetti della vecchia Russia sotto un cielo trapunto di stelle. Il corpo gonfio di vita e di lavoro dell'omino dondola a mo' di orso addomesticato, sculetta e gira su se stesso in piena estasi, le mani portate alle orecchie per garantire al tarantolato l'evocazione di spiriti e sirene. Avviene, anzi, un prodigio, una vera transustanziazione, in quanto il *soma* robusto di

Moni smagra a vista, e l'orso si fa ben presto cerbiatto, pantera e aquila. Questo, allorché canta. Prima, invece, la voce di Ovadia presenta accenti limpidi, una dizione bene impostata da una padania sciacquata in Arno, dove ha stemperato il metecismo delle origini. Perché Moni è nato in Bulgaria, e discende per i rami da famiglie sefardite spagnole e askenazite dell'Europa orientale. Nel suo sangue sono impastate lingue cosmopolite e vertiginosi incroci, tra il grecoturco e l'austroslavo, un po' come il premio Nobel Elias Canetti da un lato, e dall'altro il vocabolario yiddish, *pastiche* che aggancia tedesco antico e ebraico biblico ad un povero esperanto, tracinato via via dalla geografia in cui la costante peregrinazione dei tanti esodi ha costretto la razza *giudea*. Metabolizzata in tal modo, questa *koinè* multipla e lontana raffiora nella bocca di Ovadia da steppe e villaggi perduti e sfoga la diaspora e lo sradicamento. Nell'alternanza tra canto e parola, si mutano altresì i tempi della comunicazione, in quanto il febbrile concerto, risucchiato dalla musica e dalla danza del *passato*, si contrappone ai ponti discorsivi lanciati alla sala del *presente*. E, nella scansione tra prosa e *melopea*, la voce di Moni si fa notturna, cambia registro, lascia la terra e la lo-

gica della storia quotidiana e/o ideologica e si riscalda nell'*aura* millenaria, vola in alto a sfiorar minareti e obelischi, e più su, verso i sogni e le voglie di pace dell'umanità antica. Quando parla, invece, il *folksinger*, educato da Roberto Leydi, si traveste da affabulatore e tesse una sottile e ammiccante rete di *filò*, un intrico di aneddoti sull'ebreo integrato nella moderna metropoli e pur sempre nostalgico del villaggio perduto. E magari ti meravigli di non trovarvi inserito Italo Svevo, ma i *witz* sono i medesimi, all'insegna d'una strategia smobilitante da parte del goffo sublime, dello Schlemil cencioso e *gaffeur*, qui divenuto *Golem* nell'accezione non dell'automa mitico ma appunto dello Zeno rusticano. Scorrano dunque barzellette da scompartimento ferroviario trasformate in sciocchi sapienzari, *plot* prelevati a Singer, a Bellow, a Malamud, così come alle sincopate gags di Woody Allen e alla tradizione mitteleuropea, da Schulz a Kafka.

L'EROE BASTONATO

Ascoltiamo pertanto un *dictionnaire des idées reçues* dell'antisemitismo snocciolato direttamente dall'ebreo che prende in giro se stesso per disarmare l'avversario, secondo l'atteggiamento studiato da Freud nei motti di spirito femminili e da Jankélévitch sull'autoeconomia. E sfilano così madri castranti e padri deboli, rabbini trasformati in analisti e pizzicagnoli ossessionati dalla *roba*, falloforie gaglioffe all'insegna di circonclusioni contraffatte in un clima carnevalesco, epopea di eccessi contigua solo in rari e turbati passaggi ai sinistri refoli che soffiano dagli incubi di Treblinka e Auschwitz. Di solito, inoltre, il narratore si sdoppia tra l'io epico straniante e l'eroe bastonato al centro dell'episodio, cui assegna le cadenze pusillanimità, cantilenanti e tenerelle d'un Govi redivivo, a conferma dei tanti succhi dialettali che insaporano la polpa della filastrocca. E Moni potrebbe proseguire, se le forze lo sorreggessero, per ore e ore senza che nessuno in platea pensi a controllare l'orologio. Perché si tratta di spettatori alternativi, universitari e frequentatori di cartelloni *off*, tutta gente in gran parte giovane che si è procurata il biglietto grazie al tam tam orale, l'attuale promozione un po' misterica attraverso cui scorre l'energia di Ovadia. In questi *milieux*, Moni costituisce già un mito. Ora, quand'è che un attore, non passato mai per lo schermo piccolo e solo di rado in quello grande (nel caso di Ovadia, *Il diario* di Moretti), quindi cresciuto so-

lo tramite sudate epifanie in palcoscenico, non protesi massmediali, si trasforma in mito? Non è facile rispondere. C'è però un passaggio rituale, iniziatico nella carriera d'ogni interprete, una soglia favorevole a decretare il carisma, nel momento cioè in cui l'attore che ha faticato a trovare percorso, identità, motivazione, entrando in scena accende all'improvviso la luce e i cuori di chi lo sta aspettando, in una sorta di collettivo appuntamento d'amore. Ho potuto riconoscere tale suggello in una piovosa e umida sera di questo ultimo inverno fuori Mestre, in un teatrino decentrato, vicino-lontano rispetto a Venezia, dove Moni portava il suo *Oylem Golem*. Sarebbe forse interessante tracciare una storia del teatro al singolare, del monologo comico o grottesco di questi anni, della scena solitaria, dall'oratoria aulica di Gassman alla gola computerizzata di Carmelo Bene, dalle canzoni disperate e ciniche di Gaber ai deliri tardosurreali di Bergonzoni, dalle nevrosi premenopausa di Lella Costa alle goliardate sbeffeggianti di Bisio e alle megalomanie in odore di coca di Paolo Rossi. Qui, oltre che a svelare la crisi degli Stabili e delle ditte primarie, è proprio il senso della compagnia ad essere messo in discussione.

E ADESSO CECHOV

Qui, ancora, è il suo valore, espresso in termini di costo, ad essere rifiutato. Anche perché recitare da soli rende di più, costa meno e seleziona in maniera tragica le potenzialità narcisistiche. Per reggere il dialogo con una sala numerosa, bisogna in effetti avere il *mana*, ossia la forza. Ma si può obiettare che Moni, come del resto Paolo Rossi, non agisce da solo ma spesso si tuffa nei gorghi sonori dei suoi bravissimi concertisti. Però a parlare è lui solo, e gli snodi narrativi dell'*entertainer*, negli intervalli del canto, è lui solo a reggerli. Un tempo, io diffidavo del dialogo tra l'attore solitario e la folla. Lo definivo autoritario e deresponsabilizzante, poco competitivo rispetto al villaggio elettronico, in cui il messaggio tende a ridurre a livello esponenziale il numero dei destinatari e a dilatare allo stesso tempo quello dei consumatori. Lo spettro della folla oceanica, anche se nella versione apparentemente innocua d'uno spettacolo rock o in quella disseminata dell'*audience* trionfalistica, sorgeva dispettoso a rovinarmi ogni volta il piacere. Agognavo un ristretto pubblico in piedi, pronto a sostituire gli attori. Non amavo le piazze, e il teatro che tendeva a riprodurre le condizioni ipnagogiche mi creava solo disagio. Ma l'orizzonte politico s'è nel frattempo mutato. I progetti palinogenetici sono svaporati, mentre la gente oggi preferisce tempestare di telefonate le trasmissioni di quiz e sondaggi, e smania per presentarsi nei salottini delle tv pubbliche e private a esibire finti dolori e a reclamizzare se stessi. Anch'io sono invecchiato e mi son rassegnato ai soliloqui da palcoscenico, specie quando la merce proposta è genuina e non si limita a sproloqui rassicuranti nella propria insignificanza. E in fondo, il consenso che si sprigiona intorno a Moni Ovadia, alla sua sagoma ingombrante e dimessa, al suo zucchetto e alla sua logora redingote, esala una dolcezza contagiosa e democratica. Ti trovi davanti al suo volto pallido, incorniciato dai capelli presto sudaticci e colanti sugli occhialini da studentello, rimbalsato dalle *pièces* cechoviane, un'icona cristologica incerta tra ghigno beccero e smorfia malinconica, perfetto correlativo oggettivo della sarabanda sonora che gli crepita ai bordi, e ti assale il buffo desiderio di inginocchiarti con lui e di partecipare alla sua *parodia sacra*, alla sua umoristica nostalgia del cerimoniale religioso, non importa se musulmano, ebraico, cattolico o altro ancora. E il lato *religioso*, qui recuperato, scalda perché recupera l'etimo più puro del termine, nel senso di invito alla tolleranza e all'accettazione del diverso, di ogni diversità. □

A pag. 98, Moni Ovadia.

OVADIA DÀ VOCE AL POPOLO MASSACRATO



Dal fondo del *Dybbuk* tristi nenie per ricordarsi di non dimenticare

CLAUDIA CANNELLA

DYBBUK, di Moni Ovadia (anche appassionato, efficacissimo interprete) e Mara Cantoni. Costumi di Luigi Benedetti. Luci di Arrigo Varesi. Elaborazioni musicali (di grande presa emotiva) di Maurizio Deho, Alfredo Lacosegliaz e Gian Pietro Marazza. Con Claudia Della Seta, Olek Mincer e i dodici componenti della Theaterorchestra (intensamente impegnati e di grande professionalità). Prod. Crt Artificio e Teatro Franco Parenti, Milano.

Ricordarsi di non dimenticare. Solo la memoria può evitare il ripetersi di un genocidio. Questo è il monito, l'urgenza che ha spinto Moni Ovadia e Mara Cantoni a realizzare *Dybbuk*, ispirato a due testi della letteratura yiddish del '900: *Il Dybbuk*, appunto, di An-Ski, pseudonimo di Shlomo Rapoport, e *Il canto del popolo ebraico massacrato* di Yitzchak Katzenelson. Il primo è la storia dell'amore infelice di due promessi sposi destinati alla separazione, che ricongiungeranno le loro anime solo nella morte; il secondo, scritto nel 1943 su richiesta della comunità ebraica di Varsavia, è una testimonianza, in forma di poema, del nuovo pogrom che avrebbe portato allo sterminio di sei milioni di loro.

Dopo la Storia e la metafora di *Golem*, dopo il riso amaro di *Oylem Golem*, per *Dybbuk* si evocano i fantasmi della Shoah, dell'Olocausto che non deve conoscere oblio. Le esistenze spezzate nella follia dei lager tornano a possedere il corpo dei vivi, per compiere fino in fondo il loro destino di anime ancora desiderose di vita: questi spiriti sono i dybbuk, che si materializzano in scena nell'orchestrina da campo di concentramento (12 elementi bravissimi, tra fiati, archi e percussioni) e nei due sposi deportati e destinati alla camera a gas. Loro sono già lì, in quel mesto contrasto fra allegria della musica ed esistenze fatte a brandelli come le divise che indossano, quando dal fondo della sala arriva il Testimone-Ovadia: avanza lentamente, quasi barcollando, con le mani sulle tempie come per concentrarsi meglio sulle parole che il suo dybbuk gli suggerisce e che prendono la forma di nenie salmodianti inframezzate da urla strazianti, quando il dolore dei ricordi si fa troppo forte. A quel punto esplose la musica klezmer. Riempie gli spazi dove le parole non bastano, raccoglie suggestioni orientali, mediterranee e dell'Europa dell'Est, fondendo tragedia e ironia, gioia e disperazione. È l'espressione di un popolo errante, così come le lingue usate in scena: yiddish, ebraico, tedesco e italiano. I due sposi, trasmigrati dal poema di An-Ski alla Shoah (Olek Mincer e Claudia Della Seta, commoventi nella loro vulnerabilità di vittime predestinate) si aggrappano a un'unione che non potrà mai essere ripetendo il rito del matrimonio, interrotto dallo sferragliare dei treni che li condurranno nei campi, dove l'orchestrina li accoglierà, e nello stesso tempo li separerà fisicamente, suonando allegri ballabili, sinistro preludio di morte. E c'è tutto Kantor nella scena, nei movimenti, nel teatro povero che arriva diritto al cuore senza tanti fronzoli, così come nel finale senza appello, in cui i musicisti continuano a suonare appesi a corde d'impiccati, mentre vengono falciati dalle raffiche di una mitragliatrice. Cessa la musica, è giunto il momento di dare un senso alle emozioni. Ovadia, seduto in un angolo del palcoscenico sotto un riflettore, racconta del vecchio ebreo viennese che, a guerra finita, continua a chiedere, al caffè dove si reca ogni mattina, una copia del *Völkischer Beobachter*, il giornale del partito nazista. Il cameriere gli domanda perché tutti i giorni chiede un giornale che non esiste più e lui risponde: «per sentirmi dire che non esiste più». □

TESTIMONIANZA DI UN'ATTRICE SU UN GRANDE ATTORE

RITRATTO DI TURI FERRO IN SERVO DI SCENA

PATRIZIA ZAPPA MULAS



«Oltre i cinquant'anni, di regola non dovrebbe esserci altro mezzo che la non-interpretazione».

(Il segreto del teatro Nò)

Si apre la porta, entra sir Ronald, lentamente. Ha lo sguardo fisso, i piedi pesanti e si ferma al centro della scena, sperduto in un luogo estraneo che è dentro di lui.

– Hanno bombardato il Teatro Reale di Plymouth... farfuglia gravemente. – Io ho debuttato al Teatro Reale di Plymouth. Romeo. Un trionfo... barbari! porci!... –

E butta la battuta come si lascia cadere un peso per un'improvvisa mancanza di forze, che sbalordisce per primo lui stesso. È una stanchezza estrema che contrasta la figura grande dell'attore, con l'espressione aggrumata di sentimenti vivissimi ma fissata come una maschera greca, col timbro profondo e pieno di risonanze della voce.

Ecco: così, in pochi secondi si creano i due piani su cui costruire il personaggio di sir Ronald: è un Lear ed è un attore moribondo.

Sir Ronald dirige una compagnia shakespeariana di repertorio e questa sera deve interpretare Lear. È tanto abituato a consumare ogni esperienza intima nel suo personaggio, che il teatro se lo porta addosso e ha disciolto in sé ogni distinzione tra la propria vita

e la sua rappresentazione. A forza di recitare ha dilapidato ogni serietà: è esausto, ma forse esagera, ogni incrinatura emotiva si trasforma in una retorica, i lamenti hanno un appropriato «tono» tragico e anche il suo furioso sperdimento in camerino diventa il gesto di Lear nella tempesta. Sir Ronald è piagnucoloso, meschino, avido, capriccioso ed egocentrico fino al ridicolo: se i nazisti stanno bombardando Londra, è per un inconcepibile mancanza di rispetto verso la sua persona.

Ma sir Ronald è anche un uomo nelle ultime ore della vita, sopraffatto da processi biologici drammatici («Non distinguo più i colori», «Come comincia la prima battuta?», «Non mi ricordo che cosa diamo stasera»). In ogni momento sir Ronald è sospeso tra la commedia della routine teatrale e l'abisso tragico della morte che può arrivare dal cielo, con un'esplosione o dall'oscurità dell'essere, oscillando fuori e dentro Lear per riscattare la morte con la poesia.

È la terza volta che vedo *Servo di scena*, sbalordito dalla prova straordinaria di Turi Ferro e col preciso bisogno di studiarla come si studia un capolavoro dell'unica arte i cui segreti si trasmettono solo «dal vivo» e non lasciano opere a testimoniare. Turi Ferro è oggi un grandissimo attore del teatro italiano.

I due piani della pièce di Harwood, i due livelli del personaggio di sir Ronald, Turi Ferro se li sta giocando con l'agio di un ragazzino nella sua stanza dei giochi: li possiede, li ha sotto mano, anche a occhi chiusi sa dove trovarli, sa come appoggiarsi per prendere lo slancio e dove rimanere sospeso in equilibrio; come saltarne fuori e dopo un attimo esserci già risalito dalla parte opposta per lanciarsi in una parabola che rallenta e conclude oppure interrompe bruscamente, a seconda dell'estro del momento. Oggi sviluppa maggiormente quello della commedia e i vizi di sir Ronald raggiungono dimensioni aberranti, mentre l'altro ieri la «corda» tragica era più tesa e sir Ronald era tutto assorbito nell'ascolto della sua morte, senza concedersi mai il sollievo di stare a sognarla soltanto e che domani lo aspetta un'altra replica.

Ma anche se la traiettoria del personaggio subisce infinite micro-variazioni, i conti tornano tutti e perfettamente, senza mai spettacolo di sforzo, o meglio in modo che lo sforzo sia tutto assorbito nell'azione del personaggio.

È incredibile tanta agilità in quella figura massiccia, in quel corpo pesante e quasi immobile! Come diavolo si crea questo sortilegio, questa illusione di volo, di altezze, di uno spazio illimitato che si spalanca intorno alla persona di Turi e nel quale si solleva un'onda che trascina insieme tutta la platea e nello stesso tempo è dentro di me?

Mi rendo conto che sto interrogando il teatro in se stesso: questa domanda è scontata e inattuale. Ma le grandi emozioni teatrali, come spettatrice, le ho ricevute dal teatro di regia o dagli artisti delle generazioni successive a quella di Turi Ferro, nei quali è predominante la dimensione intellettuale ed esistenziale. Non sono abituata a questo teatro della persona integra, non ancora scissa e sradicata. E quando ho visto Salvo Randone ed Eduardo in teatro, non ero ancora in grado di cogliere tutto il significato di quella esperienza indimenticabile. L'incantesimo l'avevo subito senza comprenderlo.

Allora: che cosa sto seguendo ora, nel «volo» di Turi Ferro? Ma soprattutto la sua voce! Ha un suono che si porta dentro il ricordo di un canto che non conosco eppure mi è familiare: un cantare che ingigantisce le parole, le fa spesse e corpose. Turi Ferro non «dice» le battute: le allarga nella gola, le mastica, le spezzetta, le sputa. Se le sta assaporando, se le gode. Ci abita dentro e ci respira sformandole come i vestiti che gli si slargano sui gomiti, sulle ginocchia e a forza di

usarle le stropiccia, le consuma. Vengono pestate come il suo cappello, buttate a terra come il costume di Lear in un eccesso di furia infantile.

Strappate all'astratta precisione della scrittura e assimilate a quel corpaccione che in scena pare quello di un gigante, le battute emanano da *tutta la sua persona* e arrivano giù all'orecchio, frantumate, passate nei sensi, grondanti di umori lenti, di impazienza e disperazione. Sembrano emergere dalla vibrazione di una terra secca, sulfurea, scossa in profondità dal vulcano.

Il testo si sbriciola e si dissolve completamente nella sua voce che non lo «parla» ma lo fa affiorare: sembra che *Servo di scena* si stia scrivendo ora per la prima volta, mentre lo ascoltiamo.

Nell'arte di Turi Ferro non c'è traccia di soggezione letteraria ma puro amore carnale per la battuta. E ciò che rende straordinario il risultato è che tutto *questo* viene buttato via, in sordina e nel più completo rilassamento; e *perciò non appare* direttamente ma prende alle spalle, occupa la percezione subliminale e si fa sempre più intenso l'ascolto del suo borbottare fondo, interrotto e innervato di ritmi sincopati che spiazzano e sorprendono, tutto musicato dai passaggi di un tono basso a una nota alta finale, cantata via en passant per evocare il tono tragico che Turi si rifiuta di recitare a pieni polmoni ma che è dovuta a Lear.

È così sorprendente che *pare* di non sentire tutto, solo perché non si sente *abbastanza*: il senso infatti arriva completamente ma l'orecchio non arriva mai a saziarsi per la tensione ininterrotta che questo «sentire diverso» sta creando.

Scena finale: la replica di Lear è finita e il teatro si svuota. Sir Ronald è nel camerino e si sente male e Norman, il servo di scena, lo aiuta a sdraiarsi sul divano: è fuori di sé, sente il rumore del vento, farfuglia qualcosa e poi si calma.

– Sto meglio, sto meglio... ti sei spaventato, eh? La mia vita... è finita... là, nel quaderno...

L'autore qui gioca ancora su un doppio senso: *La mia vita* è infatti il titolo dell'autobiografia che sir Ronald intende scrivere.

– Là nel quaderno...

Ora è previsto che Norman legga ad alta voce una lunga dedica – ai falegnami, gli elettricisti... e a William Shakespeare – da cui il povero servo di scena è stato escluso, dimenticato, mentre il vecchio attore lo ascolta in silenzio, sdraiato dov'è sul divano. Turi Ferro invece si è alzato, si muove lento verso il centro della scena e ascolta la dedica mangiando una fetta di mela sbucciata: sta rinviano una volta di più la fine attraverso l'appetito e masticca quel frutto fresco e dolce godendone il profumo sulle labbra.

L'attenzione assoluta che l'attore rivolge a quel sapore crea uno straordinario piano d'ascolto alla battuta di Norman. Sembra che sir Ronald stia rivedendo la propria pagina con la mente e chissà che cos'altro sta rivedendo. Si siede nella poltrona e appoggia sul bracciolo la mano con la mela.

– La mia vita... forse... può bastare...

La mela gli cade, tòc, e la testa si piega appena. Fine. □

A pag. 100, da sinistra a destra, Piero Sammaturo e Turi Ferro in «Servo di scena» di Harwood.

«LE OPERE E I GIORNI» A MONREALE



Viaggio nei miti del Mediterraneo alla ricerca del Sud contemporaneo

Si è svolta a Monreale la quinta edizione della rassegna «Le Opere e i Giorni». Dal 31 marzo all'8 aprile sono stati nove giorni di novità teatrali ispirate al Mediterraneo, grande bacino di un immaginario antichissimo, di cui oggi l'Associazione Arlenika, con la direzione di Lina Prosa ed Anna Barbera, esplora i linguaggi di una contemporaneità chiamata Sud. Negli spazi dell'Aula Consiliare e dell'ex Teatro Guglielmo sono andati in scena quattro spettacoli, a partire dal progetto «speciale» *Noè* interpretato da Kadigia Bove su testi di scritture di donne del mondo arabo. Qui il deserto è affiorato direttamente sulla scena, facendosi luogo essenziale ed estremo, geografia di un «nomadismo» del pensiero e del corpo in cui la scrittura «esclusa» diventa il percorso di confine dell'attrice, ben rilevato dalle musiche scelte da Alessandro Levantino. Nel deserto c'è un nomadismo parallelo, quello di un soldato (Maurizio Ianina) che assecondando il cammino circolare di Noè, cerca una meta: Parigi. Ma l'Occidente è una meta senza via di uscita e il teatro ne è testimone. E in fondo la Noè delle donne nel cercare di salvare una scrittura di minoranza trova nel suo stesso compito la opportunità di svelare al mondo un'altra grande anima.

Con *Il Viceré e il Pirata*, testo e regia di Beatrice Monroy, i contorni del Sud si restringono tra le mura di un palazzo aristocratico, in un passato di perenne decadenza che glorifica la sua teatralità su due reperti di storia e di umanità: il viceré Moncada e il cieco pirata (Giuseppe La Licata e Gigi Borruso). L'attesa dei pirati è l'occasione che unisce i due personaggi, ma soprattutto la macchina della memoria che ancora una volta fa ritornare l'attrice sul luogo preferito: Palermo.

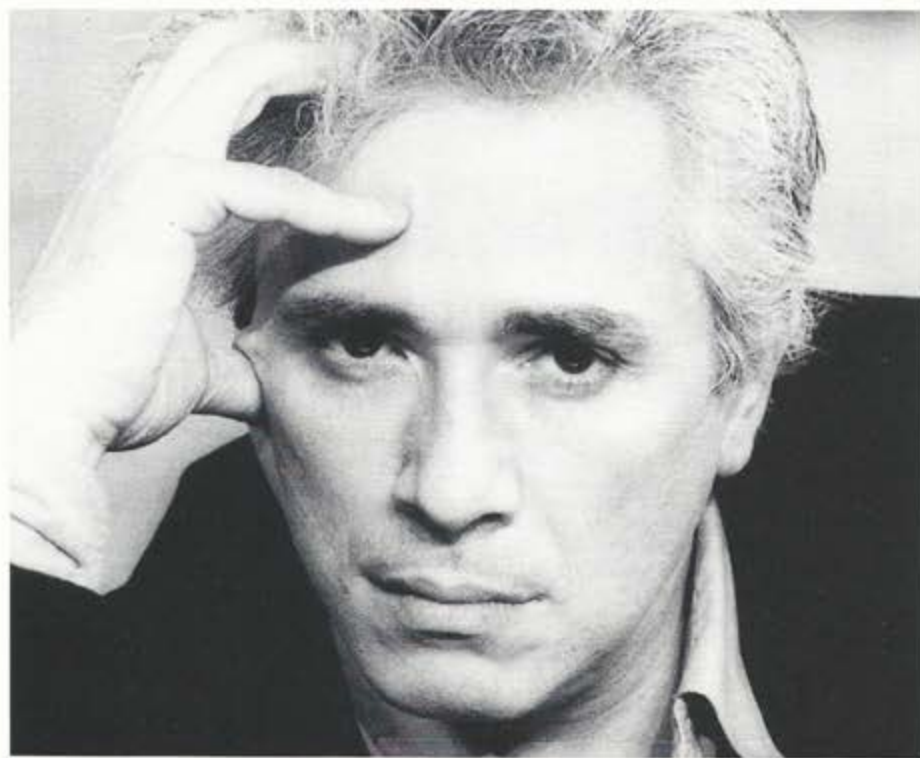
La compagnia stabile di ricerca del Laboratorio Teatrale Comunale di Monreale è intervenuta alla rassegna con il progetto *Attori in carta bianca* in cui ha trovato terreno fecondo la poetica del regista palermitano Claudio Collovà. A conclusione di un'esperienza laboratoriale cominciata in stato di libertà creativa, i giovani attori (Antonella Lo Presti, Enza Mancuso, Annalisa Gullo, Enzo Ciaconia, Antonella Saitta, Gianna Farina) hanno sfoderato un repertorio di immagini e di presenza di bell'impatto emotivo, così pure di profonda partecipazione e di risposta ad una sollecitazione di teatro puro, che ha brillato sui complessivi risultati, più che positivi, del programma. In scena solo oggetti poveri, materiali di scarto, vecchie valigie, candele, sedie, cappotti smessi e rimessi, ma lettere precise di una poesia composta sul campo. E per finire, prima che con *Crociereplay* di Lina Prosa, la nave cominciasse il suo viaggio verso i miti del Mediterraneo, ma soprattutto verso il sogno del teatro, il tema della rassegna è stato oggetto di discussione con la conduzione di Renata Molinari. All'attenzione Identità e Necessità, due riferimenti fondamentali oggi per la progettualità nel teatro, dinanzi a cui il Sud non è un luogo comune, ma il luogo di una grande possibilità. Infatti per la rassegna stessa il Sud non è altro che un importante luogo di partenza, prova ne è stato lo stage di Limbani N'kulu N'tunga, artista totale di origine congolese che a Parigi dirige l'Unaf (Unione artistica francofona). Tema di lavoro: le tecniche del teatro africano applicate al teatro occidentale con la verifica scenica sull'*Antigone* di Sofocle; finalità: la creazione di un atelier di teatro africano all'interno del Laboratorio di Monreale. L.V.

IN TRE VOLUMI TUTTO IL TEATRO DEL REGISTA-ATTORE

LA NAPOLI GROTTESCA E UMANA DI TATO RUSSO

Decine di testi in trent'anni di lavoro: un grande affresco che ripropone la farsa e la sceneggiata ma affronta anche l'attualità e il costume - Giordano Bruno e Shakespeare parlano napoletano - Versi in memoria della madre.

FURIO GUNNELLA



Se si dovesse indicare un uomo di teatro napoletano versatile come il grande Eduardo – che fu drammaturgo, attore, regista e poeta – non sarebbe improprio fare il nome di TATO RUSSO. Direttore artistico, dall'87, del Teatro Bellini di Napoli, TATO RUSSO è un artista poliedrico, che assomma tutte le attività del più famoso dei De Filippo ed è inoltre un instancabile operatore culturale. Sotto la sua direzione il Bellini non è più, soltanto, un teatro con un cartellone di richiamo ed una rete di abbonati fedeli, ma un centro dove si fa cultura teatrale e cultura tout-court. TATO RUSSO regista e spesso interprete dei suoi allestimenti, non è più da scoprire neppure al Nord. La sua *Tempesta* scespiriana o, sempre di Shakespeare, il *Sogno di una notte di mezza estate* (questo premiato dall'Associazione Critici) hanno conquistato in questi anni anche le platee dell'Italia settentrionale, e una recente tournée nel Veneto ha ottenuto consensi di pubblico e di critica. Suo è il segreto di riproporre i classici nella lingua o nel linguaggio scenico del teatro napoletano oppure, inversamente, di dare veste «classica» alla scena popolare partenopea. Due esempi per tutti,

lodati dalla critica: *Il Candelaio* da Giordano Bruno, e *O Munaciello*, da Petito. Ma dovremmo ancora, del regista, attore (e scenografo) TATO RUSSO, sottolineare l'eccellenza: dal Plauto dei *Menechi*, dal Brecht dell'*Opera da tre soldi* TATO RUSSO può passare con piè leggero al musical (*Irma la Dolce*), al varietà (*Café chantant*) all'opera lirica o all'operetta, in ogni genere lasciando l'impronta di un artista ricco di sensibilità e di inventiva.

Stavolta, però, qui vogliamo parlare di TATO RUSSO scrittore: drammaturgo, naturalmente, e prolifico, ma anche narratore (aveva esordito nel '60 con un romanzo, *Samba del coniglio-uomo*) e poeta. L'occasione è data dalla quasi contemporanea pubblicazione di un suo volume di poesie in napoletano, anzi in «napoletano stretto», *Mater Dolorosa*, e di tutto il suo Teatro, in tre volumi, oltre mille pagine complessivamente, per i tipi della Bellini Editrice: perché sul ceppo del suo Teatro TATO RUSSO ha piantato anche l'albero di un'attività editoriale che ha già prodotto *Il Teatro di Eduardo Scarpetta*, quello di *Titina De Filippo* e che annuncia *Il Teatro di Giuseppe Marotta*

quello di *Roberto Bracco*.

«Tutta ianca vestuta Maria Pia / madonna vergine fatta vecchia, / mamma d' emillesettecento dulare, / mamma d' e spade nchiavardate mpierto...». Così i primi versi di *Mater Dolorosa*, omaggio a una madre e a tutte le madri di Napoli, poesia di umano sentire come quella di Eduardo, di solidarietà verso gli umili come quella di Viviani. Con in più – nota il prefatore, Raffaele Sirri – un fondo di solitudine, il senso dell' incongruo della vita: siamo lontani dal versificare dolcemente a *Marechiaro*; come in Viviani affiora la realtà amara, l'ironia può chiudere con un ghignazzo il giro lirico della composizione.

I tre volumi del Teatro contengono via via i testi che TATO RUSSO è andato scrivendo dagli anni Sessanta in poi, taluni mai rappresentati ed altri messi in scena e anche interpretati. Fra questi *Week-end*, *Mi faccio una cooperativa*, *La tazza d' argento*, *La parolaccia*, *L'uovo di Carnevale*, *Pulcinella capitano del popolo*, *La commedia della fame*, *Cappuccetto blu*, *Una partita a poker*, *Cient' e una notte dint' a una notte*: titoli che già bastano ad indicare le oscillazioni di un estro tra la vecchia farsa napoletana, la favola popolareggiante, l'attualità e il costume. Nell'insieme – come dice il prefatore Claudio Vicentini – «un teatro assolutamente privo di complessi nel giocare sulle chiavi contigue del quotidiano e dell' immaginario, del sogno e della realtà... E poi i temi ossessivi del cibo, della violenza e della morte, intenzionalmente in forme eccessive, grottesche, sgradevolmente ridicole». Un «grottesco napoletano» che s' affida ad una scrittura drammaturgica «che attraversa spontaneamente i più diversi linguaggi: non solo la lingua e il dialetto... ma anche il brano detto e il brano cantato, il movimento di scena e l' accompagnamento musicale», secondo un caleidoscopico variare di forme espressive.

Si vorrebbe aggiungere che oltre ai grandi modelli del teatro napoletano, da Scarpetta a Petito, da Viviani a Eduardo, TATO RUSSO sa guardare anche a figure del nuovo teatro come Vian, Adamov, Ionesco, Gombrowicz. Queste linee di tendenza si precisano e maturano nei testi raccolti nel secondo volume: *Mas' aniello*, *Operetta napoletana*, *Pulcinella capitano del popolo* (che è una favola populista nella più schietta tradizione napoletana), *Troppi Santi in Paradiso* e *Come il Napoli vinse lo scudetto*, frenetico divertimento costruito col gioco delle rime baciate.

Il terzo volume comprende invece i rifacimenti in napoletano del *Candelaio*, della *Tempesta*, dei *Menechi*: e ci si rende conto alla lettura che con TATO RUSSO il teatro si fa costantemente attuale, unisce tradizione e contemporaneità, parla la lingua dello spettatore di oggi. □

Nella foto, il regista TATO RUSSO.

Rai ed Agis hanno deciso: il teatro torna in tv

Il rilancio del teatro in tv è l'obiettivo di un progetto approvato dal Cda della Rai e formalizzato in un protocollo d'intesa con l'Agis, che prevede la trasmissione di 24 opere teatrali all'anno, la costituzione di una «video teatroteca», rubriche di promozione del teatro di prosa anche con trailers. Il teatro torna dunque sugli schermi Rai con una serie di iniziative mirate non solo alla quantità, ma anche e innanzitutto alla qualità del prodotto teatrale da presentare in tv. Per la prima volta, infatti, non si prende in considerazione la semplice registrazione televisiva di opere di teatro, ma il prodotto teatrale viene ripreso in una esecuzione realizzata appositamente per la tv, con tutti gli accorgimenti necessari alla resa ottimale per le esigenze e le caratteristiche del piccolo schermo. La sala, ed è davvero una novità, sarà costituita dal pubblico dei telespettatori, che finalmente potranno apprezzare tutti i particolari della rappresentazione. Il progetto rilancia il genere teatrale nella programmazione televisiva, con tre livelli di intervento. Innanzitutto il «Cartellone», che presenterà i migliori spettacoli teatrali della stagione. La selezione sarà operata da una commissione Rai-Agis, esaminando la qualità degli spettacoli e la loro adattabilità a questa nuova esperienza di incontro tra teatro e televisione. Sarà curato anche l'equilibrio tra i diversi generi teatrali. La Rai, una volta individuate le opere ed esaurito il loro ciclo nelle sale, procederà alla ripresa per la tv adattando scene, musiche e cast originali, con una regia televisiva. Un secondo livello di interventi è indirizzato alla costituzione, sia ricorrendo all'archivio Rai che utilizzando le nuove registrazioni, di una «video teatroteca». È prevista anche la diffusione in videocassette dei lavori registrati. In questo contesto tra i progetti allo studio vi è quello della realizzazione di un vero e proprio «Corso di storia del teatro italiano» degli ultimi 50 anni. Il progetto include anche una serie di iniziative per la promozione e il sostegno del teatro di prosa. Saranno realizzate apposite rubriche e trailers, come quelli per il cinema. L'iniziativa prenderà il via con il palinsesto autunnale il sabato su Raidue in seconda serata ed ha in programma, per quest'anno, la registrazione di 5/6 opere che, insieme con altrettante inedite produzioni Rai, permetteranno la realizzazione di una dozzina di trasmissioni. Dal 1996, quando la macchina organizzativa sarà pienamente avviata, sono previsti 24 spettacoli all'anno. La Rai in vista di una razionalizzazione della produzione, sia organizzativa che economica, ha deciso di concentrare prevalentemente sui centri Rai di Napoli e Torino le registrazioni in programma. Questi centri, infatti, hanno maturato positive esperienze nella fiction. L'Agis sosterrà il progetto collocandolo nelle sue diverse iniziative promozionali, quali, ad esempio, i trazionali «Biglietti d'oro» per il teatro. □

MILANO - Dal 4 al 7 luglio, nella stessa serata, sono stati presentati sei brevi spettacoli scritti dagli allievi del Laboratorio di scrittura drammaturgica della Scuola d'Arte drammatica «Paolo Grassi». I titoli lo, tu, lui, noi, voi, loro riprendono le sei persone del verbo e coincidono con sei atti unici che esplorano diverse situazioni a due personaggi, i cui rapporti, comici o tragici, si sviluppano in una atmosfera ambigua, apparentemente naturalistica ma con venature surreali. I giovani autori sono Paola Ponti (Io), Michela Marelli (Tu), Elena Cerasetti (Lui), Margherita Pauselli (Noi), Filippo Soldi (Voi) e Enrico Ernst (Loro). Gli spettacoli ai quali hanno partecipato gli allievi attori della Scuola e alcuni giovani attori professionisti, Mauro Sala, Loris Tresoldi, Anella Todeschini, Elena Giusti, Monica Codena, Ettore Dondi, Elena Sardi e Silvia Sartorio sono stati messi in scena da Kuniaki Ida, Mauricio Paroni De Castro e Giampiero Solari.

GARCIA LORCA ALLO STABILE DI CATANIA



C'è la tragedia di un popolo nella Casa di Bernarda Alba

DOMENICO DANZUSO

LA CASA DI BERNARDA ALBA, di Federico Garcia Lorca (1898-1936). Traduzione (accurata e precisa) di Vittorio Bodini. Regia (innovativa) di Guglielmo Ferro. Scene (drammaticamente efficaci) di Stefano Pace. Costumi (rigorosi) di Françoise Raybaud. Musiche (spesso rabbriventi) di Massimiliano Pace. Con Leda Negroni (autorevole Bernarda Alba), Maria Tolu (la nonna), Olivia Spigarelli, Emanuela Di Martino, Carmela Buffa Calleo, Paola e Marisa Della Pasqua (le figlie), Mariella Lo Giudice, Doriana La Fauci (le serve), e con Angela Leontini, Berta Ceglie, Marina Ninchi, Cinzia Marcocci, Ersilia Severino, Sabina Pangallo (le donne del vicinato, tutte ottimamente caratterizzate). Prod. Teatro Stabile di Catania.

«Voglio che la mia opera sia severa e semplice a un tempo...». Questo aveva lasciato scritto Federico Garcia Lorca a proposito della *Casa di Bernarda Alba* che non avrebbe mai visto realizzata, e c'è parso che con molta accortezza Guglielmo Ferro (uscito dalla tutela del padre Turi) a tale dettame abbia voluto ispirarsi nella messinscena per lo Stabile catanese. Pure la rilettura del capolavoro del Lorca, offertaci da questo giovane regista, non sembra prescindere dall'imminente «presenza» dell'autore nella «scrittura» di quest'opera. Certo parlando di Garcia Lorca drammaturgo, non si può prescindere dal poeta, dal musicista, dal teatrante attivo. Ma in questo caso si deve andare oltre, come del resto ci suggerisce lo spettacolo. Occorre cioè riflettere a certi sofferti e inibiti comportamenti sessuali del Nostro e ai suoi libertari atteggiamenti politici che dovevano condurlo al martirio.

Basta infatti datare *Bernarda Alba* e gli incalzanti avvenimenti dell'epoca, per comprendere il senso di queste nostre osservazioni: nel giugno del 1936 Garcia Lorca legge ad amici madrileni la sua ultima tragedia, mentre i fermenti franchisti si fanno sempre più evidenti; pochi giorni dopo lo scrittore si rifugia a Granada presso i suoi familiari; il 16 luglio l'esercito si rivolta contro il governo; il 16 agosto Federico viene fucilato ai pozzi di Viznar nei pressi di Granada. Sono queste date a condurci ben oltre la tradizione di considerare *La casa di Bernarda Alba* iscritta in un nobile realismo d'annata (tra l'altro sostenuto dallo spunto cronistico che ne è alla base), seppure rivissuto con l'ampio respiro di una tragedia classica. Ed è proprio l'interpretazione sofferta e allusiva del testo offertaci a Catania a spingerci a queste considerazioni. Essa infatti dà un senso più ampio all'idea che Bernarda Alba ha del proprio potere sul «suo» popolo, le figlie cioè, poiché sentiremo in esso il senso di una dittatura che terrà per lunghi anni ideologicamente succubi gli spagnoli.

Un'originale visione registica quindi per farci scoprire tutto questo: una struttura oscura, bloccata e sbilenca che è prigioniera per la stessa Bernarda e per le sue sei donne: la vecchia madre pazza e veggente e le figlie. Un luogo dove si respira la morte, frammista a un desiderio di libertà irraggiungibile e al sesso scatenato e inane. E la morte puntualmente — come per Federico, del resto — verrà: Adela sarà suicidata dalla sorella Martirio per Pepe el Romano, l'uomo di tutte e di nessuno, anche se la vera sconfitta sarà Bernarda che si chiuderà per sempre in uno sterile bozzolo di apparenze. Ecco, la desolante casa non è più quella di Bernarda, ma quella della dittatura e del dolore. □

CICCINO SINERI, TESTIMONE E CUSTODE DEL TEATRO DI TRADIZIONE

QUANDO LA GENTE SALTAVA IL SECONDO

Figlio d'arte, proveniente dall'Opera dei Pupi, ebbe la sua prima serata d'onore all'Arena Sicania di Catania in Rusidda di Giovanni Grasso - Dallo Stabile di Catania agli sceneggiati tv su Verga, Pirandello e Brancati.

ENZO ZAPPULLA

Testimone e custode del teatro siciliano di tradizione, Ciccino Sineri è nato a Biancavilla il 24 giugno («u jornu di San Giovanni») del 1912.

La madre, Giuseppina Russo, che riteneva di essere soltanto all'ottavo mese di gravidanza, lo partorì su un pagliericcio frettolosamente allestito tra due «scenari d'opera di pupi» mentre manovrava e dava voce a Gemma della Fiamma, eroina della storia di *Erminia della stella d'oro*.

Il padre di Giuseppina, Sebastiano Russo, era un puparo dalla «voce d'oro», «parlava» tutti e tredici i pupi della corte di re Carlo, quindi era Pasquino nella farsa che, secondo la consuetudine, concludeva la «serata». Con lui si esibiva nei panni della servetta Lisetta o Rosina, il giovane Angelo Musco.

Il padre di Ciccino, Tommaso, puparo anch'egli, negli anni Venti, ancor prima che arrivassero da Napoli le mitiche compagnie Cafiero-Fiume e Coruzzolo-Chiaramella-Maggio, fece conoscere a Catania la sceneggiata («Ho le prove!», afferma con decisione, Ciccino Sineri), genere che sarà di moda fino a oltre gli anni Cinquanta.

Attore di origine schiettamente «popolare», Sineri si formò nei locali rionali e di periferia, una volta assai numerosi a Catania, che hanno esercitato una funzione determinante nel travagliato cammino della scena dialettale.

A 13 anni, nel 1925, ebbe la sua prima serata d'onore recitando *Rusidda* di Giovanni Grasso all'Arena Sicania, un teatrino nei pressi di Castello Ursino, gestito da Giovanni Micalizzi, suo futuro suocero; da lì a non molto infatti avrebbe sposato Sara, dolce e brava compagna d'arte e di vita per tutti questi lunghi anni. All'Arena Sicania, Sineri recitò con Michele Insanguine, «il re dei soggettisti», suo primo maestro.

Dopo essere stati per diversi anni attor-giovani nella Compagnia Mediterranea di Giovanni Grasso jr («Era un uomo straordinario, una forza della natura, un artista autentico») e Virginia Balistrieri («Una signora della scena, una stupenda prima donna del teatro siciliano»), Ciccino Sineri e Sara Micalizzi assumono il gravoso onere del capocomicato, negli anni difficili dell'immediato dopoguerra, alternando con eguale impegno il repertorio tradizionale, drammatico e comico, del teatro siciliano - interamente visitato in oltre sessant'anni di palcoscenico - alla sceneggiata nella quale hanno avuto compagni d'arte, fra gli altri, Enzo e Beniamino Maggio.

Nella stagione 1968-'69 Ciccino Sineri, approdato al Teatro Stabile di Catania, prende parte a *Vicerè* di Federico De Roberto, regia di Franco Enriquez, a *La violenza* di Pippo Fava, regia di Giacomo Colli, a *L'aria del continente* di Nino Martoglio, regia di Turi Ferro, a *Il Parainfù* di Luigi



Capuana, regia di Umberto Benedetti, a *La patente* di Luigi Pirandello, regia di Romano Bernardi. Nel 1972 passa alla cooperativa Rosina Anselmi, diretta da Rosario Tripoli, ove è attore e regista, e mette in scena con successo, fra l'altro, *Feudalesimo* di Angel Guimerà, *I Mafiusi della vicaria di Palermo* di Gaspare Mosca e Giuseppe Rizzotto, *Gatta ci cova* di Antonino Russo Giusti e *L'Avvocato difensore* di Mario Morais. Del complesso artistico fanno parte uno stuolo di valenti attori fra i quali ricordiamo Paola Abruzzo, Franco Brancatelli, Franco Colajemma, Tano Fernandez, Angela Leontini, Carlo Mangiù, Lillo Milazzo, Lorenzo Mirci, Vincenzo Mulè, Nino Musmara, Lucia Naclerio, Salvo Perdichinzi, Giovanna Porcelli, Natale Providenti, Pina Rejna, Giovanni Romeo, Rosetta Santillo, Turi Spadaro. Durante la stagione 1987-'88 Mario Giusti, nel rinnovato progetto di recupero e valorizzazione

del «teatro di tradizione», richiama allo Stabile di Catania Ciccino Sineri che di quel teatro è stato interprete fedele ed appassionato. È don Ancilu Vajana in *Lu Parainfù* di Luigi Capuana; massaru Calorio in *San Giovanni decollato* di Nino Martoglio, regia di Giuseppe Di Martino; il vecchio e pazzo Calcara in *Vita, miseria e dissolutezza di Micio Tempio*, poeta di Filippo Arriva, regia di Romano Bernardi; il miracolato in *Sagra del Signore della nave* di Luigi Pirandello, regia di Lamberto Puggelli; il servo Sidoro in *Dal tuo al mio* di Giovanni Verga, regia di Lamberto Puggelli; Tobba in *La nuova colonia* di Luigi Pirandello, regia di Lamberto Puggelli; il lampionaio-narratore in *U giganti Martogliù cu tutti li pupi sò* di Fabio Storelli, scritto e diretto da Roberto Laganà; Cosimo in *Il malandrino* di Enrico Serretta, regia di Romano Bernardi.

Il ritorno e gli impegni nel massimo ente teatrale catanese non hanno però distolto Ciccino Sineri dal continuare con instancabile fervore e disciplinata dedizione la sua attività di attore, autore e regista su tutti i palcoscenici cittadini riscuotendo successi e consensi dal «suo pubblico» tradizionale.

Una delle sue ultime fatiche è stata l'interpretazione del personaggio verghiano Don Candeloro, nello spettacolo allestito e diretto a Vizzini, per le manifestazioni verghiane 1993, da Gianni Salvo su testo di Ugo Ronfani. Un'occasione che gli ha consentito di recuperare dal profondo della memoria l'atmosfera familiare nella quale s'è formato.

Autodidatta, come la gran parte dei grandi attori del teatro dialettale (se si eccettuano gli autodidatti chi avrebbe negli anni presidiato il teatro di casa nostra?), Sineri è uomo e artista fortemente comunicativo, di umore ricco, di imprevedibili energie, che non trasmoda nel riso o nel pianto ma trova sempre accenti di calda umanità e di misurata e disciplinata verità. Autore di numerosi copioni, regista rispettoso del testo ma al tempo stesso capace di letture originali, è un autentico innamorato del Teatro, al quale continua a dedicare la sua intensa ed operosa esistenza. Non ama il cinema anche se ha preso parte ad alcuni film in cui ha avuto come compagni di lavoro Romina Power, Vittorio De Sica, Virna Lisi, Domenico Modugno, Laura Antonelli, per citare soltanto i più noti.

Per la tv ha lavorato in alcuni sceneggiati tra i quali ricordiamo *Mastro Don Gesualdo* di Giovanni Verga, con Lidya Alfonsi e Enrico Maria Salerno, diretto da Vaccari, *Il mondo di Pirandello* tratto da alcune novelle dell'agrigentino, e *Don Giovanni in Sicilia* di Vitaliano Brancati, diretto da Guglielmo Morandi, con Domenico Modugno e Rosanna Schiaffino.

Il 27 giugno 1993, in occasione del trentennale della scomparsa di Giovanni Grasso junior, l'Istituto di Storia dello Spettacolo siciliano ha reso omaggio a Michele Abruzzo e Ciccino Sineri, illustri decani del teatro isolano.

Ora Sineri rimpiange i tempi in cui la gente, per andare a teatro, «saltava il secondo», quando la ressa degli spettatori rendeva difficile, a volte, alzare il sipario. «Oggi – osserva con nostalgia – ci sono troppi gruppi teatrali... c'è un'ondata di dilettantismo e di improvvisazione paurosa... molti fanno teatro non per passione ma per lucrare contributi. Troppo arrivismo e poca voglia di soffrire!», eppure Ciccino Sineri ('u zu' Ciccino, come è affettuosamente chiamato dai teatranti che hanno il loro punto di ritrovo all'angolo di piazza Università, a Catania, presso l'edicola di Benito) è sempre pronto a dare suggerimenti, ad impostare parti, a stabilire rapporti, ma soprattutto è testimone lucido e custode geloso di una tradizione teatrale che è tanta parte della cultura siciliana e che anche grazie all'opera sua è stata grande ed è ancora viva. □

C'è l'inferno dell'anima nella Napoli di Moscato

FUGA PER COMICHE LINGUE, TRAGICHE A CASO, di e con Enzo Moscato (straordinario drammaturgo e interprete). Prod. Compagnia Enzo Moscato.

EMBARCOS IN RECITAL, di e con Enzo Moscato (un artista-sognatore che canta da brivido). Musiche dal vivo eseguite da Teo Ciavarella, Felice Del Gaudio, Roberto Rossi, Guido Sodo e Ciccio Capasso (tutti bravissimi e partecipi). Prod. Compagnia Enzo Moscato.

Tre leggi decorati con strisce di stoffa di diverso colore. Un fantoccio, sul fondo: un donnone, una Grande Madre Mediterranea. Da un luogo scenico all'altro si sposta Enzo Moscato, con una mezza maschera nera sul volto. Dà voce ad otto pezzi sulla sua città: Colombina battibecca con Pulcinella e Pulcinella canta il proprio strazio d'amore e si rivela controfigura della morte, maschera inquietante che più che far ridere con i propri spasmi conduce nella notte della paura. E negli altri brani Moscato evoca una Napoli non oleografica, durissima, costruita sulla lava dell'anima, luogo di morti, di spazzatura e fogne che ribollono. E man mano che avanza nell'inferno di questa città mentale, con mossetine ammiccanti sempre più grottesche, perde pezzi di maschera, fino a mostrare il volto nudo. È *Fuga per comiche lingue, tragiche a caso*, uno spettacolo di qualche anno fa, monologhi lirici scritti in uno straordinario impasto espressivo che reinventa dialetto e italiano, cascata di frammenti delle molte lingue che invadono un universo parlante fortemente territorializzato e definitivamente contaminato. È stato ripreso al Teatro San Leonardo di Bologna, il nuovo spazio di Leo De Berardinis, dove Moscato ha presentato anche *Embarcos in recital*, un viaggio nella canzone napoletana, da *Bammenella* di Viviani a pezzi scritti o riscritti dall'attore-drammaturgo. Le canzoni, eseguite in questa occasione con il supporto di un complesso strumentale efficacissimo, sono intercalate da un testo sul cantare come arte di chi vive in catene e sulla stonatura. In poco più di un'ora di affascinante spettacolo si passa dai motivi più popolari a riflessioni che tirano in ballo Genet, Pasolini e Josephine, la cantante del popolo dei topi di un racconto di Kafka. La dolcezza o l'ironia delle canzoni si intreccia con un discorso che porta, ancora, per le strade più degradate di Napoli, verso l'evocazione dell'olocausto e del silenzio, del vuoto: è musica del nostro presente, è grande teatro che apre ferite, margini, corto circuiti dell'immaginazione, dell'intelletto, dell'emozione. Massimo Marino

A pag. 104, Ciccino Sineri in una foto degli anni giovanili.



Se l'eterno borghese che è in noi ha le sembianze di un rinoceronte

CARMELITA CELI

RINOCERONTE, di Eugène Ionesco (1919-1994). Regia e scena (estrosa) di Gianni Salvo. Costumi (metafora cromatica di bianco-falso candore, giallo-follia, verde-ritorno allo stato di «bestia») di Rosalba Galatioto. Musiche (contrappunto beffardo di generi diversi) di Giuseppe Arezzo. Con (una squadra d'attori eclettici) Vincenzo Ferro, Fulvio D'Angelo, Rossana Bonafede, Gianluca Enria, Agostino Zumbo, Cinzia Insinga, Daniela Carnemolla, Rosario Minardi, Francesco Guzzo, Jenny Lacava e Salvo Giannuso. Prod. Piccolo Teatro di Catania.

«Non si può trovare una soluzione all'insostenibile e soltanto ciò che è insostenibile è veramente teatrale». E la «cosa» teatrale si trasforma nell'insostenibile pesantezza del pachiderma ad uno o due corna, nato 36 anni fa dalla penna «assurda» di Ionesco (a cui appartiene la citazione tratta da *Note e contronote*). La prima assoluta di *Rhinocéros* si consumò all'Odéon Théâtre di Parigi (la *pièce* fu addirittura «creata» per Jean Louis Barrault), poi arrivò in Italia, nei primi anni Sessanta, con la Compagnia dei Quattro per la regia di Franco Enriquez. Adesso Gianni Salvo l'ha affrancato dal «ghetto» dell'avanguardia per riconsegnarlo – con giochi seri e giocate serietà – ad un ipotetico museo delle cere della drammaturgia di tutti i tempi e di tutte le geografie.

Storia strana e «normale» quella di Bérenger, ometto mite, ragionevole e sentimentale (un po' *tramp* chapliniano e un po' *signor Kafka*) che si ribella ad una (nuova?) bestia, il conformismo ossia quella «rinocerontite» a cui tutti gli altri finiranno con l'adattarsi al punto da non desiderare altra «trasformazione». Alla fine Bérenger sarà l'unico «uomo» in un popolo di «rinoceronti».

Niente di più facile, per allora, di pensare al nazifascismo (e qualcuno, più tardi, farà anche il nome di certe dittature comuniste). Niente di più doloroso, adesso, di scoprirne la terribile somiglianza con una «rinocerontite» così vicina e così italiana. Pure, Gianni Salvo non ha ceduto ad attualizzazioni di comodo ed ha preferito inforcare una lente più universale: la rivolta di Bérenger è una sorta di rivoluzione copernicana... è, insomma, per dirla con l'Autore, la lotta contro l'eterno borghese che è in noi. Ed in nome di questo Spettro (il rinoceronte) che non compare mai allo spettatore ma che gli è «spaventosamente» annunciato da abbondanti galoppate fuoriscena, gli attori del Piccolo di Catania si fanno giocolieri della deformazione, funamboli dell'appiattimento culturale e intellettuale. Serissimi – da Bérenger a Papillon, dal «filosofo» a Daisy, ahimè «rinocerontessa» in ultima battuta ed al «protorinoceronte» compiacente, Jean – serissimi, dunque, ma con una dose terapeutica di straniante umorismo. Già, perché – come scriveva il Nostro – dove non c'è umorismo non c'è umanità; dove non c'è umorismo c'è il campo di concentramento. Seriatamente divertito il pubblico; molti applausi a scena aperta, moltissime chiamate alla fine. □

DALLA PUGLIA SEGNALI PER UN TEATRO NUOVO

BISCEGLIE: IN CATTEDRA I MAESTRI DELLA SCENA

La rassegna progettata dal Teatro Puck e sostenuta dagli enti locali ha riunito da marzo a giugno nove protagonisti del palcoscenico che hanno consegnato alle giovani leve le loro esperienze artistiche, professionali e umane.

*TONIO LOGOLUSO



Quando è partita la rassegna «Maestri di Scena» eravamo convinti – pur facendo i debiti scongiuri – che l'evento avrebbe avuto un effetto deflagrante sul territorio pugliese e non; ed ora che ci troviamo a tirare le somme di questa prima edizione possiamo affermare che la deflagrazione c'è stata, eccome; ma ha lasciato intorno a sé non certo un cumulo di macerie, bensì un giardino pieno di semi che si accingono a germogliare speriamo a breve scadenza. In sede di presentazione si era accennato alla precaria condizione del momento culturale pugliese, legato alla dolorosa distruzione del Petruzzelli nel quale sembrava fossero state coinvolte tutte le altre forze propositive. «Maestri di Scena» aveva tra i suoi obiettivi anche quello di ricordare a tutti, a partire dalla gente di Puglia, che la scomparsa di un simbolo così importante non poteva e non doveva indurre nessuno a sentirsi emarginato, ma che al contrario si dovevano moltiplicare gli sforzi affinché la considerazione del territorio non fosse legata ad una sola istituzione, sia pur così prestigiosa come quella del Petruzzelli, che ci auguriamo possa tornare quanto prima a risplendere. Gli attestati di stima ricevuti nei tre mesi in cui si è svolta la Rassegna sono stati così numerosi e sentiti che ci hanno confermato una volta di più quanto opportuna fosse stata la decisione di promuovere quest'avvenimento: attori, registi, direttori di Teatri e di scuole di recitazione di tutta Italia hanno voluto manifestarci la loro ammirazione per quella che hanno considerato essere: «Un'iniziativa unica, mai vista prima e che deve avere una sua lunga storia». Di fronte a certe parole si resta indubbiamente confusi, ma l'orgoglio e la soddisfazione per tali riconoscimenti devono servire soltanto a rendere sempre più raffinato e innovativo questo momento di crescita, che non è soltanto culturale ma ha anche risvolti sociali. La partecipazione degli allievi (attori e registi di ogni età ed estrazione provenienti da ogni parte d'Italia) e l'entusiasmo da essi mani-

festato sono segni che suffragano il successo di «Maestri di Scena». Il rammarico espresso dai corsisti al termine di ogni stage per una conclusione così rapida (ogni incontro ha avuto la durata di due giorni) è forse stato il riconoscimento più tangibile. Il rapporto con i nove artisti che hanno accompagnato questi momenti magici è stato così intenso e sincero che la famosa «sudditanza psicologica», che può scaturire di fronte a personaggi noti e prestigiosi, veniva cancellata per dar luogo ad un clima decisamente familiare: la disponibilità di tutti gli artisti ha reso possibile ed efficace il discorso della «lezione-verifica» che era alla base della rassegna.

Per il Teatro Puck e per la città di Bisceglie è stato un momento di vera gratificazione, e per questo vogliamo ringraziare tutti coloro che hanno consentito l'effettuazione dell'evento e ne hanno sottolineato l'importanza: dall'Amministrazione comunale di Bisceglie alla Provincia di Bari, dalle testate giornalistiche e televisive che hanno dedicato spazio a «Maestri di Scena» alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento dello Spettacolo, che ha patrocinato la rassegna; dagli attori, registi e uditori che numerosi hanno aderito a questi incontri-studio a tutti coloro che in questi mesi hanno collaborato con noi per la riuscita dell'iniziativa.

Un grazie di cuore, infine, a tutti gli artisti che con la loro presenza, professionalità, bravura e disponibilità hanno fatto sì che quel sasso gettato in marzo nello stagno partorisse il piccolo rospo che sta andando a baciare la nostra «bella» addormentata dietro la scrivania: a Ferruccio Soleri, Giancarlo Sepe, Renzo Giovampietro, Giorgio Albertazzi, Piera Degli Esposti, Pino Caruso, Eros Pagni, Carlo Giuffrè, Sergio Fantoni l'abbraccio più affettuoso. Alla prossima edizione.

* Direttore artistico del Teatro Puck

DIARIO DI QUATTRO MESI DI INCONTRI-STUDIO

LA PASSIONE E I CONSIGLI DEI SIGNORI DEL TEATRO

Si sono alternati in cattedra, attornati dalla stima e dall'affetto dei giovani, Soleri, Sepe, Giovampietro, Albertazzi, la Degli Esposti, Caruso, Pagni, Giuffrè e Fantoni - Un reciproco arricchimento dallo scambio di tante esperienze e la speranza in una rifondazione della società teatrale italiana.

MARCO VERSANTI

Sabato 4 marzo 1995, ore 10: parte la rassegna di incontri-studio con i signori del Teatro tenutasi a Bisceglie e ideata dalla Compagnia Teatro Puck. Il primo appuntamento è con Ferruccio Soleri: forse il modo migliore per iniziare questa iniziativa, dato il vasto significato che assume la maschera in teatro; e Ferruccio Soleri bene lo esplicita, questo significato, con il suo celeberrimo Arlecchino.

Soleri ha esordito facendo riferimento al significato del recitare con la maschera e a ciò che comporta per un attore confrontarsi con le tecniche della Commedia dell'Arte, frutto sì di improvvisazione, ma che vien fuori da studi sul corpo e su movenze stilistiche estremamente complesse e legate all'abbinamento «gesto-parola», in un ambito inedito se si considera l'estrazione selvaggia, per non dire animalesca, di quasi tutte le maschere. Partendo da Zanni - maschera primordiale della Commedia dell'Arte e prototipo dei vari Arlecchino, Brighella e Sganarello - gli allievi si sono cimentati nella ricerca delle posizioni e dell'armonia corporea di ogni maschera e di ogni situazione dettata o improvvisata, toccando con mano la difficoltà di una tecnica che ha bisogno di tempo, pazienza e fatica per essere assimilata e gestita con maestria. Ogni esercizio è stato preceduto dalla dimostrazione di Ferruccio Soleri, ed è stato un grande spettacolo vederlo muoversi con quella precisione ed eleganza che lo hanno reso celebre. Due giorni volati via rapidamente.

MUSICA DI SCENA

Entusiasmo ed impegno, poi, il 25 e il 26 marzo quando è stata la volta di Giancarlo Sepe, che ha affrontato il tema del rapporto tra «regia e drammaturgia». Grande regista e persona affabile, tra i pochi a sfuggire alle aberranti logiche delle convenzioni sceniche e di mercato, Sepe ha condotto gli allievi - che provenivano da diverse parti d'Italia - in un percorso tanto affascinante quanto intricato. Ha chiarito come il rapporto tra regia e drammaturgia sia qualcosa che non può non subire uno stato di dominio da parte del regista, affinché il testo possa essere continuamente reinventato onde evitare la sterile trasposizione scenica di una storia, che perderebbe di interesse se restasse vincolata agli schemi di una data cifra stilistica. Sepe si è soffermato sull'importanza che riveste la musica nei suoi spettacoli e nella sua concezione della messinscena: l'armonia della parola e del movimento assumono una forma particolarissima, una struttura che «suona» come una partitura vera e propria, frutto di scambi e di esperienze fra



quanti partecipano alla realizzazione del lavoro. Gli allievi hanno quindi cercato di verificare questa teoria su «riff» ribaditi a volte in modo ossessivo, partendo dall'improvvisazione su situazioni accennate con un tema di base, che evolveva con le evocazioni della musica per arrivare all'interpretazione di brani tratti da grandi testi: *Così è (se vi pare)* di Pirandello, *Finale di partita* di Beckett, *Il ventaglio di Lady Windermere* di Wilde. La maestria di Sepe nel mostrare la magia dell'andamento musicale collegato alla recitazione ha quasi creato uno stato di ipnosi vigile nell'uditorio, quasi lievitato in uno stato di so-

spensione artistica, che sembrava incredibile potesse manifestarsi in così poco tempo.

Riferendosi al suo teatro «sociale e didattico» Renzo Giovampietro ha impostato il suo stage sul teatro classico greco e latino in maniera colloquiale, trattando argomenti non esclusivamente teatrali. Parlando dell'attore ha sottolineato la difficoltà del mestiere e l'importanza del suo ruolo, che solo a condizione di avere una predisposizione reale può essere svolto con dignità. Ma tale requisito non è sufficiente: occorre abnegazione, quasi un voto di povertà. Con gli allievi è poi passato ad analizzare il suo teatro, quello che lo ha



portato a mettere in scena Lisia, Cicerone, Apuleio. Niente grandi apparati scenici, spazio alla parola e al teatro classico che è moderno allo stesso tempo, perché parla dell'universalità della natura umana. Con i testi della classicità greca e latina si mette dunque in scena la dimensione etica dell'antichità.

RITMARE LA POESIA

Due settimane più tardi, il 22 e 23 aprile, è stata la volta di Giorgio Albertazzi, che ha trattato il tema della poesia tra verso classico e moderno. Albertazzi ha spiegato agli allievi l'importanza che assume il ritmo nella esposizione dei versi: afferrare il giusto andamento ritmico di una poesia equivale a superare la quasi totalità dei problemi legati alla sua interpretazione; intonazioni, coloriture vocali, accorgimenti tecnici come cesure, respirazione, iati, fluiscono poi naturalmente nel tempo acquisito dai versi. Gli allievi hanno potuto verificare la fondatezza della teoria di Albertazzi, e si sono cimentati con poeti come Saffo, Dante, Leopardi, Cardarelli, D'Annunzio, Saba. Un susseguirsi di stili ed epoche ha quindi consentito di sperimentare le varie musicalità con le diverse implicite difficoltà di esposizione.

Ed eccoci alla donna in teatro: a trattare il tema è stata chiamata Piera Degli Esposti, definita da Eduardo «il verbo nuovo del teatro italiano». La Degli Esposti ha impostato la sua lezione in maniera ineccepibilmente accademica, e ha condotto gli allievi (ovviamente quasi tutte donne) all'analisi e all'interpretazione di personaggi come Nora di *Casa di bambola* di Ibsen, Erniona del *Racconto d'inverno* di Shakespeare, *Medea* di Euripide e *La figlia di Iorio* di D'Annunzio. Lezioni intense e varie sfaccettature della femminilità, che hanno avuto spessore anche umano.

A Pino Caruso è toccato il compito, il 6 e 7 maggio, di affrontare il tema della comicità in teatro. Partendo dalle concezioni dell'umorismo in Bergson, Pirandello e Freud, Caruso ha esposto tempi e ritmi del comico, sottolineando come la maestria dei «signori della risata» sia qualcosa che va assolutamente oltre l'infondata concezione del teatro comico come «teatro minore». Il far ridere non è un esercizio di rilassamento per l'attore e lo spettatore, ma assume valore nel momento in cui tramite l'ironia, il sarcasmo e la satira assume significati sociali universali, che giustamente conferiscono alla comicità un posto di rilievo. Gli allievi hanno potuto così cogliere il vero senso del messaggio in codice lanciato dal comico, sempre alla ricerca di aspetti dell'esi-

stenza da esplorare per riportarli nel quotidiano. Testi di Gaber, Petrolini, Plauto e dello stesso Caruso sono stati analizzati e verificati nell'ambito di due giornate all'insegna di un divertimento intelligente.

Shakespeare: il mito, il sogno e l'incubo di tutti i teatranti. A Eros Pagni il difficile compito di trattare il tema. L'attore ha intelligentemente indirizzato gli allievi verso la comprensione di ogni singolo verso dei testi shakespeariani che, essendo così metafore, allegorie ed immagini hanno consentito agli studenti di cimentarsi con la profondità del pensiero e la ricchezza del linguaggio del grande bardo. I pezzi tratti da *Amleto*, *Come vi piace*, *Riccardo III* e *Giulio Cesare* sono serviti per rendersi conto di come una struttura drammaturgica così definita come quella di Shakespeare, che in teoria dovrebbe agevolare il compito di un attore, in realtà nasconde tutta una serie di «insidie» dovute alle innumerevoli sfumature di pensiero che Shakespeare affida ad ogni personaggio. Due giorni di lezione costruttivi e chiarificatori, arricchiti dalla bravura di Eros Pagni, che ha alternato momenti didattici illuminanti a interpretazioni ricche di spessore.

IL TEATRO NAPOLETANO

Carlo Giuffrè ha esplorato, nello stage successivo, il mondo del teatro napoletano, sottolineando l'importanza e il valore che assume per esso la Commedia dell'Arte, dalla quale prende spunto tutto il teatro comico dei secoli a venire e grazie alla quale si conduce lo spettatore ad una forma d'arte genuina, semplice e ricca di fantasia che non sfocia mai nella banalità o nella volgarità. Da *Petito a Curcio*, per arrivare a *Scarpetta* e ai *De Filippo*, il solco tracciato ha sempre rispettato il forte significato dell'improvvisazione legata all'immediatezza, al lazzo, al divertimento, frutto non solo di capacità tecniche ma anche di duro lavoro di affinamento e verifica. Giuffrè ha poi analizzato con gli allievi alcuni dei grandi testi di Eduardo: *Napoli milionaria*, *Filumena Marturano*, *Questi fantasmi* lavorando sulla musicalità e sulla veridicità richieste per l'interpretazione di un teatro come quello di Eduardo.

A Sergio Fantoni è spettato il compito di chiudere questa bellissima rassegna col tema del «Teatro contemporaneo», del quale è attento studioso ormai da molti anni. Fantoni ha introdotto l'argomento puntando sull'*espressivismo* dell'attore e della messa in scena, in una miscellanea che eviti ogni tipo di orpelli legati a strutture realistiche o naturalistiche esasperate, facendo sì che la pulizia del «racconto teatrale» fornisca allo spettatore la chiave di lettura necessaria per ammirare il personaggio e non l'attore, che altrimenti risulterebbe essere solo culto di contemplazione senza alcun trasporto emotivo e di pensiero. Con *Uscita di emergenza* di Manlio Santanelli e l'adattamento de *La scuola delle mogli* di Molière, suo più recente allestimento, Fantoni ha messo alla prova gli allievi inducendoli ad abituarsi ad una forte capacità persuasiva degli obiettivi del personaggio, prima di verticalizzarlo e porgerlo nella sua compiutezza.

Bellissima conclusione per la rassegna «Maestri di Scena» che, sottolineiamo ancora una volta, ha rappresentato una grossa novità nell'assetto panoramico delle proposte italiane, abbinando ad un grosso valore artistico e culturale uno spessore politico e sociale che ci auguriamo serva da stimolo a molti. Mentre attendiamo con fiducia il proseguimento di questa storia, rinnoviamo le nostre congratulazioni al Teatro Puck di Bisceglie. □

A pag. 106, da sinistra a destra, Piera Degli Esposti con un'allieva; Renzo Giovampietrò. A pag. 107, dall'alto in basso, il gruppo degli allievi con Giancarlo Sepe; Giorgio Albertazzi durante una lezione, nel monastero di Santa Croce. In questa pagina, dall'alto in basso, le lezioni di Ferruccio Soleri e di Carlo Giuffrè.

LE IMPRESSIONI DEI DOCENTI DEL PROGETTO PUCK

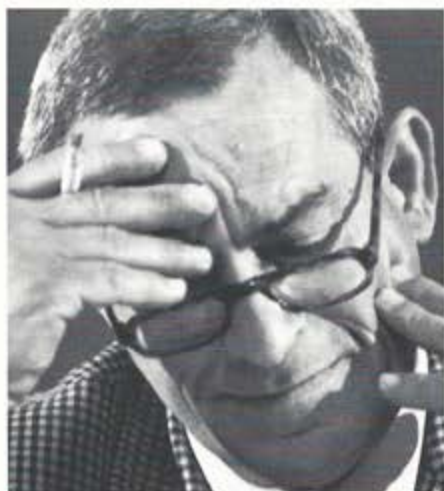
I MAESTRI PARLANO DI «MAESTRI DI SCENA»



FERRUCIO SOLERI - È interessante constatare come, dopo l'abolizione del ministero dello Spettacolo, un'organizzazione privata sostenuta dal Comune e dalla Provincia riesca a promuovere una rassegna così importante come questa. «Maestri di Scena» è sicuramente un'iniziativa che va ripresa e che ha il merito di essere stata realizzata a Bisceglie, nel Sud, terra fertile di idee, che in tal modo si pone sullo stesso piano dei centri metropolitani, dando modo ai teatranti pugliesi di conservare le loro radici, evitando una sorta di colonizzazione teatrale. Complimenti al Teatro Puck.

GIANCARLO SEPE - Nella mia carriera, fra le proposte ricevute, ho accettato di condurre soltanto uno stage alla «Bottega» di Gassman a Firenze. Questo credo commenta da sé l'entusiasmo con cui mi sono avvicinato a «Maestri di Scena», consapevole che si trattava di un momento significativo per la valorizzazione culturale del Sud e della Puglia in particolare. È stato importante che tanti protagonisti del Teatro italiano abbiano dato il loro contributo in un momento in cui è fondamentale restare compatti per cercare di superare tante aberrazioni del sistema teatrale.

RENZO GIOVAMPIETRO - Sono legato alla Puglia, dove in tanti anni di carriera ho ottenuto grandi soddisfazioni. Così, quando il Teatro Puck mi ha contattato sono stato contentissimo di poter ritornare in una terra ricca di idee e di bellezze naturali. A volte gli stage possono risultare sterili contemplazioni del personaggio, ma «Maestri di Scena» è un'idea che sicuramente funziona per lo spirito e la serietà con cui è proposta. Col



Teatro Puck, oltretutto, ho avuto modo di allestire una nuova edizione de *I discorsi di Lisia*, che tante soddisfazioni mi ha dato da quando debuttò nel 1963.

GIORGIO ALBERTAZZI - Con «Maestri di Scena» è la seconda volta che collaboro col Teatro Puck. Dopo «Il Duende», laboratorio di scrittura scenica sul demone dell'Artista lorchiano, che ho fatto per quindici giorni a Bisceglie nell'ottobre del '93, sono tornato per un progetto che mi è sembrato bellissimo fin dal primo momento. È qualcosa che va senz'altro coltivato e suggerirei semmai di prolungare di almeno un paio di giorni la durata degli incontri.

PIERA DEGLI ESPOSTI - Di stage ne avevo fatti altri, ma devo dire che la soddisfazione provata in questa circostanza non l'avevo mai avvertita. L'idea infatti di sentirsi circondata dall'interesse dei giovani, insieme a tanti altri illustri colleghi, stimola una partecipazione intensissima; e credo che questa sia una delle carte vincenti di «Maestri di Scena».

PINO CARUSO - Quando ho visto il programma del Teatro Puck ho suggerito ad altre compagnie e a Teatri Stabili di ispirarsi a «Maestri di Scena», perché sicuramente rappresenta qualcosa di nuovo e stimolante. Confrontarsi con nuove generazioni di teatranti, nel mio caso di aspiranti comici, è stato per me sicuramente utile, perché l'intensità e l'efficacia del vero comico passa attraverso un rapporto diretto con la gente.

EROS PAGNI - Innanzitutto devo dire che l'invito rivoltomi dal Teatro Puck mi ha lu-



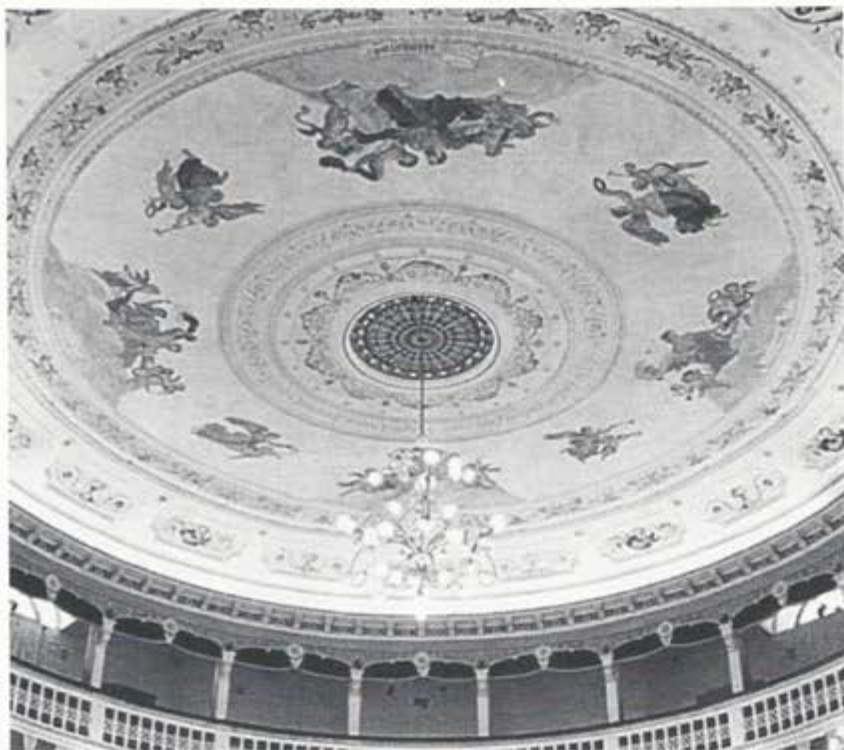
singato e poi molto spaventato, perché ero stato chiamato per parlare, nientemeno, di quel colosso che è Shakespeare. Poi l'entusiasmo ha preso il sopravvento e mi sono ritrovato nella splendida atmosfera di «Maestri di Scena», in un ambiente che definire eccezionale per ospitalità ed accoglienza è dir poco. Di questi tempi, sicuramente un grande merito e una grande conquista.

CARLO GIUFFRÈ - Una bellissima idea e un ambiente ideale per affrontare certi discorsi. Lavorare con i giovani, confrontarsi con il nuovo panorama italiano è per me poi un fatto estremamente importante, utile a farmi sostenere o rimettere in discussione le mie idee di teatro. Mi piacerebbe che il Teatro Puck continuasse con «Maestri di Scena» in una forma che preveda qualche giorno in più di lezione, perché l'esigenza la si avverte da entrambe le parti: allievo e insegnante.

SERGIO FANTONI - «Maestri di Scena» sarà sicuramente utile ai giovani che hanno bisogno di capire se intraprendere la strada del teatro oppure no, considerata l'opportunità che hanno avuto di confrontarsi su tanti temi e con tanti personaggi navigati. La struttura della rassegna ha oltretutto consentito loro di inquadrare i problemi dell'interpretazione teatrale sotto tantissimi aspetti, e questo credo sia il fatto che assume il maggior valore nell'ambito di un progetto sicuramente bello e al quale mi ha fatto molto piacere essere presente. M.V.

Nelle foto, da sinistra a destra, Pino Caruso, Eros Pagni e Sergio Fantoni.

INAUGURATO DAL CAPO DELLO STATO

Riaperto ad Agrigento
il Teatro Pirandello

LINO PISCOPO

Data storica per Agrigento, quella del 29 aprile '95. Con il pirandelliano *Berretto a sonagli*, diretto ed interpretato da Turi Ferro, con Ida Carrara, Pippo Pattavina e gli attori dello Stabile catanese si è inaugurato ufficialmente alla presenza del Capo dello Stato, dopo un doloroso restauro (durato trentanove anni), il Civico Teatro Pirandello, ubicato all'interno del Palazzo dei Giganti, sede del Comune. Una intera generazione di agrigentini non ha mai conosciuto, né come luogo fisico né come centro d'attività, il proprio teatro, che vanta uno stato di servizio di centoquindici anni e che è una «bomboniera» in stile liberty, con una capienza di circa ottocento posti (platea, tre ordini di palchi e loggione, non ancora agibile).

Il merito di aver portato a termine i lavori e di aver restituito alla cittadinanza il Teatro Pirandello va alla Giunta guidata dall'attuale sindaco Calogero Sodano, felice per l'«impresa» compiuta.

Il progetto di massima venne redatto nel 1869 dall'ingegner Dionisio Sciascia. Sulla scorta di 100 mila lire, ricavate dalla vendita dell'antica Casa comunale alla Camera di Commercio e di 170 mila lire, stanziata per la costruzione, si dava inizio ai lavori. Collaudatore per l'acustica fu il Basile, già progettista del Teatro Massimo di Palermo.

24 aprile 1880, il Teatro accende la ribalta: due compagnie liriche condotte dall'impresario G. Mastroianni diedero, con gran successo, *Ruy-Blas*, *La forza del destino*, *Africana*, *Faust* ed *Ernani*. 12 gennaio 1881: alla presenza dei Sovrani, Girgenti (nome otto-novecentesco della Città) inaugurava nuovamente con *Il Trovatore* il proprio teatro che, in omaggio alla regina Margherita, le veniva intitolato. Il 14 ottobre 1904 la Compagnia Berti-Varini diede *La figlia di Jorio*; l'entusiasmo fu tale che venne spedito all'Autore un telegramma di felicitazioni, al quale il Vate rispose. Gli impresari, tra i quali ricordiamo Totò Pennica, pagavano al Comune un canone d'affitto per poter far fruire alla città, lontana dai grandi circuiti, momenti di cultura. Passarono, tra gli altri, sulle scene del Teatro cittadino: Achille Majeroni, Giovanni Grasso, Ermete Zacconi, Annibale Betrone, Angelo Musco, Emma ed Irma Gramatica, Tatiana Pavlova. Il sipario si abbassò più volte su Marta Abba e la «Compagnia del teatro d'arte di Roma», diretta da Luigi Pirandello, al quale, il teatro venne intitolato, a seguito della traslazione dell'urna cineraria, avvenuta nel '46. Dopo la guerra, le alterne vicende di quasi tutti i teatri, divenuti sale cinematografiche di terz'ordine, il degrado morale e strutturale, l'abbandono, toccarono anche il Teatro Pirandello, fino al recente ritorno allo splendore di un tempo. Oggi il *Pirandello*, con foyer, golfo mistico e dotazione di sofisticate strumentazioni tecniche, è pronto ad accogliere qualsiasi tipo di spettacolo. La direzione artistica è stata affidata a Michele Guardì. □

Napoletani e toscani
sull'Arca Azzurra

Delle lingue del teatro, l'iniziativa varata un anno e mezzo fa dalla compagnia toscana l'Arca Azzurra, ha cambiato pelle e si è trasformata – come previsto – in *Il Teatro delle Regioni*, occasione di incontro più concreta e completa fra quelle nuove drammaturgie regionali in cui risiede, ormai da anni, parte del miglior teatro italiano.

Luciana Libero, curatrice – con l'Arca Azzurra – del *Teatro delle Regioni*, ha fatto incontrare, in una intensa quattro giorni articolata tra San Casciano, Castelfiorentino e Firenze, drammaturgia e teatranti napoletani e toscani: una delle linee-guida della nuova iniziativa, infatti, è stata quella di far interpretare, e recitare, a registi e attori di una regione i lavori degli autori dell'altra, per rendere appunto più concreto e reale, anche sul piano artistico, l'incontro tra le diverse produzioni in lingua regionale. Ed è quello che, almeno in parte, è accaduto in questa quattro giorni, che ha fatto perno intorno alla casa («Alberghaccio») del Machiavelli a Sant'Andrea in Percussina: anche se problemi, prevedibili, di costi hanno fatto rinviare alle prossime edizioni il progetto (o il sogno?) di dar vita a vere e proprie produzioni. Ci sono stati, sì, degli spettacoli, ma si è trattato di lavori che erano già pronti, che non segnavano l'incontro-matrimonio tra i due mondi: il *Paesaggio con figure* dell'Arca Azzurra, *Shakespeare-Re di Napoli* di Ruggero Cappuccio, *Embarco* di e con Enzo Moscato, *Topolino Crick* di e con Francesco Silvestri, la performance *Marrakech* degli altri napoletani Benvenuto-Sanguineti e infine *Il baciamano* di Santanelli con regia di Marco Lucchesi. L'aspetto più interessante è stato così confinato – purtroppo – solo in una lettura e in una *mise en espace*: gli attori dell'Arca Azzurra, insieme a Isa Danieli (con la regia di Ugo Chiti) hanno interpretato *Pièce noire* di Moscato, mentre Patrizia Corti, attrice sempre della compagnia di Chiti, sotto la guida della regista fiorentina Barbara Nativi, ha recitato il teso e convulso monologo di Annibale Ruccello *Anna Cappelli* (mai presentato prima). L'esperimento era davvero importante in quanto far rivisitare questi testi di drammaturgia in lingua da interpreti di sensibilità e di collocazione geografica così diversa serve – di fatto – anche a dimostrarne e a metterne in luce il valore assoluto, indicandone i meriti che non sono affatto legati all'appartenenza a una precisa area culturale linguistica. In misura più limitata, un altro esperimento di trasposizione di una pièce in un diverso contesto di atmosfera e di stile lo ha fatto ancora Ugo Chiti, sempre sotto forma di sobria *mise en espace*, con Lucia Socci, altra attrice della sua Arca Azzurra, facendole recitare – riportata, però, maggiormente ad un ambito ideale e linguistico toscano – il bel monologo *Silvana*, che fa parte dello spettacolo solistico di Lucia Poli *Sorelle d'Italia*.

In questa prima sessione del *Teatro delle Regioni* si sono svolte anche tavole rotonde e incontri: sono stati «intervistati» pubblicamente Roberto De Simone e Peppe Barra, e un ricco numero di artisti e di addetti ai lavori ha partecipato al confronto a viso aperto *A che punto è la notte*. Un confronto che, tanto per cominciare, è riuscito – fa notare Luciana Libero – a mettere di fronte ai diversi rappresentanti (attori, autori, registi) di un'area normalmente poco considerata del nostro teatro, i vertici massimi delle istituzioni teatrali, a cominciare dall'Eni. Erano presenti, tra gli altri, Mauro Carbonoli e Maurizio Scaparro, per la prima volta a tu per tu con gli esponenti di un mondo teatrale meno «ufficiale». Le difficoltà che affliggono tutto il settore della nuova drammaturgia (non solo in lingua regionale) e tutto il teatro ad essa collegato sono state descritte nell'incontro in maniera abbastanza concorde: e sono la chiusura, impietosa, da parte del mercato, la diffidenza assoluta verso certi testi da parte delle compagnie «ricche» che vanno nei grandi teatri, e di conseguenza il rischio crescente di restare chiusi nel limbo di una circolazione minima, ad uso di pubblici solo d'élite. *Francesco Tei*

UN CONVEGNO DA ROSVITA A MARGUERITE YOURCENAR

REGGIO: MILLE ANNI DI SCRITTURA FEMMINILE

A Reggio Calabria – 11-12 aprile – si è tenuto il 1° Convegno internazionale di Studi sul Teatro, intitolato «Percorsi femminili nel teatro colto e nel teatro folkloristico». Abbiamo chiesto a Mariela Boggio di scrivere per Hystrio una sintesi della sua relazione. Le donne scrivono da mille anni.

«Mille anni fa Rosa Bianca, monaca in un convento della Sassonia, scriveva in latino delle storie d'amore e di perdizione per rappresentarle davanti alle sue consorelle, a cui voleva, portando ad esempio il Male, ispirare il Bene. Rosvita è forse la prima donna che scrive per il teatro. Perché siano così poche nel corso di un intero millennio rimane un interrogativo a cui si può rispondere con qualche riflessione, mai esaustiva. Di fondo resta la considerazione che per una donna, fino a qualche decennio fa, era difficile fare della scrittura teatrale un mestiere, collegare un'arte con una pratica di lavoro, riuscire a imporsi in un mondo competitivo e ambiguo come quello dello spettacolo, e proporre tematiche rivendicative e forse anche linguaggi diversi, con la necessità di superare diffidenze e addirittura chiusure. A distanza di sei secoli appare Isabella Andreini; attrice, moglie del capocomico Francesco, madre di sette figli – morirà di parto per l'ottavo –; a questa perfezione esistenziale Isabella aggiunge l'immortalità della scrittura, nella convinzione "Che dopo noi nulla di noi qui resta, / se non se 'n quanto ne l'eterne carte / lasciamo i nomi in bei vestigi sparsi", e sarà il marito, ritiratosi dalle scene per il dolore della sua scomparsa, a riordinare gli scritti di quella donna eccezionale, stimata dal Tasso, esaltata dalla gente comune. Isabella porta avanti il germe di una riforma del teatro, facendolo risultare degno di considerazione e di rispetto alla pari delle altre arti; con mirabile intuizione artistica recita non solo i deliziosi personaggi che da lei prenderanno il nome di Isabella, ma si getta negli universi inesplorati della mente.

«Scrivono, un secolo dopo, due suore: la portoghese Mariana Alcoforado compone cinque lettere d'amore – ma resta in dubbio se la scrittura fosse sua o di un letterato del tempo –; prorompe la passione, nelle prime pagine, e l'implorazione all'amante perché torni a lei; ma a poco a poco Mariana si rende conto che ha amato non quell'uomo mediocre, ma l'amore, e conquista la serena dimensione spirituale della ragione; non donna di teatro, Mariana è una attualissima monologante creatura pirandelliana. L'altra suora, Juana Inez de la Cruz, meticcica, messicana, educata a corte, scrive poesie raffinatissime, ma è il teatro come fonte di comunicazione con il popolo la sua prerogativa; la fede, Gesù, la Provvidenza, i suoi temi, che sviluppa mescolando lo spagnolo al dialetto degli indios; e quando le precarie condizioni dei contadini provocano una rivolta, li appoggia fin davanti al re. Nel diciottesimo secolo in Inghilterra Aphra Behn fa della scrittura teatrale il suo mestiere; lamenta di mietere insuccessi perché donna: «Questa commedia – scrive – fosse d'un uomo, anche il più rozzo, imbecille, disonesto scribacchino della città, sarebbe una com-

media straordinaria»; riesce però a diventare famosa, e immette nel suo teatro una sorta di rovesciamento di ottica rispetto alle composizioni di autori maschili: sono le sue donne spesso a parlare della sessualità, con una schiettezza priva di pudori. Olympe de Gouges vive gli anni della Rivoluzione francese; da ignorante e povera conquista Parigi con la sua bellezza e intelligenza; scrive commedie per esprimere ciò che direttamente non potrebbe dire: la schiavitù dei negri, sfruttati dai propugnatori dell'uguaglianza per i bianchi, è uno dei suoi temi, e così i voti forzati in convento; tanta generosità rivoluzionaria – celebre la sua dichiarazione dei diritti delle donne – viene misconosciuta: Olympe sarà ghigliottinata per decisione di Robespierre, esasperato dalla temerarietà della scrittrice. Sarà Georges Sand, in pieno Ottocento, a riproporre con ironia e ad un pubblico più recettivo, tesi sociali – le lotte sinda-

cali furono tra i suoi interessi – perfino in commedia. Senza più l'aureola delle eccezioni avanzano verso i nostri giorni Marie Luise Fleisser e Marguerite Yourcenar. La Fleisser trae dal suo incontro con Brecht la spinta alla scrittura; nata a Ingolstadt nella Bassa Baviera, mette a fuoco nelle sue due composizioni, dal taglio cinematografico, i caratteri dei suoi concittadini, le grettezze e le miserie, rilevando la sostanziale posizione perdente delle donne, creature sconfitte, che tentano la liberazione attraverso l'amore, ma l'amore stesso diventa una minaccia mortale. La Yourcenar con la sua scrittura pienamente autonoma inclina a tratteggiare caratteri femminili singolari – si pensi a Pia dei Tolomei nel *Discorso della palude*, rimasta negli anni radiosa di vita nonostante la ripulsa fattane dal marito –, e offre della tragedia greca una dimensione moderna, in cui delinea donne arditamente "contro". Mariela Boggio

Il tragico imperatore fra storia e quotidiano

ENRICO IV, di Luigi Pirandello. Regia e interpretazione (lucida e attenta) di Mariano Rigillo. Scene di Paolo Petti. Costumi di M. Rosaria Donadio. Luci di Domenico Maggiotti. Con Anna Teresa Rossini, Lombardo Fornara, Sergio Solli, Irma Ciaramella, Ruben Rigillo, Alfonso Liguori, Fabrizio Spedale, Antonio Izzo, Annibale Pavone e Gianfranco Quero (bravi). Prod. Ente Teatro Messina.

Alcuni mesi dopo l'interpretazione di Gianrico Tedeschi, Mariano Rigillo ha riproposto, prodotto dall'Ente Teatro di Messina, l'*Enrico IV* di Pirandello con la sua regia e con una lettura del testo ricca di intenzioni e di significati. Avvalendosi della scena di Paolo Petti e dei costumi di M. Rosaria Donadio, Rigillo ha cominciato dallo spazio dividendolo in tre parti; il proscenio, per il gruppo dei visitatori, un palco dove si accede attraverso sette piccole scalinate che immette nella scala del trono; due ballatoi laterali, con ampia scalinata, da uno dei quali appariranno, per la prima volta, i cinque personaggi, non in cerca di autore, ma del finto imperatore. Enrico arriva quasi sbalzato fuori da una fessura del muro di fondo, dove qualche attimo prima è tirato su, con una manovella, il trono. La fessura è molto importante, perché, nella lettura di Rigillo, corrisponde alla frattura che si è verificata nel cervello di Enrico. Questa frattura è un segno forte del linguaggio scenico ed è una scelta interpretativa ben precisa, dato che Rigillo la conferma con altri segni che rimandano ad essa quando, dopo essersi presentato con un saio di penitenti, sotto il quale non nasconde la sua nudità, alla fine del primo monologo, le maniche del saio improvvisamente si allungano trasformandolo come in una camicia di forza. Dopo il primo commiato, i personaggi risalgono la scala, escono dal ballatoio ed Enrico intrattiene una gag col dottore, che si inchina tre volte e per ben tre volte, con scherno, Enrico ripete il saluto, accompagnandolo, alla fine, con un gesto irriverente. Da questa irriverenza nasce il: «buffoni, buffoni, buffoni» che Rigillo pronuncia con una certa buffoneria, che mantiene con i consiglieri, quando, quasi giocando, chiede: «Sono pazzo o non sono pazzo». Ormai diventato padrone della situazione, abbandona, nella seconda parte, il suo abito da penitente, appare con un costume molto ricco, su cui sovrasta un grande mantello rosso, simbolo del potere, dell'amore e del sangue. Si tratta di un altro segno forte dello spettacolo; dato che Enrico appare come un re da tragedia che sta preparando un suo rituale ben preciso che consisterà nel ferire Belcredi e nel farlo morire in scena (cosa mai avvenuta nelle messinscene precedenti) avvolto nel mantello rosso: un sacrificio in nome dell'amore mancato. Compiuto questo rito sacrificale, le maniche del costume di allungano ancora come in una camicia di forza e Enrico pone il viso dietro i pali di legno su cui è costruito il ballatoio che, grazie anche ad un uso accorto delle luci, si trasformano in sbarre carcerarie. Il dramma, ormai si è spostato verso soluzioni tragiche, nelle quali il tempo della storia e quello del quotidiano finiscono per coincidere.

Assecondata da una bella e brava Anna Teresa Rossini che dà al personaggio di Matilde una sorta di sofferenza per l'amore mancato, da Lombardo Fornara, Sergio Solli, Mariano Rigillo offre una delle prove più alte della sua carriera per lucidità interpretativa, ma anche per una appropriazione dello spazio scenico con dei movimenti che richiamano la sua lettura registica.

Andrea Bisicchia

**Voli Risparmio.
Meridiana offre la più concreta delle scelte: lo sconto.**

400%

Anche sulle rotte nazionali Meridiana vi dà la possibilità di volare a condizioni estremamente convenienti: una serie di tariffe aperte a tutti, scontate del 40%. I Voli Risparmio sono soggetti ad alcune restrizioni in caso di modifica della prenotazione o rimborso: la tariffa PEX richiede per esempio che il viaggio di ritorno sia effettuato non oltre le quattro settimane ma non prima di due notti, una delle quali tra il sabato

e la domenica. I senior oltre 65 anni, invece, ottengono lo sconto anche nel caso di un biglietto one way. L'opportunità è valida anche per il Piano Famiglia Speciale. Ma attenzione: i posti a disposizione per i Voli Risparmio non sono molti, e vanno prenotati quanto prima. Voli Risparmio Meridiana: il buon viaggio comincia dal buon prezzo.



Meridiana
Your Private Airline

Bergamo, Bologna, Cagliari, Catania, Firenze, Genova, Milano, Napoli, Olbia, Palermo, Pisa, Roma, Torino, Venezia, Verona.

CON UN PREMIO E UN CONCORSO DI DRAMMATURGIA

SCIACCA RICORDA SALVO RANDONE

La terza edizione del Premio nel ricordo di un attore che partendo dal teatro amatoriale ha consegnato la sua esperienza artistica alla storia del teatro del Novecento - Un convegno, una mostra ed una rassegna di Base.

GIUSEPPE LIOTTA

Quale memoria del teatro di questi tempi avremo fra vent'anni? Quale teatro stiamo vivendo? Quello degli attori, dei registi, del pubblico, dei drammaturghi? Quello dei festival (sempre più invaso da presenze straniere)? O quello dello Stato, teso a congelare, forse pietrificare, l'esistente?

Ma quante sono poi le formazioni teatrali, sovvenzionate e no, disseminate in tutto il territorio nazionale che fanno teatro «serio», invisibile, se non alla stretta comunità teatrale in cui operano, o appartengono? Episodi, fatti, eventi teatrali sconosciuti, sommersi nel marasma di una situazione teatrale estremamente confusa, indescrivibile.

Da dove partire per ricostruire un tessuto teatrale strappato, vilipeso, martoriato, che ricominci a creare nuovi rapporti al suo interno, più onesti e autentici, e cominci a ristabilire un diverso «contatto» col pubblico, più vivo e dinamico di quello di adesso? Forse partendo proprio da un mondo teatrale parallelo a quello «ufficiale», rappresentato da quei «teatri di base» («amatoriali»), comincia a diventare termine inesatto, non rispondente alla realtà delle cose prodotte e viste) diffusissimi in tutto il territorio nazionale, e che oggi rappresentano un momento di stimolante e riconosciuta ricchezza espressiva.

La terza edizione del premio «Salvo Randone» che si svolge a cadenza biennale a Sciacca, nel ricordo di un attore che partendo dal teatro amatoriale ha consegnato la sua esperienza artistica alla storia del teatro del Novecento, vuole proprio riprendere il discorso di un teatro non allineato, con una sua tensione pulita, sana, vera, possibile, non utopistica, capace di reinventare nuove dimensioni al lavoro teatrale: un teatro fatto soprattutto di scambi e relazioni, di tradizione e di innovazione, senza quei comportamenti scenici estetizzanti e autocelebrativi su cui poggia gran parte dello spettacolo odierno. Un teatro semplice, artigianale, che non vuol dire omologato e convenzionale, per arrivare a forme più complesse e trasgressive di aggregazione, di conoscenza, e riuscire a vivere il teatro come un continuo stato di desiderio.

Lo spazio del teatro, è De Berardinis a ricordarcelo, non è solo il luogo dove accadono gli eventi, ma anche, soprattutto, la memoria, e i modi di raccontarla. Sciacca ricorda Randone anche attraverso una mostra fotografica (in collaborazione con il Teatro Eliseo) e un convegno sul tema: «Randone fra cinema e teatro». Infine un omaggio del Teatro Nazionale rumeno che presenta il *Gabbiano* di Čechov. Non credo che Randone abbia mai interpretato un personaggio di Čechov, ma i desideri come la memoria possono andare all'incontro e regalarci un incontro immaginario, ma non per questo meno possibile e vero, sul quale poter costruire un pezzo del nostro futuro. □



TOTÒ NICOSIA*

Dal 30 luglio al 6 agosto riparte da Sciacca, promossa dalla Associazione culturale Compagnia teatrale «I Giovani», la terza edizione del Premio intitolato all'indimenticato Salvo Randone.

Si accendono le luci della ribalta per una manifestazione che sta conquistando un «posto al sole» nel panorama nazionale delle iniziative culturali grazie ai consensi del numeroso pubblico partecipante, all'interesse della stampa, alla qualificata giuria, alla presenza di compagnie di teatro di base di ottimo livello ed ai prestigiosi nomi che sono stati presenti nelle precedenti edizioni.

Mantenere vivo il ricordo nel tempo di un grande attore come Salvo Randone e proporre teatro alla gente, come strumento di educazione e riflessione del vivere quotidiano, erano e continuano ad essere i motivi principali che hanno fatto nascere il Premio Randone e proseguono a farlo crescere.

L'esperienza delle precedenti edizioni e la loro soddisfacente riuscita, adesso, ci può fare aggiungere una motivazione non meno importante: scoprire nuovi attori ed autori eclissati dalla difficile realtà del teatro di base.

Il Premio «Salvo Randone», infatti, con la sua formula particolare non solo premia i nomi più prestigiosi del teatro, ma con il Festival del Teatro nazionale di Base diventa una qualificata occasione per l'affermazione di nuovi talenti.

Il teatro necessita di nuova linfa, di modelli interpretativi diversi, di scrivere le pagine delle problematiche attuali che daranno storia per i posteri e fonte di sapere. Ci auguriamo quindi che il Premio, ancora troppo giovane per essere considerato una tradizione, possa col tempo brillare di luce propria nel firmamento teatrale e far nascere nuove stelle.

*Direttore artistico del Premio



IL PROGRAMMA DELLA RASSEGNA

- Martedì 18.7.95** Conferenza stampa di presentazione del Premio presso la sede della Regione Sicilia a Roma in via Marghera 36.
- Domenica 30.7.95** Inizio del Festival, presso l'Atrio Inferiore del Palazzo di Città a Sciacca, con l'opera: *Tom Tomato story* di José Elia, Compagnia del Giullare Salerno.
- Lunedì 31.7.95** Seconda opera in programma: *A piedi nudi nel parco* di Neil Simon, Sperimentale Città di Trento.
- Martedì 1.8.95** Terza opera in programma: *Cercasi tenore* di Ken Ludwig, Estravagario Teatro Verona.
- Mercoledì 2.8.95** Quarta opera in programma: *Favolescion, il musical che è una favola* di Quattrocchi e Cattivelli, Compagnia GiocoTeatro Roma.
- Giovedì 3.8.95** Ultima opera in programma: *L'alba del III millennio* di Pietro De Silva, Compagnia Nuova Scena Siracusa.
- Venerdì 4.8.95** Il Piccolo Teatro di Bucarest presenta: *Il gabbiano* di A. Čechov, regia di Catalina Buzoianu.
- Sabato 5.8.95** Serata di premiazione delle Compagnie partecipanti al Festival nazionale del Teatro di Base e fuori concorso *La lezione* di Eugene Ionesco. Presenta Serafino Giaccone.
- Domenica 6.8.95** Attribuzione dei premi alla carriera «Salvo Randone» e consegna dei premi speciali *Hystrio*. Saranno presenti: Pamela Villoresi, Corinne Bonuglia, Vittorio Gassman, Giorgio Albertazzi, Laura Curino, Renato Greco e il suo balletto, Paolo Emilio Poesio, Vincenzo Mollica, Yves Lebreton, Orazio Costa, Irene Papas, Giuseppe Randone, I Baraonna, Alessandro Gassman, Franca Nuti, Philippe Noiret. La serata sarà presentata da Lina Sastri e trasmessa da Telemontecarlo.

Nella settimana del Premio sarà proposta al pubblico, in collaborazione con il Teatro Eliseo, una mostra fotografica su Randone, presso la Pinacoteca dell'ex Convento San Francesco di Sciacca.

Giovedì 3 agosto '95 alle ore 11, presso l'ex Convento San Francesco di Sciacca, Convegno sul tema «Randone tra cinema e teatro» relatore Ugo Ronfani.

LA GIURIA

Aldo Nicolai (scrittore e drammaturgo) presidente, Ugo Ronfani (direttore della rivista *Hystrio*), Ettore Zocaro (critico Ansa), Mila Stanic (giornalista), Rosario Galli (scrittore-regista), Giuseppe Liotta (docente universitario), Renato Giordano (regista-scrittore). □

Premio Sicilia 2001

È bandito il Premio teatrale nazionale «Sicilia 2001», riservato ad opere teatrali inedite e mai rappresentate di autori italiani contemporanei.

I partecipanti dovranno inviare sette copie dell'opera presso la segreteria del premio: Sikelia Iniziative, via Discesa Porto Empedocle n. 25 - 92100 Agrigento, entro e non oltre il 31 agosto 1995. Per informazioni Sikelia Iniziative, tel./fax 0925/544106, tel. 0922/21981 - 0925/61173, cell. 0360 284287 - 0360 398511. I concorrenti dovranno anche inviare dichiarazione di accettazione di quanto contemplato dal regolamento ed un assegno intestato alla Sikelia Iniziative sas, Agrigento, di lire 150.000, quale quota di iscrizione e spese di segreteria. Il contributo è stato deliberato allo scopo di garantire l'efficienza e la razionalità dell'iniziativa, nonché la tutela delle finalità artistiche e operative del concorso.

Le opere saranno esaminate da una commissione composta da: Ugo Ronfani (presidente); Emilia Costantini (critico del Corriere della Sera); Alessandro Giglio (produttore e direttore del Teatro dei Satiri Roma); Aldo Nicolaj (drammaturgo); Paola Pitagora (attrice); Maurizio Panici (regista, responsabile del Teatro Argot Roma); Totò Nicosia, (direttore artistico del Premio «Salvo Randone»).

La commissione selezionerà cinque opere finaliste che saranno sottoposte all'attenzione di un campione rappresentativo del pubblico (50 persone), alla presenza di un notaio e di un rappresentante del comitato organizzatore. La compagnia teatrale «I Giovani» si incaricherà di allestire letture dramatizzate delle cinque opere. Ed alla fine di ogni lettura il pubblico esprimerà il proprio gradimento attraverso una scheda.

Il premio sarà assegnato nel corso di una manifestazione organizzata nella città di Agrigento, in un teatro, e durante la quale si procederà all'apertura dei plichi alla presenza del notaio. La serata conclusiva si terrà domenica 26 novembre 1995.

Il Premio «Sicilia 2001» consiste in un contributo in denaro di lire quaranta milioni che sarà assegnato alla Società di Produzione teatrale che si impegna a mettere in scena l'opera vincitrice, entro l'anno successivo, a partire dalla data di proclamazione. Il contributo in denaro sarà versato alla Società produttrice dell'opera per il 50 per cento all'inizio delle prove della commedia, il rimanente 50 per cento alla fine della trentesima replica della commedia stessa. È già stato trovato un accordo con un teatro romano che riserverà all'opera vincitrice da 3 a 4 settimane di repliche. □

I PREMIATI

VITTORIO GASSMAN - Nel teatro contemporaneo nessun attore è riuscito come Vittorio Gassman a superare i confini dello spettacolo diventando un protagonista del costume e della cultura italiana: interprete versatile, regista, maestro e divulgatore, sempre alla ricerca di nuovi ruoli e nuove esperienze turbate solo dalla precoce morte del padre nel 1936. Consegue la maturità classica al liceo Tasso di Roma e si iscrive alla facoltà di Giurisprudenza. Intanto inizia anche a frequentare l'Accademia nazionale d'Arte drammatica sotto la guida di Silvio D'Amico, Orazio Costa, Wanda Capodaglio e Guido Salvini. La sua versatilità di attore lo porta spesso a confrontarsi con particolari spettacoli come i recital, fra i quali si possono citare *Non essere* (1984-85) e *Poesia la vita* (1987); qui tutte le esperienze acquisite in tanti anni di professione, vissuta sempre all'insegna del dispendio generoso di energie, sembrano trovare una misura definitiva nell'offerta della parola poetica come gesto semplice e insieme profondo che fa da tramite fra la solitudine e il bisogno di comunicare. □

FRANCA NUTI - Franca Nuti si diploma nel 1953 all'Accademia dei Filodrammatici di Milano, allieva di Esperia Speroni e Maria Cumani Quasimodo, e debutta l'anno successivo al Teatro Manzoni ne *L'allodola* di Jean Anouilh, con la Benassi-Brignone-Moretti-Santuocci. Nello stesso periodo incontra quello che considera il suo primo vero maestro, Renzo Ricci: la giovane attrice lo accompagna in una tournée americana, sostenendo ruoli di primo piano e apprendendo la rigorosa lezione di un metodo di lavoro sempre volto alla conquista della semplicità espressiva. Dall'inizio degli anni Ottanta, periodo che la Nu-



ti considera come l'avvio di un felice rinnovamento artistico, le sue scelte seguono in gran parte la linea di ricerca di Luca Ronconi, «regista scienziato» con il quale condivide l'amore per la «precisione matematica e scientifica che lega i personaggi come un'espressione algebrica e dà un risultato inaspettato e travolgente». Dal 1991 insegna alla scuola del Teatro Stabile di Torino, convinta del valore di un teatro «che pone dei problemi» e non è mai semplice intrattenimento. □

ORAZIO COSTA - Orazio Costa è considerato uno dei grandi maestri del teatro italiano contemporaneo. Il dato più evidente del suo lungo e ininterrotto lavoro è la continua ricerca di occasioni

per verificare la concreta possibilità del teatro di offrire momenti importanti di aggregazione e di riflessione intorno ai grandi temi dell'esistenza e del destino degli uomini. Per questo i diversi aspetti della sua attività (in primo luogo la direzione di spettacoli, ma anche l'insegnamento e l'elaborazione teorica) convergono in una direzione unitaria, all'origine della quale è riscontrabile la convinzione che il teatro non sia una qualunque forma spettacolare, ma abbia in sé un potenziale di rinnovamento dei rapporti umani che lo rende necessario in ogni tipo di società. Questo spiega le sue scelte sempre coraggiose, talvolta apertamente anticonformistiche e contrarie a un'idea di spettacolo come semplice intrattenimento. La formazione di Costa si svolge su una linea costante di approfondimento dei valori espressivi della parola teatrale come strumento di comunicazione. Il suo insegnamento trentennale (1944-73) all'Accademia nazionale d'Arte drammatica gli consente di diffondere i valori di una regia intesa come funzione propositiva, capace di suscitare il coinvolgimento dell'attore nell'intero progetto della messa in scena. Analogamente ha la fondazione del Piccolo Teatro della Città di Roma, nel 1948 (e che dirigerà fino al 1954), negli anni in cui i teatri stabili sembrano poter diffondere un'idea di educazione al teatro che conduca il pubblico ben oltre il semplice consumo di spettacoli. Ostile all'eclettismo, ma anche incapace di cristallizzarsi in un ruolo fisso, Costa prosegue nell'esplorazione di altre aree della teatralità, diverse dalla regia, come per esempio le letture radiofoniche di grandi testi letterari (resta insuperata quella de *I promessi sposi* manzoniani), i seminari con laureati e studenti universitari, in cui le qualità del maestro e dell'artista trovano una sintesi adeguata. □

PAOLO EMILIO POESIO - Nato a Roma il 27 dicembre 1915, vive a Firenze fin dall'infanzia. Poco più che ventenne, cominciò a cimentarsi nella critica drammatica, disciplina nella quale poi, divenuto giornalista professionista, doveva affermarsi esercitandola per 34 anni consecutivi sui maggiori quotidiani fiorentini. Interessato a tutti gli aspetti del teatro, ha insegnato alla Scuola di recitazione di via Laura a Firenze, ha diretto, nei primi anni Sessanta, il Teatro Studio del Metastasio di Prato, è stato dal 1986 al 1990 direttore del Teatro Regionale toscano. Autore di una biografia critica di Jean Louis Barrault, ha dato alle stampe nel 1987 uno studio su Maurizio Scaparro. Ha collaborato e collabora a riviste specializzate italiane e straniere, nonché a diverse enciclopedie. Ha fatto più volte parte delle commissioni giudicatrici di concorsi per testi teatrali. □

PAMELA VILLORESI - Premiata per la regia di *Tàibele e il suo demone* di Isaac Singer e Eve Friedman messa in scena al Teatro Studio con Moni Ovadia. Nata a Prato, dopo il debutto nel *Renudo* di Schwarz (1970) si afferma al Piccolo Teatro diretta da Strehler nel *Campello* di Goldoni, cui seguono *Temporale* di Strindberg, *Arlecchino, servitore di due padroni* di Goldoni e *Mina di Barnhelm* di Lessing. Nelle ultime due stagioni è ancora al Piccolo Teatro nelle *Baruffe chiozzotte* di Goldoni e nell'*Isola degli schiavi* di Marivaux. □

ALESSANDRO GASSMAN - Ha debuttato ne *I misteri di Pietroburgo* di Dostoevskij diretto dal padre, con il quale ha interpretato anche *Affabulazione* di Pasolini, *Poesia la vita* e *Ulisse e la balena bianca* da Melville. È stato il Cavaliere De la Force nei *Dialoghi delle Carmelitane* diretto da Ronconi, ha interpretato *Uomini senza donne* di Longoni a fianco di Gianmarco Tognazzi e ancora con il padre, *Camper*. □

A pag. 114, da sinistra a destra, Vittorio Gassman, Franca Nuti e Orazio Costa. In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra, Paolo Emilio Poesio, Pamela Villoresi e Alessandro Gassman.

LE SCELTE DELLA GIURIA

Il Premio Salvo Randone terza edizione, viene quest'anno assegnato a: Orazio Costa, Vittorio Gassman, Franca Nuti e Paolo Emilio Poesio. Premi *Hystrio*: Pamela Villoresi e Alessandro Gassman. Due premi speciali ad attori stranieri in via di definizione.

Il Premio Salvo Randone è promosso dall'Associazione culturale Compagnia teatrale I Giovani in collaborazione con l'Unione italiana Libero Teatro. Nell'ambito del Premio si svolge il terzo Festival nazionale Teatro di Base. *Enti patrocinatori*: Regione Sicilia (assessorato Turismo e Spettacolo), Comune di Sciacca, Azienda autonoma Soggiorno e Turismo del Comune di Sciacca, Azienda delle Terme di Sciacca. *Sponsor*: La Meridiana, il Banco di Sicilia, Enocarboi, Ragali, Ligorio. I premiati delle scorse edizioni sono stati: Ernesto Calindri, Pupella Maggio, Luigi Squarzina e Ghigo De Chiara; Turi Ferro, Paola Borboni, Mario Missiroli e Giorgio Prospero. La serata sarà presentata da Lina Sastri. □



PER UNA RICONCILIAZIONE FRA TEATRO E PUBBLICO

LA PERDITA DEL CENTRO

LUCA DE FUSCO

Per chi si apre stasera il sipario? Questa domanda non sembra al centro delle preoccupazioni degli operatori teatrali in questo Paese. Se formuliamo un discorso, pubblico o privato, abbiamo sempre ben presente il problema di farci capire e, ancora prima, di sapere a chi ci stiamo rivolgendo. Coloro che parlano oggi il linguaggio teatrale non sembrano invece porsi il problema del pubblico, della sua natura e della sua formazione, un tema da cui non bisognerebbe mai prescindere, pena una navigazione senza rotta, destinata a disorientare e disgregare il pubblico virtuale e reale del teatro italiano. Ciò vale innanzitutto per le grandi istituzioni pubbliche (ex ministero, Eti, Teatri Stabili) che avrebbero come scopo precipuo la formazione di un nuovo gusto teatrale e in generale di un nuovo pubblico e procedono invece, il più delle volte, in modo schizoide, influenzati dalle preferenze dei direttori artistici o dall'esito immediato – più o meno felice – di iniziative che devono essere inevitabilmente progettate per un lungo periodo.

Non è però sulle scelte di carattere organizzativo che voglio soffermarmi ma su quelle che più mi riguardano in quanto regista e cioè sull'aspetto culturale ed artistico. In questo campo trovo che la maggior parte dei più impegnati operatori insistano da molto tempo in un errore simile a quello che portò la sinistra alla sconfitta nelle ultime elezioni politiche. Mi sembra insomma che nessuno si occupi in maniera innovativa e stimolante della fascia più importante e numerosa della società, quella che si identifica con i ceti medi e che politicamente viene definita *centro*.

La deviazione di percorso risale a mio avviso al periodo delle neo-avanguardie, a quella fase che seguì l'unica epoca in cui in Italia si attuò realmente una politica di formazione del pubblico ad opera degli stabili più illuminati come quelli di Milano e Genova. Le neo-avanguardie decisero di ignorare e anzi di scandalizzare il pubblico borghese – quello di sinistra del Piccolo come quello di destra dell'Eliseo – e di rivolgersi ad una fascia di spettatori molto ristretta, fortemente caratterizzata in senso politico e sociale. Quella stagione fu viva e stimolante, produsse spettatori innovativi che cambiarono l'alfabeto teatrale del paese; ci hanno lasciato però il vizio di considerare *reazionario* un teatro borghese. Mentre nell'ambito politico questa parola ha perso – anche a sinistra – ogni connotazione negativa, in larghi settori teatrali essa mantiene una colorazione passatista. Da ciò consegue che nel teatro più avanzato – o ritenuto tale – il problema del pubblico è affrontato con sufficienza e la parola *mercato* mantiene una connotazione negativa che ha invece perso nel dibattito politico e culturale. Le nuove tendenze del teatro appaiono insomma prigioniere di se stesse di una sorta di ghetto (qualche volta supersovvenzionato). Anche il concetto stesso di avanguardia ha subito, nel teatro italiano, una pericolosa involuzione. Nelle altre discipline, si pensi alle arti visive, un fenomeno è di avanguardia al momento della sua formazione, poi si classicizza e viene sostituito da altre tendenze e altri artisti che caratterizzano il nuovo. Nel nostro teatro invece molte figure e tendenze sono rimaste di avanguardia per sempre evitando qualsiasi rapporto (anche di stimolo) con la tradizione e non evitando invece spesso i rischi della sclerotizzazione.

La nuova drammaturgia coltiva d'altra parte ancora con devozione il culto della *marginalità* rivolgendosi ancora a quella ristretta fascia di abitudini che vent'anni fa poteva essere una *élite* ma ora si configura come un vero e proprio *ghetto*. Le storie dei nostri nuovi scrittori parlano di travestiti, di schizofrenici, di esclusi con un linguaggio spesso ai limiti dell'ermetismo più inaccessibile. Intendiamoci l'arte può e deve occuparsi della marginalità ma non può raccontare *solo* di questo. Chi recita ora il ruolo giocato negli anni '60/'70 da scrittori come Brusati e Patroni Griffi, da compagnie come quella dei Giovani? Chi si rivolge oggi al ceto medio, chi racconta le crisi e i problemi della borghesia italiana? Al posto delle figure sopracitate i protagonisti delle grandi com-

pagnie private hanno sempre più spesso sapore e provenienza televisivi mentre gli Stabili presentano progetti che sembrano ignorare volutamente il rapporto con il pubblico rinchiudendosi in una aristocratica torre d'avorio che è sacrosanto diritto (mai dovere) delle arti solitarie come la letteratura o la pittura ma che è rigorosamente vietata al teatro che è linguaggio intrinsecamente sociale. In questo vuoto interviene il rassicurante repertorio che appaga con i suoi Pirandello, Molière, Shakespeare il tipo di domanda teatrale che viene identificata con il pubblico degli abbonati, pubblico sempre più composto da ultracinquantenni: uno sguardo sulla platea di qualsiasi teatro tradizionale provoca amare riflessioni sul futuro di questa disciplina in Italia.

Si ha la sensazione che le avanguardie del nostro teatro combattano paradossalmente, senza accorgersene una battaglia di retroguardia credendo di dover ancora turbare e provocare il pubblico «borghese». Questi attori, registi e critici (anche se per il livello di responsabilità si dovrebbe invertire l'ordine) non hanno letto (o non hanno recepito) le decine di libri di sociologia che spiegano come l'intera società si sia imborghesita e continuano a combattere una guerra già terminata da tempo come l'ufficiale giapponese di un famoso film che continuava da solo la seconda guerra mondiale in un'isola deserta. Il problema non è più turbare gli abbonati dell'Eliseo ma sperare e lavorare affinché non diminuiscano.

Eppure l'esempio del più grande drammaturgo italiano del secolo – parlo ancora di Pirandello – dovrebbe essere indicativo. Egli inseriva personaggi borghesi in scenari paradossali arrivando a conclusioni arditissime per l'epoca. So bene che ai tempi del grande scrittore siciliano vivevano e operavano anche figure come Jerry o Artaud ed auspico infatti un teatro più ricco, che veda convivere e ricevere pari attenzione da parte della critica e degli addetti ai lavori, vari tipi di teatro come accaduto in epoche artisticamente più feconde. Per ora bisogna invece registrare come la connotazione estremista, antiborghese del nostro teatro culturalmente più impegnato produca una sorta di *abdicazione*, di *perdita del centro*, che è e, così stando le cose, continuerà ad essere, sempre più occupato da spettacoli di puro intrattenimento, dalla conformazione linguistica sempre più rozza e televisiva, adatta ad un pubblico che sta perdendo l'uso del linguaggio teatrale propriamente detto.

Si può ribattere a queste modeste osservazioni, guidate più che altro dal buon senso, affermando che non esiste teatro per la borghesia italiana semplicemente perché non esiste più la borghesia stessa o almeno una cultura che ne sia l'espressione. L'obiezione è fondata ma ha il sapore di quelle argomentazioni, tipiche del periodo sessantottino, che tendevano ad individuare *a monte* l'origine di qualsiasi problema rimandandone all'infinito la soluzione. La verità è che da tempo non riusciamo a fare più *un teatro per la classe dirigente di questo paese*. Per quella fascia di persone che si tiene aggiornata sui libri di maggior interesse, che non manca un film di Allen o di Altman ed ha invece perso l'abitudine e la voglia di andare a teatro. Mi sono sempre chiesto come mai autori quali Schnitzler siano stati pubblicati redditiziamente da molte case editrici ma rimangono assolutamente off limits per il mercato teatrale. La spiegazione è molto semplice: quei lettori non si trasformano in spettatori; pur essendo di una cultura abbondantemente sopra la media hanno smesso di andare a teatro. Cosa bisognerebbe fare per riportarci? Innanzitutto capire le ragioni di questa defezione, tentare di interpretare la domanda di teatro inappagata che rappresenta e poi non aspettarsi di risolvere il problema in una sola stagione.

Sono convinto che questo disegno di riconciliazione tra il teatro e quello che è sempre stato il suo pubblico sia uno dei più importanti da compiere in questa fine secolo. Ci dovrà pur essere una terza possibilità tra l'intrattenimento «comico» e la noia superconfezionata, tra le farse para-televisive e le pièce «a tesi» dal carattere sfacciatamente sociologico, ideali come introduzione ad un bel dibattito televisivo. □

LA CRITICA TEATRALE PER UNA NUOVA SPERIMENTAZIONE

RICERCA E TRADIZIONI PERDUTE: FRONTIERE DEL TEATRO DI DOMANI

Per tanto tempo, in una cultura ideologizzata e manichea, la ricerca è stata soltanto sinonimo di avanguardia - Oggi il nuovo teatro è anche memoria e collettività - Su questo tema un convegno ad Aosta dell'Associazione Critici.

CARLO INFANTE

È opportuno interrogarsi sul senso della Ricerca teatrale in una società viziata dai mass media, così inflazionata da una comunicazione inautentica, ridondante e mediata?

Sì, proprio per questo. Proprio perché si fa sempre più necessario ristabilire una misura umana del comunicare, per uscire dallo stallo culturale prodotto dall'inerzia televisiva, cercando un rapporto consapevole con il mondo in trasformazione accelerata, per interpretarlo e non rincorrerlo. Per tanto tempo la Ricerca è stata sinonimo di *Avanguardia*: un equivoco prodotto da un'epoca ideologizzata e manichea. Un aspetto di quella conflittualità diffusa in cui andava sabotata la Tradizione-Teatro e in cui nella stessa Ricerca, ci si divideva tra opposti estremismi, tra quelli «antroposofici» del *Terzo Teatro* e quelli «metropolitani» della *Nuova Spettacolarità Postmoderna*. Al di là di tutte le speculazioni il dato da sostenere è che la Ricerca teatrale va considerata come una Scienza umana, un vero e proprio laboratorio antropologico in cui decantare Mode e soggettività, comportamenti e linguaggi, archetipi e immaginari collettivi.

Ostinarsi poi ad usare il termine Ricerca è oggi più importante che mai, proprio per prendere le distanze da quel Teatro che, anche se fondato su nuove convenzioni sceniche, si adagia su formule rassicuranti di consumo culturale.

In questo fine millennio, in una società proiettata verso le più avanzate applicazioni tecnologiche, è vitale cercare quel valore interumano di comunicazione che è sempre stato espresso dal Teatro dagli albori della civiltà, in una tensione continua e autentica che esprimesse lo spirito del proprio tempo. In un mondo così veloce la Ricerca teatrale non ha probabilmente più il compito (che espresse così bene a suo tempo) di essere all'«avanguardia», di inventare linguaggi, ma forse quello di creare, o perlomeno preservare, una *misura umana di comunicazione*, un luogo, mentale e fisico al contempo, di confronto collettivo, civile. Stiamo entrando in un'era in cui le informazioni diventano le merci più scambiate e la comunicazione si fa sempre più *globale* attraverso le nuove tecnologie multimediali e telematiche.

E questo è un dato di fatto: è inscritto in un corso evolutivo che sarebbe inutile contrastare. È bensì decisivo stabilire un'armonia tra la dimensione globale e universale della comunicazione e quella *locale*, attivando un valore di scambio sociale che possa mantenere salda l'identità culturale e rilanciare la ricchezza più forte di una comunità, la *memoria*.

In questo senso è possibile cercare un nuovo equilibrio tra il moto progressivo della Ricerca e le Tradizioni che finalmente possono diventare un *bene culturale vivo* a tutti gli effetti.

La riscoperta degli idiomi, dei dialetti e delle lin-

Gruppo di ricerca dei critici: ecco i progetti e le iniziative

Fare ricerca significa vivere nella contemporaneità, avvertire le esigenze del mutamento, cogliere il tempo presente in continua trasformazione, per temi ed esigenze formali. Non per correre dietro a futuri istanze – il mito può tornare eterno nei suoi valori assoluti, l'espressione pura mostrarsi necessità che si impone alla storia – ma per lasciare affiorare le ansie meno visibili, sotterranee, che urgono nascoste tra il fastidioso chiasso di superficie.

Tanto più importante diviene l'impegno della critica, che deve riuscire ad avvertire al più presto possibile queste tensioni di qualità, essenziali per tutti, anche per chi non ne è consapevole. Se questo è vero per ogni forma di ricerca, scientifica ed artistica, per il teatro diviene proprio necessità vitale, per la sua natura effimera che non permette «scoperte» a posteriori, come invece può accadere per un romanzo, un'intuizione matematica, una scultura.

Il pubblico deve cogliere in diretta il senso, il valore della ricerca sulla scena – e a favorire questo contatto, insieme alla critica militante, dovrebbe esserci l'università che, oltre al compito di studiare la storia, dovrebbe offrire gli strumenti più idonei per aiutare la comprensione del tempo presente, anche per una corretta memorizzazione per studi futuri: ne seguirebbero diversamente colpe gravi per non avere messo in luce, mostrato al mondo, quanto invece meritava di essere segnalato, reso oggetto d'indagine.

È con questa consapevolezza che è nato il gruppo di studio sulla Ricerca – con compiti anche propositivi, d'organizzazione – all'interno dell'Associazione Critici di Teatro.

Un ruolo di vigilanza, di collegamento tra situazioni di ricerca (compagnie, festival, editoria), di legame con gli istituti universitari, di stimolo per confronti tra diverse realtà attente alle trasformazioni del mondo contemporaneo.

Diversi già gli impegni per l'estate, ad Aosta, con *La Ricerca e le Tradizioni perdute*, un incontro a cura di Carlo Infante organizzato dall'Associazione Adret; ma ci sono positivi contatti anche con Dro (Valeria Ottolenghi) e Rovereto (Giuseppe Liotta), dove sarà possibile invitare ad un confronto attivo sulla ricerca artisti, critici, studiosi di teatro.

Primo esempio di intreccio di interessi intorno alla ricerca è stato l'incontro che si è svolto in maggio, coordinato da Valeria Ottolenghi, *Il pesce d'oro. La ricerca a Parma. I linguaggi della contemporaneità, la comunicazione con il pubblico*, promossa da Uni/Tea, il Centro Studi e Ricerca Università e Teatro, realizzato insieme dall'Istituto di Sociologia dell'Università di Parma (prof. Alessandro Bosi) e il Teatro delle Briciole.

A conclusione del terzo anno di attività, *La porta aperta tra vita e teatro. L'autenticità dell'esperienza nell'artificio della scena*, si è dunque svolto questo scambio di idee sulla ricerca, in collaborazione con l'Associazione Critici – e in una sede universitaria (è intervenuto, oltre al prof. Bosi, il prof. Allegri, nella doppia veste di assessore alla Cultura e docente di Storia del teatro), con contributi di Gigi Dall'Aglio (Teatro Stabile), Letizia Quintavalla (Teatro delle Briciole), Maria Federica Maestri e Francesco Pititto (Lenz Teatro), Andrea Gambetta (Cooperativa Edison) e Liliano Lamberti (Teatro dello Spillo).

Queste le prime occasioni di confronto: ma è desiderio del gruppo essere centro di riferimento per ogni forma di iniziativa che stimoli l'attenzione intorno ai temi, ai problemi della ricerca, per dibattiti e spettacoli, per libri, rassegne e tavole rotonde.

Il gruppo di ricerca: Carlo Infante, Giuseppe Liotta, Valeria Ottolenghi, membri del direttivo Anct.

gue autonome, ha dato una sferzata di vitalità alla Ricerca teatrale (e non solo: si pensi a certe forme di *rap*) producendo non solo una nuova drammaturgia ma una tensione forte verso l'*oralità*: una particolare pratica del narrare e del mettere in scena la parola.

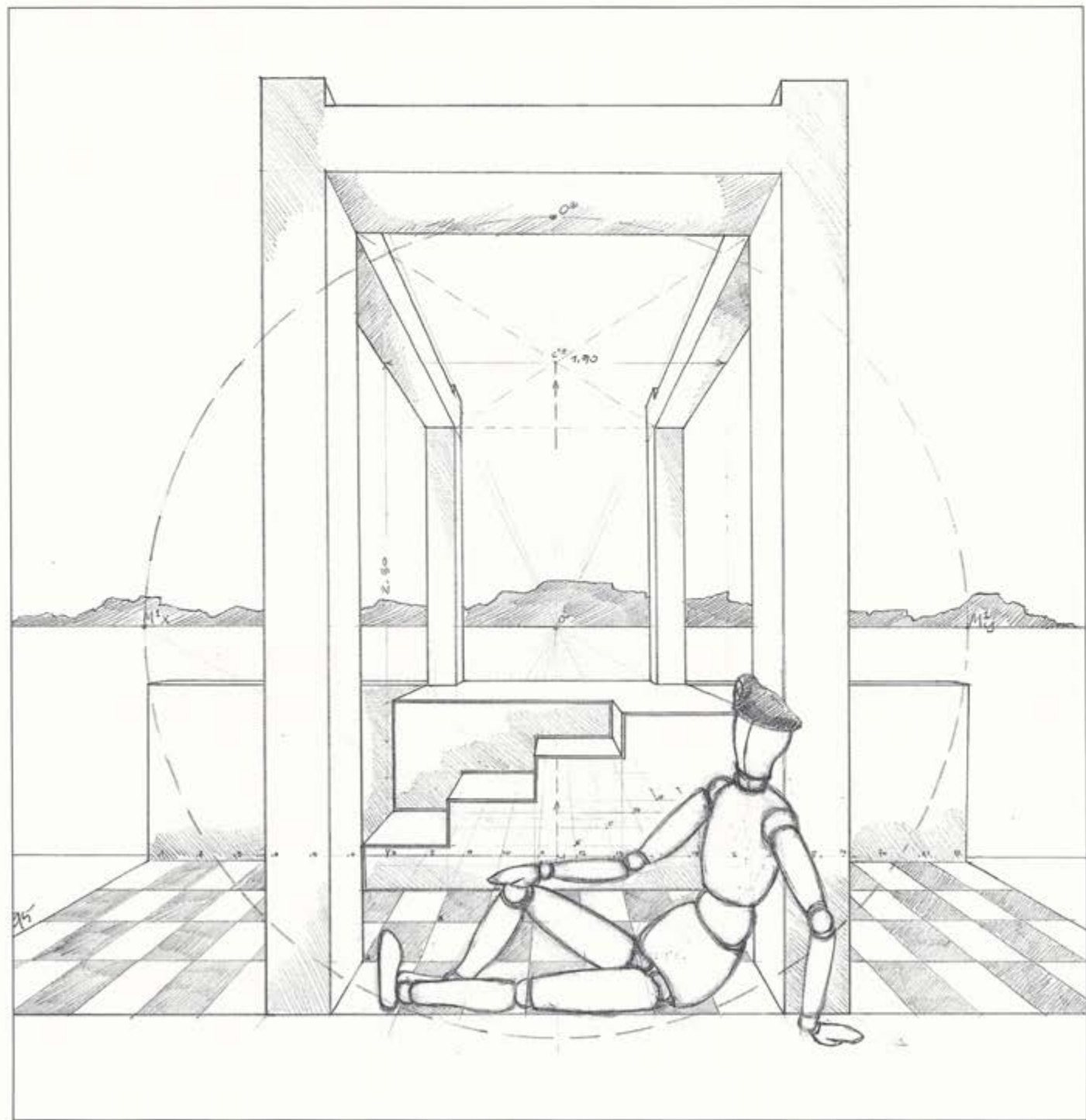
Questo è appunto un esempio emblematico per

comprendere quali possibilità possa esprimere il Teatro ricreando un rapporto, per alcuni improbabile, fra Ricerca e Tradizioni popolari.

È un modo per mettere in essere quella Scienza umana che è la Ricerca teatrale quando sa fare della sua arte di comunicazione un metodo di conoscenza. □

TEMPO ZERO

di PIERPAOLO PALLADINO, testo vincitore della selezione Idi - Autori nuovi 1995



Interno di un ufficio squallido.

Sui muri un calendario militare, qualche poster dell'esercito e qualcun'altro di donne nude o di calciatori. Al centro un tavolo con quattro sedie. A sinistra un armadio grande da ufficio con ante a vetri e ripiani interni, dove sono archiviati mucchi di cartelle divise per lettera e per genere di appartenenza: verdi, bianche, arancioni. Vicino, in primo piano, un armadietto di metallo tipico da militare. A destra la porta d'ingresso e un'altra scrivania con sedia moderna girevole su rotelle tipo ufficio. Sulla scrivania piccola una pila di rubriche ed uno stereo. Su quella grande, al centro, cartelle accatastate, file di timbri di ogni genere, oltre a carte sparse sui tavoli o accartocciate per terra fuori dagli appositi secchielli. Sul fondo una finestra.

Il sipario si alza e troviamo Cionfoli seduto alla scrivania che sta compilando la cartella di un ricoverato. Lorenzo, stravaccato sulla sedia girevole, con i piedi sulla scrivania, segue di tanto in tanto il lavoro dell'altro, mentre sfoglia una rivista pornografica. Lo stereo manda una canzone degli 883 ed Epicoco balla.

CIONFOLI - Allora, per prima cosa prendo un foglio d'entrata e un foglio d'uscita. Poi trascrivo dalla cartella la diagnosi del dottore... su questi due fogli. Poi trascrivo il nome e il cognome del soldato ricoverato, la data d'ingresso, quella di dimissione dall'ospedale... e basta. Poi con i timbri metto... come si dice... ah! «il provvedimento medico legale», se ha diritto a una convalida, se è declassato, riformato e via dicendo... ci metto il timbro del capo reparto, che sarebbe il colonnello, quella del direttore, la data di nascita, dove risiede... e basta. Poi trascrivo il nome del soldato, se è già in servizio, nella rubrica dei soldati, in quella dei giovani se ancora deve partire... e poi?

LORENZO - Vai a un'altra cartella.

CIONFOLI - Quante ce ne sono al giorno?

LORENZO - Un'ottantina di media.

CIONFOLI - E voi che fate?

LORENZO - Io controllo.

CIONFOLI - E lui?

LORENZO - Balla.

Epicoco alza la radio a tutto volume.

LORENZO - Epicoco stut' a radio!

Epicoco esegue.

EPICOCO - Minchia! Ma ancora ci fa a lezione a stu 'gnurante?

LORENZO - Questo «gnurante» è arrivato da un mese e s'è imparato quello che tu non sai fare dopo sei mesi.

EPICOCO - 'un su cazzi ca mi cumpetono.

LORENZO - Non sei capace.

EPICOCO - Sono capace.

LORENZO - Si nu rospe.

EPICOCO - E iddu è uno scheggione quindi lo deve fare lui.

CIONFOLI - Ma da solo non ci riesco.

EPICOCO - Senti razza 'i fratacchiune. De quale scaglione sei tu?

CIONFOLI - L'ultimo.

EPICOCO - E allora usa 'u cervelletto. 'Cca dintra simo 'na struttura militare, chisto è n'ospedale militare e tutti facimo cose differenti. Tu fai 'a botta pechè scheggione sei, chistu 'un fa cchiù 'na minchia picchi è fantasma e io nu cazzo picchi suogno nonno. Capiscisti? E mo' famminni ire ca 'u colonnello ancora m'adda firmare 'a licenza. E io mi stao rumpendo 'a minchia. (Prende dei referti dal tavolo).

LORENZO - Hai già portato i guagliuni a pisciare?

EPICOCO - (Con vistosa mimica) Cetto ca ce l'aiu purtati. Ce l'aiu purtati tutti quanti, ce l'aiu maniato bellu bellu, c'ai fattu 'na pugnetta e c'ho rimisi dintra. Tranquillo e asciutto.

CIONFOLI - (A Lorenzo) È quando parla così che non lo capisco.

LORENZO - Sono gli esami delle urine che i giovani devono fare quando vengono qui da noi per le visite dei tre giorni.

EPICOCO - E io sugnu chiddu chi 'i porta a pisciare. Chistu è chiddu ca mi riguarda. Anzi. Qua sono i referti di l'analisi. (A Cionfoli) Fozza. Pottali aru capitano ca me scassao già a minchia a parlare.

PERSONAGGI

LORENZO, barese, laureato. Svelto, sicuro di sé, gestisce di fatto l'ufficio. Ha undici mesi di caserma. È il FANTASMA.

EPICOCO, calabrese, semi analfabeta. È furbo quanto impulsivo e violento. Ha sei mesi di caserma. È il ROSPO.

CIONFOLI, l'unico che parla un italiano corretto. Onesto nel volto e nell'anima. Ha un solo mese di caserma. È la SCHEGGIA.

CAPORAL MAGGIORE DIDUCIO, romano, borgataro e rintronato. È buono quanto ignorante. Finita la leva ha messo firma per altri due anni. È il V.F.P.: «Volontario ferma prolungata». Ed è la vittima del gruppo.

SERGEANTE CASCAPERA, napoletano. Un rinoceronte con i gradi al posto del naso. È tanto egoista, rozzo e prepotente quanto ignorante. È il classico BASTARDO.

CAPITANO TARTARO, genovese. Giovane ufficiale medico. Ironico e cinico quanto annoiato. Il suo lavoro è il medico. Il suo compito è seguire le pratiche dei raccomandati. **IL COLONNELLO**, è il capo reparto. L'eminenza grigia. Colui che non appare mai ma è nella mente di tutti.

L'OSPEDALE MILITARE, il più moderno ed efficiente che l'esercito italiano possa offrire.

TEMPO ZERO, il giorno di un mese di un anno qualsiasi... per chi lo trascorre a casa propria.

LORENZO - Mò, com'asciut l'incasso stamattina?

EPICOCO - Abbastanza bene.

LORENZO - Mò che dici, va meglio la mattina o il pomeriggio?

EPICOCO - Uguale.

LORENZO - Questo solo sai fare.

EPICOCO - Sacciu' fari tutto io.

LORENZO - Si nu' tremon. Non sai fare manco un pepto. Non sai nemmeno trascrivere le diagnosi sulla cartella clinica. Ti risbatteranno in cucina. Sicuramente.

EPICOCO - E chini tu dice ca 'un sugnu buono curi cartelle?

LORENZO - Vuoi scommettere?

EPICOCO - Quanto?

LORENZO - Diecimila lire. Il mio primato è ventinove secondi a cartella.

EPICOCO - Ci stai.

LORENZO - Cionfoli conta il tempo.

Epicoco va a sedersi al posto di Cionfoli che si alza e si mette vicino a lui con gli occhi puntati sull'orologio. Epicoco prende una cartella, due moduli corrispondenti al foglio di ingresso e foglio di uscita, poi tira fuori una penna dal taschino della giacca e rimane in attesa con la penna a mezz'aria.

CIONFOLI - Pronti?

Si sente bussare.

EPICOCO - (Urla) Non c'è nessuno!

CIONFOLI - Pronti?

Si sente ribussare.

LORENZO - Maronne! Sti scheggion' zeccano 'a rompere lu 'cdon a prima mattina!

Va ad aprire. Si sentono brusii di gente irrequieta che aspetta nei corridoi. Ognuna delle voci esterne può avere un dialetto diverso a discrezio-

ne della regia.

1° VOCE - Scusate...

LORENZO - (Con tono scostante, meccanico) Il colonnello non c'è. (Sta per chiudere)

2° VOCE - Vorrei sapere se sono arrivate le analisi...

LORENZO - (Alzando la voce) Quando arriveranno verrete chiamati.

Voci di protesta.

2° VOCE - Sono sei giorni che aspetto. Cristo!

LORENZO - (C.s.) Abbassi il tono e si metta in sala d'aspetto. Forza. Veloci. Non si può stare nei corridoi.

3° VOCE - (Supplichevole) Ma non può controllarla lei?

LORENZO - Negativo. Non è possibile.

3° VOCE - (C.s.) Ma quando mi dimettete? Io devo tornare in caserma.

Lorenzo chiude bruscamente la porta.

LORENZO - Problemi zero. (Torna al posto di prima) Allora.

CIONFOLI - Pronti? Via! (Schiaccia il pulsante dell'orologio e fa partire il cronometro)

Epicoco comincia velocemente a riempire i moduli che ha davanti e ad usare vari timbri a cassetto. Per mostrarsi sicuro di sé canta la canzone della radio con forte accento calabrese.

EPICOCO - Finito!

CIONFOLI - (Controlla il tempo) Quarantatre secondi.

LORENZO - Rospo! E mò mi devi diecimila lire.

EPICOCO - (Imbestialito rivolgendosi a Cionfoli) Minchia! Scheggione! Si tu ca si partitu in anticipo. Non mi fari incazzare ca io t' u fazzu mangiari chiddu orologio. Ti distruggo. Ti schiumo tutte le sere. Minchia, 'u capisti scheggione che sei solo uno scheggione ma uno scheggione mafico?

CIONFOLI - Ma io...

EPICOCO - Minchia! 'U scheggione avi parlatu. Che faccio? Lo uccido?

LORENZO - Mò controlliamo.

Cionfoli riunisce i moduli nella cartella e li porta velocemente a Lorenzo.

LORENZO - (Sfogliando la cartella) Ma bravo, un bravo. Stai imparando alla fine. Forse tra un paio d'anni... che dici?

EPICOCO - Che dico?

LORENZO - (Legge sottolineando gli strafalcioni grammaticali del compagno) «Posteri!», anziché Postumi... «Fratura!»,... Fratura... «terzo dito terza mano». Mò chi è stu guaglione: la dea Kali? **EPICOCO** - Accussi stavi scritto sopra 'a cartella.

LORENZO - Sì?... E il timbro del colonnello dov'è?

EPICOCO - (Prende il timbro e lo nasconde velocemente in tasca) Non c'è. È rotto.

LORENZO - E il resto della diagnosi dov'è? È rotta pure quella? E la data di oggi dove l'hai messa? In tasca con il timbro? E poi...

EPICOCO - (Indica Cionfoli) Cò chistu 'ca, di fiancu, ca mi faci distrarre...

LORENZO - (Accartoccia i moduli) Noi finiamo in galera. (Li tira in faccia a Epicoco) E tu nelle cucine della galera te lo dico io.

EPICOCO - (C.s.) Sempre meglio di chistu scheggione sono.

LORENZO - Muto rospe.

EPICOCO - Io sogno rospe e tu si ricchiune. Si veloce curi timbri e cu la penna simu d'accordo. Io un'ni sacco fari si 'ccosi. Ma si facciamo 'u contagiri colla sedia vinco pure da solo contra 'a tutti e due. Sugnu troppo forte.

LORENZO - (A Cionfoli) Ma lo senti il rospe come si arrabbia?

EPICOCO - Taci compare, taci. Che io 'un sugno rospe 'ppi nenti. 'Cca dintra fazzu tuttu 'u cazzu ca mi pare.

LORENZO - (C.s.) Senti come s'incazza. E perché? Perché è rospe. (Si alza e va all'armadietto)

EPICOCO - Chistu rospe ti spacca 'u mussu s'un' 'a finisci mò.

LORENZO - (C.s.) Mi vuole spaccare la faccia. E perché? Perché è rospe.

EPICOCO - Minchia santa fazzu 'nu casino mò!

LORENZO - Tipico del rospe fare casino mò!

EPICOCO - 'Un ce credi?

LORENZO - Tipico del rospo dire: «'Un ce cre-di?»

EPICOCO - Vù vidari?

LORENZO - Tipico del rospo fare vedere.

EPICOCO - Va' fa' ntu culu!

Lorenzo apre lo sportello dell'armadietto e nella parte interna troviamo un poster grande con su disegnato «LORENZO 7 SKA 93» composto da trecentosessantacinque quadratini corrispondenti ai giorni di naja, quasi tutti anneriti.

LORENZO - Marò! Mi sò scordat' di aggiornarlo. (Prende la penna dal taschino e annerisce un quadratino) Occorre una serenatina riparatrice.

(Canta)

«È finita per davve-ero
È passato un anno inte-ero,
me ne vado son since-ero
perché qui non torno più!

Zum! Zum!».

Allegro rospo che diventi capo stecca! (Prende la cosiddetta «stecca» da dentro l'armadietto. Un totem costituito da un altario in legno a forma di fallo stilizzato con in cima la bandiera tricolore. La mostra orgoglioso)

CIONFOLI - E quello cos'è?

LORENZO - (Guarda Cionfoli con sguardo commiserabile. Poi a Epicoco) Povera scheggia.

CIONFOLI - Ma io che cosa ne so?

LORENZO - (C.s.) Scheggia. Si arrabbia. Perché è scheggia.

CIONFOLI - (Irritato) Ma qua non si può parlare allora?

LORENZO - (C.s.) Scheggia. Si arrabbia. Perché è scheggia.

CIONFOLI - (Prova a ridere) No, no, non mi arrabbio.

LORENZO - (C.s.) Non si arrabbia. E perché? Perché è scheggia.

EPICOCO - (A Cionfoli imitando il tono materno di Lorenzo) Povera scheggiona. (Indica l'altario) Chissa è 'a stecca. Chi è più anziano di tutti porta la stecca. Iddu è 'u capo stecca, io sugnu 'u vice e tu fai 'a botta.

LORENZO - (A Epicoco) E sarai tu il capo fra un mese.

EPICOCO - (A Cionfoli) E quando sarò io il capo tu continuerai a fare 'a botta.

CIONFOLI - E perché?

LORENZO/EPICOCO - (Insieme) Perché sei scheggia!

Scoppiano a ridere di gusto. Bussano con insistenza. Cionfoli per mascherare la rabbia va ad aprire.

LORENZO - Mò, dò te ne vei?

Cionfoli apre. Si sente il vociare ansioso dei pazienti nei corridoi.

2° VOCE - Mi scusi, mi scusi davvero. Lo so che le rompo le scatole, ma io sto aspettando da sei giorni.

CIONFOLI - Sì, certo, capisco.

EPICOCO - (A Lorenzo) Eh. Capisce tutto lui.

I due sghignazzano.

2° VOCE - (Speranzoso) Davvero? E allora amico dammi una mano. Sto aspettando i risultati delle analisi allergiche e mi sento male.

CIONFOLI - Bè, allora è urgente...

LORENZO - (A Epicoco) 'O senti? È urgente.

I due sghignazzano.

1° VOCE - Amico quand'è che ci dimettete?

3° VOCE - Ma ci volete chiamare sì o no?

4° VOCE - Il capo reparto arriva oggi?

5° VOCE - Quand'è che si mangia?

CIONFOLI - Un momento, un momento. Uno alla volta. (Prende un foglietto dalla tasca e la penna dal taschino) Ora mi scrivo i vostri nomi.

EPICOCO - Sì. E pù facimo l'appello. (Attraversa deciso la scena, scansa Cionfoli ed esce fuori)

Puntu primu: chine tena 'nna sigaretta? Puntu primu! Puntu secondo: (Comincia a parlare velocemente con accento incomprensibile) Sturatevi bene 'i recchie e cercate di 'un mi rumpere troppo 'a minchia. Nua 'un sapimu 'na minchia, 'un cuntamo 'na minchia e 'nni scassamu 'a minchia. E vua aviti stari 'cca fora 'a fare 'a botta o sennò vinni jate tuttu quanti a fare 'ntu culu. (Rientra con la sigaretta accesa e sbatte la porta dietro di sé) Minchia! (Torna direttamente da Lorenzo ma si rivolge a Cionfoli che è rimasto col foglietto e

la penna in mano) Accussì ai 'a fare. 'A capitu mò?

LORENZO - La guerra è guerra. E uno si deve difendere.

EPICOCO - Problemi zero. È iddu 'ca è scheggia.

LORENZO - (Implacabile) E tu sei rospo.

EPICOCO - Ancora cu stu rospo?

LORENZO - Che scaglione sei tu?

EPICOCO - 'Un m'enteressa.

LORENZO - Io domani me ne vado in ordinaria. Dieci giorni di licenza. Si capit? Ce ne sciamm 'a 'cca dint. E poi è finita! È finita! È finita.

EPICOCO - Aiu capito. 'Un sugno sordo.

LORENZO - Si nu povero rospaccio. Ti mancano ancora sei mesi. (Gli batte la stecca) Uomo senz'alba.

EPICOCO - Non tutti di caserma però.

LORENZO - Mò capirai.

EPICOCO - (Infervorandosi sempre più) Tengo ancora: dieci giorni di licenza ordinaria, sette di breve e cinqu' cchiù dua 'i ministeriale, quattro trentasia 'u mise, 'cca fanu altri sia journi, moltiplicata 'ppi cinqu' misì, su altri trenta journi; 'pu sette journi i premium.

LORENZO - Pure.

EPICOCO - 'O vidi 'ca ce riescu. Ca l'ufficiali tutti amici mia su.

Si apre la porta e sentiamo le voci dei ricoverati in sottofondo e la voce del Caporal Maggiore Diduccio che li sovrasta.

DIDUCCIO - (Fuori scena) State boni! Quando ce servite ve chiamamo! Nun se pò stà in corridoio! (Entra. Ha in mano una pila di cartelle) Vò detto che nun sapemo gnente e nun ve potemo di gnente! (Chiude la porta) Oh! Ce stà 'er capitano Tartaro che vole 'li referti delle urine (Vedendo la scena) Oh! Ma che state a fà? Che è stò sbrago? Qua dovemo lavora! (Posa le cartelle sulla scrivania)

EPICOCO - (Brusco) Diduccio, m'ai fari 'a cortesia, 'un scassare 'a minchia. (A Lorenzo) Insomma io qua poco ci rimango.

LORENZO - Sempre dopo di me.

EPICOCO - Dopo poco.

LORENZO - Ti si scurdat' i giorni di «R»? Caro frate, l'amico nostro s'è già dimenticato che ha avuto quindici giorni di rigore. E li sconta tutti alla fine.

EPICOCO - Minchiate.

LORENZO - Contento tu.

EPICOCO - Problemi zero. Mi fazzu dari 'a cunvalescenza io.

LORENZO - Mò prima dammi le diecimila lire. Tu dici che col contagiri sei così forte che riesci da solo contro noi due?

EPICOCO - Sicuro.

DIDUCCIO - (Si porta la mano destra vicino la bocca e parla all'interlocutore come se stesse recitando un «a parte», gesto che fa ogni volta che vuole sottolineare qualcosa) Oh! Ma me state a senti? Io nun voglio passà guai pè corpa vostra. Me volete stà a senti?!

LORENZO - Statti calmo Didù! (A Epicoco) Ti giochi un'altra diecimila lire?

EPICOCO - E come?

DIDUCCIO - (Continuando imperterrito) Ce sò sei cartelle che bisogna annà a cercà su in archivio...

LORENZO - Mettiamo Diduccio sulla sedia. Io e Cionfoli, contro di te. T' va bò 'ccussi?

EPICOCO - Sissignore.

DIDUCCIO - ...sei cartelle che il Colonnello vole subito perché stà già incazzato.

CIONFOLI - Io non ho una lira.

LORENZO - Tu muto. I soldi li metto io.

DIDUCCIO - E guardate che dellà ce stà 'er panico. Sò arrivati pure cinquanta avieri da Viterbo. Stanno tutti 'n fila pè fasse fà la visita.

LORENZO - Allora ok?

EPICOCO - Allora ok?

DIDUCCIO - Vinciu sicuro.

DIDUCCIO - Me volete stà a senti? Sò arivati pure trenta granatieri da Orvieto. Tocca portalli agli ambulatori. 'Er panico ve stò a di...

LORENZO - Forza Cionfoli. Muvte.

Cionfoli va a prendere la sedia girevole dal tavolino e la porta al centro.

DIDUCCIO - ...a me mica me potete lascià da solo...

Lorenzo ed Epicoco prendono Diduccio e lo fanno sedere. Diduccio, malgrado le proteste, si lascia fare tutto quello che vogliono i compagni.

DIDUCCIO - Io nun ce posso rimette le strillate dar Colonnello perché nun ve vò de fà gnente (Ora è seduto suo malgrado) Me volete stà a senti? Aoh?!

EPICOCO - Pronti? Via! (Fa girare la sedia con tutta la sua forza)

LORENZO - (Conta ogni giro di Diduccio su se stesso) Uno... due... (La sedia si ferma) Epicò, si nù tremon! Forza Cionfoli: facci sognare.

DIDUCCIO - Io me sò rotto er cazzo.

LORENZO - Pronti? Via!

Lorenzo e Cionfoli spingono con forza la sedia.

LORENZO - Bon' Didù. Stat' calm.

DIDUCCIO - (Girando) E chi se move?

EPICOCO - Uno... due...

Al terzo giro Diduccio ferma la sedia.

CIONFOLI - E tre.

DIDUCCIO - Mò basta! (Con tutte e due le mani ad imbuto) Io ve faccio ficcà dentro a tutti e tre!

CIONFOLI - Hai perso Epicoco.

DIDUCCIO - (Violento a Cionfoli) A frate! Io te ficco dentro. Hai capito? Io te ficco dentro pè na settimana. E vedi de stà muto e rassegnato, si no te faccio 'n culo così. Hai capito?!

CIONFOLI - Sì.

DIDUCCIO - Muto! Muto! Devi stare muto!

EPICOCO - 'Un rompere 'a minchia Diduccio.

DIDUCCIO - (Continuando con Cionfoli) Ma che allora io nun conto un cazzo allora?

LORENZO - No, tu lo scassi 'u cazz'.

DIDUCCIO - (C.s.) Mò tu, tempo zero, vai a portà li referti delle urine che vole er Colonnello. (Sbatte un foglio sul tavolo) Qua ce sta er foglio.

CIONFOLI - Tutti io?

DIDUCCIO - Muto! Muto! Muto!

Lorenzo alle sue spalle, accompagnandosi con un fischio, mima un gesto con il bacino detto «l'incularella» ai danni di Diduccio.

EPICOCO - Minchia! 'Cchi t'ha fattu?

DIDUCCIO - M'ate rotto er cazzo! M'ate rotto er cazzo!

CIONFOLI - State calmi che se la prende con me.

LORENZO - Muto Cionfoli.

CIONFOLI - Ma poi se la prende con me.

EPICOCO - Muto t'aria stare.

LORENZO - Mò allora Didù? Siente a me. Com'è che stè cartelle non si trovano? (Prende il foglio con su scritto l'appunto del Colonnello)

Che fine hai fatto fino ad ora?

DIDUCCIO - Ce sò stato in archivio.

EPICOCO - Ti si fattu 'i pugnette?

DIDUCCIO - Che me state a fà 'er terzo grado? Aoh! Me state a fà er terzo grado? Ce so stato in archivio, nun ho trovato 'gnente.

LORENZO - Dunque, diamo lettura dei paraculati di oggi.

CIONFOLI - Dei che?

EPICOCO - Paraculati.

CIONFOLI - Cioè raccomandati?

LORENZO - Non sempre. La cosa più importante è che credano di esserlo. Si tratta, come poss' dicere di una questione di prestigio.

CIONFOLI - Minchia.

LORENZO - (Leggendo sul foglio) Allora... giovane di leva Pasquarelli... Pasquarelli... Epicò, vid' nu poco nel cassetto del Maresciallo Rizzo.

EPICOCO - Io? Sempre io?

LORENZO - (Puntualizzando) Vedi che la tua licenza la ritiro io dal Colonnello.

EPICOCO - Pronti. (Prende uno dei cassetti dell'armadio) Maresciallo Rizzo. (Tira fuori una pila di cartelle) Minchia e quante sò. (Comincia a sfogliarle velocemente)

LORENZO - Il Maresciallo Rizzo è un'autorità. (Continuando) Iscritto di leva Rosato Luigi.

DIDUCCIO - Ho controllato. Gnente de gnente. Nisba. Nun c'è.

LORENZO - C'è che sei un rospo cronico. Non lo vedi che è sponsorizzato dal Capitano Tartaro? (Mostra il foglio)

DIDUCCIO - Ih, davvero.

LORENZO - Mò fammi il favore Cionfoli. Vedi un poco il cassetto di Tartaro.

CIONFOLI - (Lentamente, con fare da principiante, va vicino a Epicoco e cerca il cassetto del

Capitano) Allora, Capitano Tartaro...

EPICOCO - (Allunga una mano di lato e apre il cassetto del Capitano) Ecco qua, 'oi cretinu. Minchia, cumu s'adda fari cu chissu?

CIONFOLI - (Non raccoglie. Tira fuori una pila di cartelle) Allora... Rosato... (Comincia a sfogliarla lentamente)

LORENZO - (Leggendo) Giovane Rizzo Franco... ma allora è entrato oggi. Questo è affare mio (Controlla il plico di cartelle portate da Diduccio) Eccola qui. Mò (Sfoggia la cartella) Rizzo ce lo mandano in visita per «Aritmia cardiaca» ...oggi è mercoledì. Chi c'è in cardiologia oggi? ...Ah, c'è il Maggiore Baffo, mò lo faccio visitare subito e vediamo che mi dice della riforma per l'art. 16. E questo l'abbiamo paraculato. (Aprire un cassetto della scrivania, vi mette la cartella e richiude) A posto. Mò... (Torna a leggere il foglio) Allievo sottufficiale Bianchini Giulio... ma questo era il mio Caporale istruttore al Car Bastardo! Stu figh' 'di buttan! 'Cdon! Tremon! Diduccio! Vedi questo quando è entrato.

DIDUCCIO - A rubbrica de stò mese? Nddò stà?

LORENZO - Come 'ndò stei? Stè 'don. (Indica la scrivania piccola con varie rubriche accatastate) Scè t' si mbriacat?

DIDUCCIO - No.

LORENZO - E allora muvt!

DIDUCCIO - Com'è che se chiama?

LORENZO - Allievo sottufficiale Bianchini Giulio.

DIDUCCIO - Cos'è, 'n giovane, 'n iscritto o 'n sordato?

LORENZO - Didù: (Scandendo) Allievo sottufficiale: che può essere?

DIDUCCIO - 'N sordato?

LORENZO - Bravo.

DIDUCCIO - Mò vedo subito.

EPICOCO - Eccolo. Pasquarelli Antonio. L'aiu truvatu. (Prende la cartella e la dà a Lorenzo)

LORENZO - (Leggendo la diagnosi di invio) Capirai. «Asma bronchiale allergica da ric.» Stà coperto bene il ragazzo.

CIONFOLI - Da ric.?

EPICOCO - Da ricontrattare.

CIONFOLI - E allora che fa? Non parte?

EPICOCO - 'Un parte 'nno. Asma bronchiale.

CIONFOLI - E perché?

LORENZO - Con l'asma bronchiale vieni o riformato o fatto idoneo declassato di quinta. E gli idonei declassati di quinta restano a casa, in attesa del congedo.

CIONFOLI - Ma questa diagnosi è stata fatta al distretto militare. Qua non l'ha ancora visitato nessuno.

LORENZO - Dipende dalle raccomandazioni. Quando c'è un Maresciallo di mezzo, la diagnosi finale che danno qui dentro è sempre la migliore che ci possa essere.

CIONFOLI - Che culo.

LORENZO - Mò Didù, questa la puoi portare al Colonnello.

DIDUCCIO - Allievo sottufficiale Bianchini Giulio. È entrato oggi.

LORENZO - Vedete? Quest'altro invece è proprio sfortunato, perché non è stato ancora giudicato. (Cerca velocemente la cartella tra quelle del plico portato da Diduccio) Eccola qua. «Modello SA 10. Riqualficazione del profilo sanitario».

Vuole farsi fare idoneo di prima per il corso sottufficiali... e io me lo inculo. Mò gli piaceva al Caporale istruttore Bianchini, 19 anni, a farci marciare per ore nel cortile, a sbattere il tacco, a fè 'u bastard, sott' u sole, evitando tutte le zone d'ombra. 'U strunz faceva a gara con gli altri Caporali, bastardi figli di puttana pure loro che ci possa venire una paralisi ai coglioni mentre stanno comandand' il plotone, che fanno a chi grida di più, pezzi di merda. E poi 'u bastard, che questo è proprio un bastardo figlio di bastardo, voleva che battissimo il tacco la sera, al contrappello, quando godeva, e come godeva, stu bastard, ad entrare ed uscire continuamente dalla camerata, dove stavamo schierati per più di un'ora davanti alle brande, in attesa di quell'altro bastardo del Tenente... Didù, chi è l'assistente di reparto oggi? Bastardo pure lui!

DIDUCCIO - Bò.

SCHEDA D'AUTORE



PIERPAOLO PALLADINO è nato a Napoli il 16 gennaio 1967. Si forma professionalmente a Roma frequentando, tra gli altri, i corsi di recitazione alla scuola di teatro «La Scaletta» dove si diploma nell'88 e laureandosi alla Sapienza in Storia del Teatro, con una tesi sui nuovi autori napoletani (Rucello, Moscato, Santanelli, Silvestri). Partecipa inoltre ai laboratori di drammaturgia con Aldo Nicolaj e con Giuseppe Manfredi.

Sempre a Roma debutta anche come autore nel gennaio '92 con due monologhi: *La Cavalletta* e *Signori della corte*, uniti nello spettacolo *Vicino a te!*, regia di Manfredi Rutelli. Nel marzo '93 va in scena *La Matta*, commedia in tre atti di cui è co-autore e interprete insieme ad Antonio Pierfederici, regia di Andrea Mancini.

Dal laboratorio con Giuseppe Manfredi viene allestito nel maggio '93 *La farina del diavolo*, di cui è co-autore e interprete, regia di Roberto Gandini, prodotto dal Teatro di Roma. Con *Tempo zero* vince il concorso «Selezione Iddi Autori Nuovi 1995». □

EPICOCO - 'U Maggiore Lotti.

LORENZO - Lotti? Mò questa gliela porto io. Vuole essere idoneo di prima quale aspirante allievo? E io lo faccio declassare di quarta e ti saluto il corso sottufficiali. Bastardo! Tremon! Devi fare la botta! (Aprire l'armadietto, vi infila la cartella e richiude) Cionfoli, come va con quel Rosato Luigi?

CIONFOLI - Non è facile.

DIDUCCIO - Levate, levate, famme fa a me. (Lo scansa bruscamente) È mai possibile che ce devono mannà sempre i sordati più deficienti dell'esercito? (Comincia a sfogliare velocemente le cartelle senza in realtà leggere nulla, preso com'è dalla predica a Cionfoli) Si nun sei capace a trovà quarcosa, chiedi; che qui nessuno è nato imparato, nessuno è indispensabile e tutti sono necessari. (Finito di sfogliare apre il cassetto a fianco) Per questo ce stanno i superiori. (Tira fuori le cartelle dal nuovo cassetto e comincia a mischiare alla rinfusa le prime con queste altre) Per prendersi le responsabilità e le strillate dar Colonnello, quando i sordati nun capiscono, nun chiedono, fanno cazzate e nun te dicono gnente.

LORENZO - Diduccio, fai meno casino con quelle cartelle.

EPICOCO - Minchia 'a fattu l'insalata.

Diduccio si accorge del pasticcio di cartelle e resta fermo a fissarle senza dire nulla.

LORENZO - (Va vicino a Diduccio) Mò testa di cazzo. Hai mischiato le cartelle di Tartaro con quelle del Tenente Egisto. E mò come 'ama fei? ...Mai sì, ce me ne fotte. Facciamo un po' ad uno

un po' all'altro. Tanto sono tutti raccomandati. (Li sistema a caso nei due cassetti) Diduccio, Maddò. (Supplivevole) Puoi fare attenzione quando cerchi di pensare? Usalo il cervello.

CIONFOLI - Hai fatto un casino.

DIDUCCIO - (Violento aggredendolo) A frate! T'ho detto che io me te inculo. T'allungo la naja, te sbatto dentro fino a che campi, te schiumo tutt'e notti fino all'anno prossimo. Te devi stà zitto, muto e rassegnato, perché qui semo una struttura militare, questo è un ospedale militare, mica semo a casa tua; e qui dentro comannamo noi e tu fai la botta e basta! Chiaro?!

CIONFOLI - (Esplosivo) Vaffanculo!

EPICOCO e Lorenzo applaudono.

EPICOCO - Bravo 'u fraticieddu (Accende lo stereo e ricomincia a ballare)

LORENZO - Ce l'hai fatta finalmente. (Comincia a cercare nei due cassetti la cartella di Rosato)

DIDUCCIO - (Smontandosi subito) Vabbè. Fate pure come ve pare. Tanto qui ce se rimette sempre a dà retta a voi. Io me ne vado giù allo spaccio e cor' Colonnello v'aa vedete voi. (Si avvia) Basta che poi nun fate gli infami che accusate me. Come sempre. (Sta per uscire, si ferma, si volta) Come sempre.

Aprire la porta. Si sentono le voci sempre più agitate dei ricoverati. Diduccio si trova davanti il Sergente Cascapera. Ha una piccola radio sotto il braccio e la radiolina di servizio nell'altra mano.

CASCAPERA - Addò vai?

Viaggio nel microcosmo della naja

PIERPAOLO PALLADINO

«**T**empo zero», nel gergo di caserma significa eseguire un ordine all'istante. Ho scritto questa commedia subito dopo aver concluso la mia esperienza militare, in giro tra le varie caserme d'Italia. Fin dal primo giorno ebbi la percezione di entrare in un mondo parallelo a quello civile, con le sue regole, le sue tradizioni e soprattutto con la sua lingua. Una lingua degradata, meccanica, un gergo di parole d'ordine, di frasi fatte, ma tuttavia pregne di significato, e sempre valide per ogni situazione. E le situazioni, quotidianamente, si ripetevano uguali, prevedibili, riconducibili allo stesso modo di vivere, senza nulla della drammaticità a cui ci hanno abituato cinema e televisione, ma dove le consuetudini sociali erano fatte di clientelismi, di gerarchie da sottoscala, di piccole raccomandazioni e piccole truffe, come unico taglio mentale dominante, e dove ognuno era portato ad accentuare il proprio dialetto d'origine, per adeguarsi alla condizione coatta in cui viveva. Allo stesso tempo continuavano a resistere sottotraccia le singole sensibilità di ciascuno, queste sì differenti, contraddittorie, vive, ma come in letargo. Poi, con il passare dei mesi, la propria sensibilità tornava a farsi sentire, ma sempre e solo nei momenti privati che prendevano via via il sopravvento su quelli dedicati al lavoro quotidiano. Era questo infine che, con il procedere dell'anzianità di servizio, andava sempre più assottigliandosi, minato dal disprezzo per il senso del dovere (imposto semplicemente dall'alto) e da un cinismo sempre più denso quanto inconsapevole, perché generale e stemperato dalla quotidianità. Da qui il piccolo egoismo come motore di tutte le azioni anima i sei personaggi della commedia nella loro tipica giornata di lavoro in un ospedale militare. E la convinzione di vivere solo un periodo di tempo che deve passare in «tempo zero», rende i personaggi non solo vittime ma anche complici di un sistema che serve solo a mantenere se stesso. «La naja è come una ruota» mi dicevano i nonni, ossia i ragazzi vicini al congedo, «tutto è previsto». E chi subisce all'inizio sa che a sua volta potrà goderne alla fine. In principio mi sono chiesto tante volte il perché, chi più, chi meno, tutti accettavano questo dogma, così vero dentro una caserma, e così insensato appena un metro fuori di essa. «Si tratta solo di tirare la carretta», mi spiegava un maresciallo, e forse aveva ragione. Poi, con il tempo, stanco di ragionarci sopra, ho smesso di chiedermelo e non ho notato più alcuna anomalia nel linguaggio usato intorno a me. Semplicemente, anch'io parlavo allo stesso modo, anch'io ero diventato un nonno. E il tutto senza traumi, senza tragedie, ma con la consapevolezza che la ruota era girata, che avevo conosciuto molti amici nuovi, e che il «tempo zero» del servizio di leva obbligatorio stava finendo. Ma di loro, di alcuni personaggi che ho incontrato qui e là, e della loro umanità, ho voluto conservarne il ricordo, prima di gettare tutto nel dimenticatoio. □

2^a VOCE - Scusi sergente...

Cascapera si volta e risponde al ricoverato che è fuori.

CASCAPERA - (Come ripetendo una formula trita) 'O Culunnel non c'è.

2^a VOCE - Ma io sono sei giorni che aspetto le analisi allergiche.

CASCAPERA - (C.s.) Quand'arrivan' ve facim-me chiammà.

Le voci di protesta aumentano. Cascapera esce fuori e comincia a urlare sovrastando tutti.

CASCAPERA - (Fuori scena) Oè! E mò basta! M'avite rutt' e palle! Nun putite stà 'cca 'miez' 'o corridoio. Forza!

2^a VOCE - Ma non è possibile che non siano ancora arrivate!

CASCAPERA - (C.s.) Vuò vedè ca nun arrivan' 'chiù?!

4^a VOCE - Io non ce la faccio più.

CASCAPERA - (C.s.) E schiatta! Che buò da me?!

3^a VOCE - (Piangendo) Ma io mi sento male. Devo tornare in caserma.

CASCAPERA - (C.s.) Muto! Devi stare muto! (Rientra) Basta! Jatevenne 'int' 'a sala d'attesa. (Sbatte la porta dietro di sé) T'acciron' 'a salute ogni minuto. (A Diduccio che è rimasto incerto dietro di lui) E tu addò vai?

DIDUCCIO - (Tono sottomesso) Io? ...annavo dar Colonnello, me stà a cercà.

CASCAPERA - Tu nun te muove 'a 'cca. Avite purtat' 'i referti delle urine al Capitano?

DIDUCCIO - Mò c'è porta Cionfoli.

CASCAPERA - Nossignore c'è port' io. E mi raccomando Epicoco. (Epicoco non ascolta, balla) Epicò! I referti del pomeriggio portali al Capitano subit' dopo pranzo. Nun 'o fà 'ncazzà, ch'ò sai 'Capitan' comme fa, ca se ne vò 'i a casa.

DIDUCCIO - Vabbè, allora io vado de 'llà...

CASCAPERA - Addò vai? Forza. Tempo zero mi devi trovare una cartella di un giovane che si chiama Rosato Luigi.

DIDUCCIO - Rosato Luigi? Me dispiace nun c'è.

LORENZO - (Tira fuori la cartella dal plico che stava esaminando) Eccola: Rosato Luigi.

DIDUCCIO - L'amo trovata.

LORENZO - (Legge all'interno) «Sospetta lombosciatalgia recidivante». Riformabile dall'articolo trentasei. Giusto? (Dà la cartella al Sergente)

CASCAPERA - Si capisce. Poi uno di voi due deve dare una mano a quelli dell'accettazione. Stann' arrivand' nu sacco 'e surdat' e bisogna compilare la lista degli entrati per la sala mensa. Lorenzo, vai tu che sei il più veloce. Forza avanti, operativi! (Accompagna la frase con un battito delle mani)

LORENZO - Sergente, non ti scordare che stai parlando da solo. Io domani me ne vado in licenza. È finita. Sò fantasma oramai. Sò trasparente, invisibile. Non ci sono più proprio.

CASCAPERA - Epicò, vuò fa tu stu servizio?

EPICOCO - (Ballando) Cascapera tu si pazzu. Epicoco, Epicoco, sempre sempre Epicoco. E mica posso fari tutto io?

CASCAPERA - Diduccio! Muto, rassegnato e operativo! Vamm' a fà stà lista. La voglio qui tempo zero. 'E capit' Tempo zero!

DIDUCCIO - E te pareva a te. 'A Cascapera! Ma mò perché 'aa devo fà io?!

CASCAPERA - E che l'aggia fà io?!!

DIDUCCIO - E Cionfoli allora che ce stà a fà?!!

CASCAPERA - Muto! Non me ne fotte niente! Tu la devi fare sennò ti ficco dentro!

LORENZO - Buon lavoro Didù.

EPICOCO - Vai a fari 'a botta Didù, vò, vò, vò...

DIDUCCIO - 'A frate...

CASCAPERA - Ancora?

LORENZO - Mò Cionfoli, dai una mano al Caporal Maggiore coi soldati. Aiutalo a fare le liste. Fate metà ciascuno.

CIONFOLI - D'accordo. (A Diduccio uscendo) Però non te la prendere con me se finisco prima di te.

DIDUCCIO - Problemi zero. (Diduccio apre la porta. Si sentono le proteste dei pazienti)

DIDUCCIO - (Fuori scena) C'avete rotto er cazzo! Si prima ve volevamo di quarcosa mò nun ve dimo più gnente. Er primo che insiste lo ficco dentro! (Chiude la porta)

CASCAPERA - Guagliù, qua c'è troppo sbrago, per la miseria. Il Colonnello è buono e caro, ma si era pe 'me, facevamo subito la caserma operativa e punitiva. (Stacca la spina) Chesta è 'a mia!

EPICOCO - Minchia! E 'a musica?

CASCAPERA - Chesta è 'a mia!

EPICOCO - (Minaccioso) 'U stereo n'aa lassatu 'u Tenente Ignesti ca s'è congedatu 'u mise arrietti!

CASCAPERA - (Attaccando la radio piccola che aveva portato con sé) Problemi zero! 'O Tenente l'ha lassata al più alto in grado di quest'ufficio. E songh'io. Vuje ve putite pijà chesta. (Accende. Si sente poco e male)

EPICOCO - Mannaja 'ara patana! (Spegne la radiolina e comincia a sproloquiare velocissimo con un accento pressochè incomprensibile) Io mi sono emeritamente rutt' u cazz' 'i stari 'cca dintra 'a fare 'u cazzu d'u cretinu. Si era aru paise miu, avia già chiamatu 'i cumpari mia Giruzzo e Mariuzzo d'a 'Ndrangheta e t'avia fattu fari 'u sfreggiu, u' strascico e t'avia fattu fà sparari intri 'i gammi e intra 'a vueca. Accussi a finivi 'na vota e 'ppi sempre i mi rumpere 'a cazza d'a minchia mia! 'A capitò mò?!

CASCAPERA - (Superando la voce dell'altro con accento altrettanto incomprensibile) Oè!! Tu l'ia ferni 'e izà 'a voc' 'e 'e parlà l'arabo 'cu 'mmie, o si no 'ij 't' sguarr 'a facc' quant' è ver' 'ca 'o pais' mij' m'chiann' o cammurrisi!!

LORENZO - (Metendosi tra i due) Articolo 43 del regolamento militare: «È obbligatorio l'uso della lingua italiana».

Si sente la radiolina di servizio del Sergente.

RADIOLINA - «Corpo di guardia a sottufficiale d'ispezione. Corpo di guardia a sottufficiale d'ispezione».

CASCAPERA - (Prende la radiolina) Che buò?

RADIOLINA - «Sergente?»

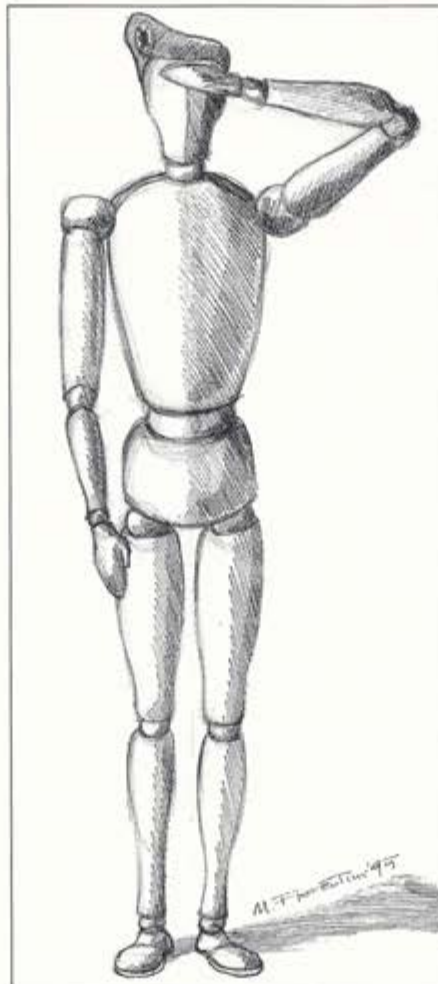
CASCAPERA - Sto 'ccà. Parla.

RADIOLINA - «C'è l'ambulanza di servizio che deve rientrare. La faccio passare?»

CASCAPERA - Ha portato le pizze?

RADIOLINA - «No. La pizzeria era chiusa».

CASCAPERA - Allora non può entrare.
 RADIOLINA - «Ma è l'ambulanza di servizio».
 CASCAPERA - Negativo. Primm'è pizze.
 RADIOLINA - «Va bene».
 CASCAPERA - (*Posa la radiolina*) Troppo sbrago. Troppo sbrago. Ma comme? Sono usciti apposta per andarmi a comprare le pizze? Nossignore. E che m'aggia mangià 'o schifo che ti danno a mensa? A proposito, che ore sò? (*Guarda l'orologio*) Uè, fra poco si mangia. (*Prende la radiolina*) Sottufficiale d'ispezione a capo nucleo cucine. Sottufficiale d'ispezione a capo nucleo cucine.
 RADIOLINA - «Che c'è Sergente?».
 CASCAPERA - (*Con tono ossequioso*) Maresciallo. Allora le pizze stanno arrivando. Li tutt'a posto?
 RADIOLINA - «Erano tre mozzarelle e due fette di torta. Giusto?».
 CASCAPERA - (*Con gusto*) Operativo Maresciallo. Operativo.
 RADIOLINA - «E bravo Cascapera. Allora ti aspetto giù appena sei pronto».
 CASCAPERA - Comandi Maresciallo. A fra poco. (*Spegne la radiolina*) Se quelli non si sbriganò cò sti pizze, overamente li schiaffo dentro cu tutta l'ambulanza. Ca' tenimme famme.
 LORENZO - (*Al pubblico*) Se lo racconto non ci crede nessuno.
 CASCAPERA - Addò stann' 'e refert p'ò Capitano? Aillan 'oi! (*Li prende dal tavolo*) Epicò. Com'è andata oggi?
 EPICOCO - (*Offeso. Seduto in disparte*) 'A posto.
 CASCAPERA - Tutt'a posto?
 EPICOCO - Signorsì.
 Cascapera si avvicina a Epicoco.
 CASCAPERA - (*Complice. Mellifluo*) E famme vedè.
 LORENZO - Non qua. Per favore.
 CASCAPERA - (*Tra il confidenziale e il minaccioso*) Jamme Lorenzo, vattenne. Fance fà.
 LORENZO - Potrebbe entrare qualcuno.
 CASCAPERA - 'A porta stà chiusa. (*A Epicoco*) Dice che erano assai 'e guagliune stammatina.
 EPICOCO - Abbastanza.
 CASCAPERA - Ebbè, e allora? Quant' 'e fatt'?
 EPICOCO - Abbastanza.
 CASCAPERA - Epicò, Epicò, ma peccchè mò mi' à fà spustà a nervatura? Eh?
 EPICOCO - Rimetti a posto lo stereo.
 CASCAPERA - (*Con aria di rimprovero*) Ah, ah, ah, Epicoco! E questo al Sergente nun se fà. Nun se fà. Chella è 'a mia.
 LORENZO - (*Prevenendo*) Mò calma ragazzi. La radio la metto a posto io. (*Risistema lo stereo di prima*)
 CASCAPERA - (*Lascia fare*) S' i cuntent' ?
 EPICOCO - (*Voltandosi verso di lui*) Adesso sì.
 CASCAPERA - E forza allora.
 Epicoco infila una mano nel taschino interno della giacca e tira fuori un mazzetto di banconote.
 EPICOCO - Sono sessanta.
 CASCAPERA - A testa? Mi pare buono.
 EPICOCO - In tutto. (*Divide i soldi in due e ne dà una parte a Cascapera*)
 CASCAPERA - In tutto? Sissantamila lire? (*Prende la sua parte*)
 EPICOCO - 'Un c' annu vultu cridari.
 CASCAPERA - E comm' è possibile?
 EPICOCO - E chi t' aia dire? Con i primi due gruppi già era ' ghiutu tutto bonu. Con il terzo aiu fattu tutta 'a storiella cumu sempre.
 CASCAPERA - E allora?
 EPICOCO - C' era 'nu strunzu che era menu strunzu 'i l' altri.
 CASCAPERA - (*Si siede*) Epicò, conteme tutte cose peccchè io nun ce vevo chiaro.
 EPICOCO - E allora: aiu riunito tutt' u gruppu dintra a l' aula piccola. Aiu cominciati a dimandare chi è ca fumava da meno di un mese.
 CASCAPERA - (*Che conosce tutta la storia*) Anche un solo tiro...
 EPICOCO - Anche un solo taretto, sissignore, e come al solito sia o sette aviano azatu a manu. Allora cummiciati a ci dire: «Tutti gli altri possono andare a pisciare senza problemi. Voialtri restate ancora 'ccu mia». E quannu ca suognu rimasto



sulu 'ccu 'lloro, c' aiu ditto che dentro le analisi delle urine, risultava la marijuana, e che se allora...
 LORENZO - Arresti, condanne, caserme punitive...
 EPICOCO - Cetto. Si capisce. Ma ca bastavano cinquemila lire a testa e ci facevamo i referti falsi. E tutto era a posto.
 CASCAPERA - E allora?
 EPICOCO - E chi t' aia dire. Aiu 'ncuntrato unu ca s' è miso a dicere ca 'u padre suo facia l' analista, e che pure lui lavorava alle analisi della pisciaccia.
 CASCAPERA - Epicò nun ce credo.
 EPICOCO - Chi t' aia dire. Su strunzu insistia ca secunnu lui dall' analisi delle urine ca fannu 'ccà 'un si pò sapiri si uno si fa le canne oppure no. Ca ci vole 'u «Drug test» e ca io sparava tutte minchiate.
 CASCAPERA - E tu ci hai detto che altri erano già stati mandati alle caserme punitive?
 EPICOCO - 'Un c' a creduto. Diceva che suo fratello l' aveva già fatte qui le analisi, che era un drogato, e che non risultava 'na minchia.
 CASCAPERA - E tu?
 EPICOCO - Io cercava de spaventarlu. C' aiu ditto: «Dammi il tuo nome che ti faccio sbattere in Sardegna». E iddu me fa: «Magari. Io sono sardo». Allora, gentilmente, c' aiu ditto ca 'un m'aviadii rumpere 'a minchia e che poteva andare a fare le analisi tranquillamente, pi putere stare da sulu cu 'llautri. Ma intanto l' altri picuruni si cominciarono a cunvincere pure loro e alla fine, 'un sacco come, l' unico strunzu della situazione era 'o sottoscritto.
 CASCAPERA - E allora?
 EPICOCO - E allora nenti, aju mandatu tutti quanti a fare 'ntu culu e mi ni sugnu jutu.
 CASCAPERA - (*Scettico, insinuante*) E insomma si stat' proprio sfortunat'. È vero?
 EPICOCO - Che ci vuoi fare?
 CASCAPERA - È vero Lorenzo, che è proprio sfortunat'? Per fortuna però stu guaglione è pure nu furbacchione. E i furbacchioni se trovan' sem-

pre c' o cul parato. È overo? T' ho metten' 'nculo. Ma sì, per caso, trovano a uno 'chiù furbacchione ancora, e allora s' anna stà accorti, peccchè s' d' piglian' nculo. Pesantemente! Oggi Epicoco ha trovato 'a uno 'chiù furbacchione di lui. E perciò s' adda stà accorto. Che qua nessuno è fesso. È overo... Vedi, in fondo mi dispiace che tu oggi hai guadagnato poco, stai lontano da casa e quindi hai pochi soldi. Io invece non mi posso lamentare, peccchè m' hanno dat' 'o stipendio. (*Tira fuori un mazzo di banconote nuove*) Anzi, fammi controllare se mi hanno dato tutto quello che mi dovevano dare. (*Comincia a contarli sfacciatamente davanti a loro*)
 LORENZO - Carino. Discreto a contarli davanti a noi.
 CASCAPERA - Pecchè? Che d' è? Problemi, dubbi, incertezze? Questi sò soldi miei, nun sò mica rubati. (*Li mette in tasca*)
 LORENZO - Davvero?
 La porta si apre. Si sentono le voci dei pazienti.
 1° VOCE - Capitano, Capitano, mi ascolti...
 2° VOCE - Sono qui da sei giorni per le analisi...
 3° VOCE - Io mi sento male Capitano.
 Entra il Capitano Tartaro e chiude la porta dietro di sé.
 TARTARO - 'Elin! Che sussamento di belino! Lorenzo ed Epicoco vanno a sedersi alla scrivania e cominciano a lavorare le pratiche. Lorenzo ai timbri ed Epicoco al riordino delle cartelle sul tavolo. Un lavoro puramente fittizio. Cascapera si alza in piedi.
 TARTARO - E allua Cutolo, sti referti dei pisciatori?
 CASCAPERA - Ecco a voi Capità. Prontissimo agli ordini. (*Gli dà i referti e di seguito gli porge la cartella*) E questa è la cartella di Rosato Luigi. Ricordate? «Lombosciatalgia recidivante», se non sbaglio.
 TARTARO - (*Esaminando la cartella*) Non ti sbagli. E allora?
 CASCAPERA - Capità... se non fosse un problema... quello è figlio di un mio collega del ministero... se non fosse un problema...
 TARTARO - Il Colonnello lo ha giudicato oggi. E altua... idoneo. (*Ride*)
 CASCAPERA - Idoneo?
 TARTARO - Paranoia eh? Nanni, declassato di quarta. Non basta? Belin. Cutolo, come sei avido. Vuoi che te lo riformi? Va ben. Se vuoi ci faccio fare due fotografie alle ossa, ritocchiamo la cartellina e via andare...
 CASCAPERA - No, e chi se ne fotte Capità. Pare che si tratti di mio fratello. Declassato di quarta va già bene. All' amico mio ci dico che sò riuscito a farlo declassare, 'o favore ce l' aggu fatto, e stamm' a posto così.
 TARTARO - E bravo Cutolo. Belin, vialtri napolitan tutti pàggi. Tutti uguali.
 CASCAPERA - Capità. Per le analisi del sangue che devo fare questo pomeriggio...
 TARTARO - (*Strascicando*)... sì?
 CASCAPERA - No dico, io ci vado, le faccio e torno da lei... tutt' a posto insomma.
 TARTARO - Ma si tesorino sì. Belin, è una settimana che me lo ricordi. Tutti i giorni, tutti i giorni. Ci pensiamo noi. Hai capito? Ricevuto?
 CASCAPERA - No, ma quello è il concorso sottufficiali, è importante...
 TARTARO - Sì, sì, tieni, vai dal Colonnello, vai. (*Gli dà la cartella dei referti*)
 CASCAPERA - Bene. (*Salutando*) Comandi. (*Esce con la cartella*)
 TARTARO - Tutti pàggi. Tutti uguali. (*Agli altri*) Belin schiavi. Che casino. Troppo sbrago. (*A Lorenzo*) Allora avvocato: non fai più un belino eh?
 LORENZO - È finita Capità. Mò domani me ne vado in licenza: «Magic fly». Si torna a casa.
 TARTARO - Ecco bravo. E a me mi lasci da solo con Cutolo e l' Andrangheta qui. (*Indica Epicoco*) Bella roba. (*Nota la rivista porno sulla scrivania*) Cosa l' è stà roba. Uh! Pornografia! (*Siede sul tavolo e comincia a sfogliarla*) Guarda tu che figona questa... (*A Epicoco*) Hei, 'ndrangheta. È tua stà roba? Cos' è ti piace la femmina bianca?
 EPICOCO - Io già 'a tiegnu 'a fimmina janca.
 TARTARO - Cos' è? Di gomma? Stai attento a non darci i morsi che sennò si sgonfia. (*A Loren-*

zo) Adesso s'incazza.

EPICOCO - Io 'un mi incazzo mai.

TARTARO - Eh, belin! Lo sapevo, scherzavo. Scherzo sempre io. Anche se dico la verità... 'O... 'ndrangheta. No, adesso a parte gli scherzi, quant'è che non becchi con la tua fidanzata? Mia! Che roba...

EPICOCO - Capitano, sono più di quaranta giorni. Infatti avia chiestu la breve aru signor Colonnello, però 'un sacco picchi, ancora 'un mi ll'ha firmata 'a licenza.

TARTARO - (C.s.) Oh belandi! Ma questo è un uomo. Questa c'ha una bella anguria di dietro, ma davanti c'ha un bananone che ti sguarra le orecchie. Guarda te che figona. (Passa la rivista ad Epicoco)

EPICOCO - (Pensando al suo problema) Bedda femmina, bedda sì.

TARTARO - Ma è un uomo! Rospo maledetto. Belin, non distingue il belino dalla marcia reale... sarai mica un po' buliccietto Nanni? (A Lorenzo) Avvocato. Stai attento che qui 'Ndrangheta, da quando gli si è sgonfiata la bambola, vola basso. Come l'uccello Padulo. Lo sai cos'è l'uccello Padulo? Lo sapete cos'è l'uccello Padulo?

EPICOCO - Nz!

TARTARO - Quello che vola all'altezza del culo. (Ride di gusto, ma la sua risata si spegne nel silenzio degli altri due)

EPICOCO - Comunque, dicevo, ca cinque giorni di licenza per rivedere la famiglia, la fidanzata...

TARTARO - Belin, ci sono dei travesta a Genova, brasiliani, che te lo fanno venire duro come una banchina.

EPICOCO - ...ecco, se lei ci potesse fare presente aru signor Colonnello...

TARTARO - Chirurgia plastica. Ecco il business. Altro che starsene qui a menare con quattro babanetti che marciano visita e fanno la pipì nel bicchiere... A uno gli stacchi il pisello, e magari glielo attacchi a un'altra che lo voleva. Una siringa nel culo, una nelle tette, ed ecco fatta la figa. (Batte sul giornale)

EPICOCO - ...ecco, signor Capitano...

TARTARO - (Osservando Epicoco di sottocchi) Avvocato, belin, scommetti che se mi ci metto, con una cisterna di silicone, faccio diventare una bella figa anche 'ndrangheta?

EPICOCO - Minchia Capit!

TARTARO - Cos'è vuoi far l'operazione?

EPICOCO - (Correggendo il tono) Dicevo che se lei ci potesse ricordare aru signor Colonnello...

TARTARO - Soldato, sei una goccia cinese. Tin! Tin! Tin! Ma cosa vuoi? È difficile, complicato. Sempre a domandare. Cosa sono la cassa del mezzogiorno? Pensate a lavorare. Belin, cazzo, c'è un casino qua. Non fate uno... niente, niente. Belin. Il Colonnello s'incazza e firma solo i trentasei.

EPICOCO - (Esplicito) E che cazzu ci fazzu io ch' 'u trentasei? M' 'u dici tu? Ah? Cu trintasei ure di licenza, pigghio su treno, arrivu aru paese, vidu 'a fidanzata ara stazione, ci fazzu vedere sta bedda minchia, però nun c'ha pozzu fari tuccare. E peccché? Peccché aiu pigghiare n'ata vota 'u cazzu du stessu treno, turnare n'ata vota intra stà stessa cazza di caserma, pè fa che? Na bedda pugnetta cu stà stessa emerita minchia ca tiegnu.

TARTARO - (A Lorenzo) Belin, è in astinenza. Certo il problema esiste. Così lontano da casa. In un paese straniero, senza conoscere la lingua. Il permesso di soggiorno ce l'ha? Ah già Garibaldi, è vero... (A Epicoco) Scherzo belin, non si può neanche scherzare. Ti capisco sai? Ti vedo in libbra uscita, sempre a piedi, con gli spermatozoi che ti saltano da un occhio all'altro, ad aspettare l'autobus che non passa mai. (A Lorenzo) Gli presterei la moto. (A Epicoco) Se funzionasse.

EPICOCO - Va male? La moto?

TARTARO - Ci sarebbe da fare una bella revisione. Pulirla bene. Col Polish. Ma sono un medico io. Non un meccanico. Come te.

EPICOCO - Famm' a cuntrullare.

TARTARO - Dopo pranzo va bene?

EPICOCO - Sicuro. T' a fazzu truvà nova. Statti tranquillo.

TARTARO - Bravo 'Ndrangheta. Scherzi a parte, per quella licenza ci penso io... mi raccomando il Polish. (Si sente squillare un telefonino. Tartaro

prende il suo cellulare dalla fodera posta di fianco alla cinta a mò di pistola) Pronto? ...Ciao come stai? (Va in disparte) Sì lo so tesoro, lo so. Ma qui il lavoro non finisce mai... lo sai mia moglie... no stasera no, è per via della bambina... aspetta, aspetta. Avvocato.

LORENZO - Dite Capitano.

TARTARO - L'altro giorno mi parlavi di quel localino che aveva aperto un tuo amico.

LORENZO - Per quando?

TARTARO - Domani sera.

LORENZO - Benissimo.

TARTARO - (Al telefono) Allora d'accordo. Ci vediamo domani sera... ciao, ciao. (Riattacca e si risistema il telefonino nel fodero) Grazie soldato. A buon rendere.

Entrano Diduccio e Cionfoli con altre pile di cartelle ciascuno.

DIDUCCIO - Buongiorno Capitano.

CIONFOLI - Buongiorno.

DIDUCCIO - Capità. Là de fori ce stà 'er panico. Ce sò i corridoi pieni de gente che deve fa le visite, ma pieni.

CIONFOLI - Se la prendono con noi.

DIDUCCIO - Nun ce ' fanno lavorà.

CIONFOLI - Ti chiedono di tutto: «Mi avete prenotato la visita?», «Sono arrivati i miei risultati?».

DIDUCCIO - «A che ora me dimettete?», «Che ore sono?», «Quando se magna?», «C'hai na sigaretta?».

CIONFOLI - C'è uno che è sei giorni che aspetta per delle analisi allergiche.

DIDUCCIO - È stato ricoverato la settimana scorsa ed era tutto bello ciccietto. Ora è diventato bianco, anemico, cò l'occhi da fori. Ce stà 'a mette 'n croce.

TARTARO - (Rivolgendosi agli altri con aria preoccupata) O porca paletta! Ma così non va. Figlioli, gliela avete portata la televisione? E il menù differenziato? No!? E allora vuol dire che siamo in un ospedale militare e non al «Qui si sana»! Belina! Vaffanculo! Stè merde sussabelini! (Urlando a chi è fuori) Scheggie!

EPICOCO - Brav' u Capitano! Ca qui tutti quantu a scassare 'a minchia ce stajunu. (Urlando come il Capitano) Sempre! Sempre! Sempre!

CIONFOLI - (A Lorenzo) Non parla più. Si è seduto davanti all'ambulatorio analisi e aspetta. Si alza in piedi ogni volta che passiamo noi. E ci guarda.

LORENZO - Avete portato il referto delle analisi?

CIONFOLI - Li ho tutti qua i referti di oggi. Ma il suo non c'è.

LORENZO - Allora sicuramente si è smarrito. Bisogna richiederne una copia giù in archivio.

TARTARO - No. E perché? Mica è meglio degli altri. Amico, non possiamo stare a disposizione di tutti.

LORENZO - Problemi zero.

TARTARO - Qual è la regola? Questo soldato perde sangue? Non respira più?

DIDUCCIO - No.

TARTARO - E allora può aspettare. Come se non sapessimo tutti i teatrini che fanno. Quello che prende quaranta pastiglie, l'altro che si fa una pera di caffè, un altro che si fa trenta seghe l'ora. Basta. Quando arriverà il referto al Colonnello verrà giudicato.

DIDUCCIO - Problemi zero.

CIONFOLI - Non vuole più aspettare. Dice che vuole ritornare in caserma.

TARTARO - Allora lo facciamo idoneo subito perché rifiuta gli accertamenti, lo rispediamo in caserma e ce lo leviamo dalle palle.

CIONFOLI - E se poi si sente male?

TARTARO - Si ricovera di nuovo. Tanto il tempo gli deve passare, no? Caro Cionfoli, capisco la tua bontà d'animo, ma qui ci arrivano ogni giorno centinaia di soldati che marciano visita per ogni puttana. E hanno ragione. Ma qui interveniamo noi. O sono veramente gravi, oppure aspettano. Così la prossima volta preferiscono rimanere alle loro caserme a contare i giorni e aspettare le licenze, che venire qui in questa valle di lacrime.

Entra Cascapera.

CASCAPERA - Capità! 'Cca fore 'ce stà uno che

è asciut' pazzo.

LORENZO - (Ironico) Mò che per caso è uno dei nostri?

CASCAPERA - No, è un ricoverato. Quello che stà qua da sei giorni per il fatto delle allergie.

TARTARO - Belin! Questo mi sta facendo proprio girare i coglioni. Sergente, due di voi con me.

CASCAPERA, DIDUCCIO E CIONFOLI - Forza!

DIDUCCIO - E te pareva.

Escono il Capitano, Cionfoli e Diduccio.

CASCAPERA - 'Annaggi' 'a culonna! Ma proprio quando stò io di servizio devono succedere questi bordelli? E oggi pomeriggio devo pure fare le analisi. In questo ospedale non l'ho mai capito. Ma è mai possibile che adda essere sempre accusi disorganizzato? Ma nuje simme 'e servizi sanitari. E se scoppia la guerra?!

RADIOLINA - «Corpo di guardia a sottufficiale d'ispezione. Corpo di guardia a sottufficiale d'ispezione».

CASCAPERA - Mò ch'atu maronne è successi'?

(Alla radiolina) Pronto. Che c'è?

RADIOLINA - «È arrivata l'ambulanza di servizio. Ha portato le pizze».

CASCAPERA - Ah bravo. Fai passare.

DIDUCCIO - (Rientra) Aò! Er Capitano ha detto che dovemo annà subito a chiede 'er duplicato delle analisi de stò ragazzo che è sbroccato. Così lo mandamo via.

LORENZO - Ce l'ha fatta stu tremon finalmente. È dovuto impazzire ma ce l'ha fatta.

DIDUCCIO - No, no, ma adesso se stà a ripijà. Ada vede com'è sbiancato. Stava tutto dritto, rigido, che sbavava. Gl'era pijata na crisi. Gl'artri a tenello 'n quattro. Poi er Capitano gl'ha detto:

«Mò te mandamo a casa» e s'è ripijato... (Resta fisso un attimo) stò paraculo!

LORENZO - Un momento, un momento. Ma è sicuro che si stà calmando?

DIDUCCIO - Tranquillo. Er Capitano gliè stà a fà 'n siringone.

CASCAPERA - E allora mò, cu stu referto: chi ci v'?

LORENZO - (Guarda l'orologio) A quest'ora non c'è nessuno. Sono tutti a pranzo.

EPICOCO - (Guarda l'orologio) Minchia è vero. A st'ura 'a mensa è aperta.

DIDUCCIO - Ada vede che situazione. C'aveva pure la bava che gl'usciva d'aa bocca... 'a Sergè, ma che malattia c'aveva questo?

CASCAPERA - Ma che ne sacc'io? S'è calmata 'a situazione? E allora, guagliù, jat' a mangià.

Però facite subito, che sennò pare brutto. Io invece vado a vedere, perché sono di servizio.

EPICOCO - Problemi zero.

LORENZO - Problemi zero.

DIDUCCIO - No regà, io torno dellà. Vojo vedè come v' a fini.

Escono Diduccio e Epicoco.

LORENZO - (Fermo sulla porta) Devi fare la botta Sergente.

CASCAPERA - Non t'allargare soldato.

LORENZO - (Gli batte la stecca) È finita Cascapera. È finita.

CASCAPERA - Vuò vedè ca nun te facci' asci 'cchiut' a 'cca dint?

LORENZO - Devi fare la botta anche tu. (Esce)

CASCAPERA - (Prende la radiolina) Sottufficiale d'ispezione a capo nucleo cucine. Sottufficiale d'ispezione a capo nucleo cucine.

RADIOLINA - «Che c'è Cascapera?».

CASCAPERA - Marescià, sò arrivat' e pizze?

RADIOLINA - «Sì, tutto a posto. Ti aspetto giù in cucina».

CASCAPERA - Vengo subito Maresciallo. (Guarda l'orologio) E mò dateme cinque minuti pure a me. (Esce)

FINE PRIMO ATTO

SECONDO ATTO

Il pomeriggio dello stesso giorno. La porta è aperta e il corridoio è vuoto. Cionfoli e Diduccio sono seduti alla scrivania e stanno lavorando le

cartelle. Diduccio trascrive la diagnosi da un foglio ad un'altro e Cionfoli timbra.

DIDUCCIO - (Leggendo attentamente) Bili... Bili... ru... rubi... (Distoglie lo sguardo, guarda Cionfoli come per chiedergli aiuto ma desiste e torna a concentrarsi) Bili... rubi... netteria. Bili-rubi... netteria... (Tira per la manica il collega) 'A frate. Uno pè malattia ce pò avè la Bili-rubinetteria?

CIONFOLI - No. Può avere la Bilirubinemia.

DIDUCCIO - Ah.

CIONFOLI - Fai vedere.

Diduccio gli passa il foglio.

CIONFOLI - (Leggendo) «Lieve Bilirubinemia da ric.»...

DIDUCCIO - Che vole di: «Da ricchi». (Ride da solo) Eh? Ce pensi? Si vole di: «Da ricchi?».

CIONFOLI - (Serio) No. Vuol dire...

DIDUCCIO - «Da ricontrrollare». 'O sò, sà? 'O sò. Qua tutti vengono pè fasse ricontrrollà. Quando gli ufficiali nun se vogliono compromette cò le diagnosi, gliè danno la convalescenza e li fanno ritornà. Questi poi tornano e ci riprovano. E noi gliè dovemo rifà la cartella. Mò sò le quattro e ancora stamo qua a lavorà. E io è da stamattina che stò a fà la trottoia appresso a tutti. Hai capito? (Legge il provvedimento medico) Tiè, guarda questo: quaranta giorni de convalescenza. Che culo.

Silenzio. Ognuno torna al suo lavoro.

CIONFOLI - Però il pomeriggio è più tranquillo. Si sta bene.

DIDUCCIO - Te credo. Dopo 'e due c'è stà 'er fugone. L'ufficiali scappano e rimanemo solo noi. Poi pè i ricoverati, chi è dentro è dentro, e chi è fuori è fuori. Pè questo nun rompono più le scatole a bussà. Se riposano pè la mattina dopo. È solo 'na tregua.

CIONFOLI - Guarda qua che roba. Hanno inviato dalla caserma il ruolino disciplinare: «Soldato Cosimo Vincenzo»... è stato punito otto volte con la consegna semplice perché non si voleva alzare in orario la mattina per l'alzabandiera: una volta tre giorni, poi sei, cinque, quindici, sette, dieci, dieci e dieci. Poi sei volte consegna semplice per divisa in disordine: prima quattro giorni, poi altri quattro, sei, due, sette; per giunta venti giorni di consegna di rigore per «Atti di nonnismo», quindici perché si è allontanato dal corpo di guardia, dieci per «Insubordinazione con un superiore» e tutto questo in sei mesi di caserma. Praticamente non è uscito mai. Che dici tu?

DIDUCCIO - Che devo di? Poveraccio. Stà fuori di testa. È uno che ha marcato neuro.

CIONFOLI - (Leggendo) Ha anche quaranta giorni di «esenzioni da marce e servizi armati».

DIDUCCIO - Tè credo. Si gliè metti 'n fucile in mano a uno così, te fa 'na strage pure si è senza cartucce. Al limite t'ho tira 'n faccia.

CIONFOLI - Certo che quando il militare lo prendi male, lo prendi male.

DIDUCCIO - Problemi zero. Si nun te voi piegà, te piegano pè forza.

CIONFOLI - Anche quando sei disperato che hai la nausea fino a qua? (Indica un punto sopra la testa)

DIDUCCIO - Poi sempre marcà neuro. Solo che a questo gli è andata male.

CIONFOLI - Io non mi farei mai riformare con l'articolo dei pazzi.

DIDUCCIO - E se poi te mannano a casa?

CIONFOLI - Tu ti faresti riformare con l'articolo quarantuno? L'articolo dei pazzi?

DIDUCCIO - Fossi scemo.

CIONFOLI - Appunto.

DIDUCCIO - E chi ce diventa più Maresciallo cò l'articolo quarantuno?

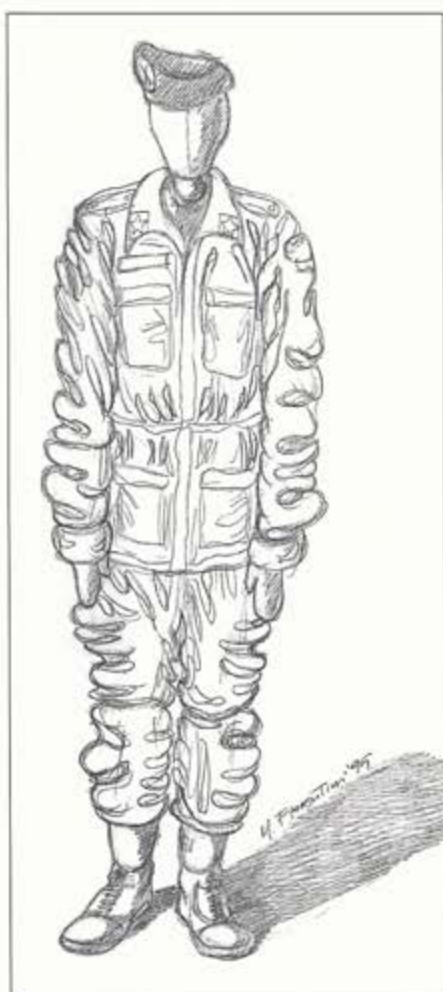
CIONFOLI - Tu vorresti diventare Maresciallo?

DIDUCCIO - Te credo. (Mano a imbuto) Due milioni e cento puliti.

CIONFOLI - (Serio) E che fai ci sputi? A me il principale mio mi dava ottocentomila lire al mese. Diceva che era un contratto di formazione. Mi sono formato solo il culo però, visto che lavoravo anche dieci ore al giorno a caricare e scaricare merci.

DIDUCCIO - È a sera poi che facevi?

CIONFOLI - Niente. Che facevo? Me ne andavo



a casa.

DIDUCCIO - Mazza! Mejo a stà 'n caserma all'ora.

Silenzio. Tornano entrambi al loro lavoro.

DIDUCCIO - Io no invece. Io 'a sera devo uscì se no che faccio? Me 'ne stò a casa? Nun esiste!

CIONFOLI - A te ti pagano. Hai i soldi e puoi rientrare quando vuoi.

DIDUCCIO - E lo so! Te c'hai il contrappello alle undici e un quarto e devi fà la botta in camera. Io no però. Io da quando ho messo la firma faccio come me pare. Infatti c'ho 'n sonno. (Si accorge che Cionfoli è tornato al suo lavoro e lo tira per la manica) Oh! Oh! Voi sapè dove stò stato? (Infervorendosi man mano al racconto) In discoteca. Al «Tunnel». Oh, dovevi vedè che d'era. Er panico. È 'na discoteca dove tu entri in un tunnel lungo ddi chilometri e mezzo, tutto buio, cò tutti laser che te partono da tutte le parti e dove ce sta pieno così de gente. Ma tutti sconvoltoni persi... te fai l'acidi proprio... e poi, dopo un po', vedi che cominciano a fà a botte e tu te devi scansà si no è sicuro che ce pij 'n carcio 'n faccia da qualcheduno.

CIONFOLI - E quanto costa il biglietto?

DIDUCCIO - Quarantamila lire. Ieri poi ce stava 'na pischella che me stava a rompe er cazzo. Allora, dovessi vedè che è successo... (Si accorge che Cionfoli è tornato al suo lavoro. Lo tira nuovamente per la manica) Oh! Me stai a sentì?

CIONFOLI - Sì. Ti stò sentendo.

DIDUCCIO - Insomma questa stava 'nsieme a 'n gruppo che erano tutti skeenheads, ma nazistoni proprio così. (Accenna il saluto romano) Allora gl'ho detto che pure io ero così. (Riaccenna al saluto romano) Ma uno de loro me voleva menà pè forza. Allora, dovessi vedè che è successo. (Ride di gusto) Oh, stà a sentì. Stà pischella ha cominciato a dajè addosso, a menallo, ma proprio i carci. E dopo 'n po' hanno cominciato tutti a dajè 'n sacco de botte. Er manicomio te dico. (Si alza, va vicino allo stereo e inserisce una cassetta) Meno male che era al buio e nun m'hanno visto... un fu-

gone proprio. Ma dovevi sentì che musica. Che te devo di oh, a me me manda ar manicomio. (Fa partire la musica dallo stereo. Una musica elettronica, dura, antimedica, detta del genere «Virus». Diduccio comincia a ballare)

Dopo qualche istante entra Lorenzo, teso, scuro in volto. Si ferma sulla porta ad osservare i due, poi va a spegnere lo stereo.

DIDUCCIO - (Preso in contropiede) Oh, che è?

LORENZO - Muto! (Resta fermo a fissarlo guardandolo con lo sguardo. Da questo momento la tensione di Lorenzo si trasmette agli altri due. Va a sedersi dietro la scrivania. Silenzio)

CIONFOLI - (Timido) Che è successo?

Lorenzo non risponde.

CIONFOLI - Lorenzo, che è successo?

DIDUCCIO - Che ce l'hai cò me?

LORENZO - (Controllandosi per far pesare le parole) Domani dovevo andare in licenza. Finalmente partivo in ordinaria. E invece m'hanno messo in punizione per sette giorni.

CIONFOLI - E perché?

LORENZO - (A Diduccio) Posto letto in disordine. Avevo la coperta del cubo sgualcita.

DIDUCCIO - E io che c'entro?

LORENZO - (Si alza di scatto e afferra i baveri della giacca di Diduccio) Chi era d'ispezione stamattina? Io?!

DIDUCCIO - Ma... è Cascapera che s'è preso il nome tuo. Io nun c'entro.

LORENZO - E il cubo in disordine? Chi è stato?

Io no, visto che ieri sera ero di servizio e ho dormito al posto di guardia. Chi dorme sopra al mio letto e dice che è troppo faticoso salire fino a lissù? E chi altri c'è nella nostra camera? Nessuno. Sei uno stronzo! (Lo lascia. Torna a sedersi)

DIDUCCIO - Me dispiace... io stamattina sò rientrato alle cinque... c'avevo 'n sonno... nun me sò manco curicato, me sò solo steso sulla branda.

LORENZO - Sul mio cubo.

DIDUCCIO - Glielo vado a di ar Tenente?

LORENZO - Certo! Ce lo vai a dire quanto sei 'ntrunat nel cervello. Brutto deficiente! Rimarrai sempre un caporale di merda, ossia niente, perché non vali niente. Si capit?! Sei zero! Capito?! Zero!!

DIDUCCIO - Me dispiace.

LORENZO - (Si lascia andare sulla sedia. Poi, con un filo di voce) Io non ce la faccio più. Sono undici mesi che sopporto e fino all'ultimo mi devono scassare il cazzo. Fino alla fine. Bastardi. Bastardi. E perché poi? Per le puttanate. Per il tempo zero che passo qui. Tempo zero proprio. Zero. Zero.

Entrano Cascapera e Tartaro. Cascapera, senza giacca, ha una manica della camicia tirata fin sopra il gomito e porta in mano una cartella, con l'altro braccio porta la giacca e con la mano mantiene un tampone d'ovatta sull'avambraccio scoperto.

CASCAPERA - Capità, onestamente m'hanno dissanguato. 'O Tenente pareva nù vampiro.

TARTARO - Le analisi sono queste.

CASCAPERA - Speriamo che servano a qualcosa.

TARTARO - E perché no? La commissione siamo noi...

Squilla il telefonino. Il Capitano prende il suo cellulare e risponde.

TARTARO - Sì pronto?...

Il telefonino continua a squillare.

CASCAPERA - Scusate Capità, è 'o mio. (Prende il suo cellulare inserito anch'esso in un fodero vicino alla cinta a mò di pistola) Sì pronto... Uè Nicò, che dici... sì, sì, tutt' a posto... stò qui con il capitano Tartaro... e mò vedimme, ti ringrazio... va bene, va bene... ciao allora. Te facce sapè... anche a te e a casa... ciao. (Riinfila il cellulare nel fodero) Era chell' amico mio che lavora 'o ministero. Ricordate quello che aveva il figlio, Rosato Luigi, ricordate?

TARTARO - Sì. E allora?

CASCAPERA - Vi saluta tantissimo. Vi ringrazia ancora, e se sta 'nteressand' li al ministero p'ò concorso mio. Sapete comm'è: 'o favore ce l'aggiu fatt', mò tene n'atu figlio tra due anni... voleva sapere comm'erano andate le analisi.

TARTARO - Belin, ma te pure quando vai a cagare ti fai fare le raccomandazioni? Non esagerare cazzo! Ci deve ancora arrivare il referto e già al ministero vogliono sapere il risultato. (Agli altri) Ragazzi, se volete far carriera, rivolgetevi al Sergente. (Si accorge del turbamento degli altri tre) Cosa c'è? È morto il gatto?

CIONFOLI - No capitano. Tutto bene.
CASCAPERA - (Agli altri due) Oh! 'O Capitano sta parland' cu vuje!

DIDUCCIO - Comandi Capità.
TARTARO - E il calabrese dov'è?
CIONFOLI - Epicoco? È sotto in ambulatorio per le analisi del pomeriggio.

TARTARO - Ecco appunto. Allora ascoltate-mi bene. C'è un ragazzo che si chiama Carlo Volpe. È un giovane che è venuto stamattina per i tre giorni e ora sta facendo le analisi delle urine. Cionfoli potresti portarmi, subito il suo referto appena arriva?

CIONFOLI - Carlo Volpe? (Segna il suo nome su un foglio che poi mette in tasca) Benissimo...

CASCAPERA - Didù, qua sta la mia cartella. (La posa sulla scrivania) Ho fatto le analisi del sangue. Fai attenzione. Vai in ambulatorio e fatti dare il referto con i risultati. M'arraccumann': precedenza assoluta!

DIDUCCIO - Che voi fa er concorso sottufficiali?

CASCAPERA - Nun t'adda interessà.
DIDUCCIO - E che male c'è?

CASCAPERA - Ti 'a stà muto!

TARTARO - Sergente abbassa il tono e calma, calma, calma. (A Diduccio) Allora, vai a prendere il suo referto e lo porti al Colonnello.

CASCAPERA - Ma capità, nun è meglio se glieli portate proprio voi personalmente?

TARTARO - E cosa sono la tua serva? Ma tu li dentro (Indica la testa) cosa c'hai? La raccomandandosi cronica? Il Colonnello lo sa che sei tu. Non c'è bisogno di me. Capito? Ricevuto?

CASCAPERA - Signorsì.
LORENZO - Capitano.

TARTARO - Sì?
LORENZO - Mi hanno dato sette giorni.

TARTARO - E perché? ...non so niente.

CASCAPERA - Mò che c'azzecca stu fatto?

LORENZO - Il Sergente ha trovato il mio cubo in disordine. Ma non era colpa mia. Io ero di guardia.

CASCAPERA - Il letto era tuo.

LORENZO - Capitano, io dovevo andare in licenza. Capitano.

DIDUCCIO - È vero... 'a colpa è mia. Lui non c'entra niente.

CASCAPERA - Ah, e mò lo dici al Capitano? Che buò fa, bella figura? E io invece, che figura ci faccio cu tutti quanti?

LORENZO - La solita.

CASCAPERA - Lorè, statti attento a come parli.

LORENZO - Capitano, può parlare lei col Tenente?

TARTARO - Certo che posso. Ma a me non mi tirate in mezzo. Vi mettete d'accordo su chi è stato e poi me lo venite a dire. Io non voglio grane. Chiaro? Cionfoli, aspetto quel referto.

Buongiorno. (Esce)

CASCAPERA - (Con atteggiamento da guappo) E mò che bulisse fà?

LORENZO - (Altrettanto determinato) Andiamo in fureria e spieghiamo tutto al Tenente.

CASCAPERA - E io il culo come lo faccio a parare?

LORENZO - Gli diciamo la verità. Tanto a te non ti succede nulla.

CASCAPERA - E nossignore. Si vene for' che aggu coperto, a Diduccio passo un guaio io.

DIDUCCIO - Nun è vero. Io te l'avevo detto che ero stato io ma tu te ne sei fregato.

CASCAPERA - Chi ti ha detto di parlare?

DIDUCCIO - Che voi di?

CASCAPERA - Muto devi stare. Muto! Diduccio lo guarda in silenzio. Poi abbassa la testa in segno di sottomissione, ma un attimo dopo gli si avventa contro buttandolo per ter-

ra. Cionfoli si precipita a dividerli e Lorenzo osserva la scena.

CIONFOLI - Basta! Ragazzi! Basta! Che fate!? Basta!!

Mentre gli altri tre sono avvvinghiati l'un l'altro Lorenzo apre un cassetto, prende un referto e lo infila nella cartella di Cascapera.

CIONFOLI - (Riesce a portare Diduccio da un lato) Buono, stai buono. Calmo. (Lo fa sedere)

CASCAPERA - (Riassessandosi al meglio) E nun fernesce 'ccà. Quant'è vero Iddio nun fernesce 'cca. Mò andiamo subito a fare un bel rapportino al Tenente per insubordinazione e aggressione ad un superiore. 'Na bella denuncia, e poi t'a vide tu cu 'a procura militare.

Avanti. (Prende la sua cartella dalla scrivania) Mò c'a port'io 'a cartella mia addu Colonnell'.

Sacc'io 'o giro che s'adda fà. E chi si può fidare di gente come voi. Tu hai chiuso qui dentro Didù. Te si dat' 'a mazzata 'ncopp' e piedi. (A Lorenzo) E pure tu.

Arriva Epicoco trafelato con alcuni referti in mano.

CASCAPERA - (Lo scansa bruscamente) Lievete 'a 'nanz' tu. (Esce urlando) M'avit rutt' e pall' tutto quant'! Tutto quant'!

Va via Cascapera. Epicoco resta confuso dalla situazione e guarda in faccia ora l'uno ora l'altro. Diduccio comincia a piangere.

EPICOCO - Mannaja 'ara patana! Vulite dicere pure a mia ca è succieso mò?

LORENZO - Ha preso a mazzate a Cascapera.

EPICOCO - (Piacevolmente sorpreso) No!

CIONFOLI - Ha fatto bene.

EPICOCO - 'Un ci puozzu cridari.

CIONFOLI - Sono i referti delle urine?

EPICOCO - Sissignore. (Posa i fogli sul tavolo. Cionfoli comincia a sfogliarli) Tiegnu pure l'analisi del sangue 'i Cascapera.

LORENZO - Bravo Epicoco. Dà qua.

Epicoco gli dà il referto di Cascapera. Lorenzo, con gesto lento e solenne che richiama l'attenzione degli altri tre, lo straccia in tanti pezzettini che infine lancia a mò di coriandoli.

EPICOCO - Minchia! E mò?

LORENZO - E mò il sergente sta portando la sua bella cartellina dal Colonnello con, ahimè, un bel referto positivo ai Drug-tests.

EPICOCO - Positivo ai Drug-tests?

LORENZO - Ne avevo preparato uno falso già da qualche giorno.

CIONFOLI - E come hai fatto?

LORENZO - Non è difficile se puoi accedere all'archivio analisi. Lo sapevano anche i muri che voleva fare il concorso Sottufficiali in Spe.

Solo che risulterà, ahimè, consumatore abituale di hascice. (Comincia a ridere trascinandosi dietro gli altri tre in una risata irrefrenabile. Liberatoria) E il bello è che lui le canne non se le faceva nemmeno!

EPICOCO - (Sforzandosi di parlare tra le risate) 'Cca dintu su tutti pazzi!

CIONFOLI - Carlo Volpe. L'ho trovato. (Prende il referto dai fogli portati da Epicoco)

DIDUCCIO - Dammelo a me. Gl'ho porto io ar capitano.

Tornano seri.

CIONFOLI - Ma no Diduccio. Non ti preoccupare. Ci penso io.

DIDUCCIO - No invece, ce devo annà io. (Prende il referto) Così gliè dico che è stata corpa mia, ma che me dispiace... basta che nun glielo dice ar Colonnello.

CIONFOLI - E Cascapera?

DIDUCCIO - Mò lo vado a cercà... 'o conosco... quello s'incazza, ma poi gliè passa... che dici?

CIONFOLI - Perché non vai a parlare direttamente col Colonnello?

DIDUCCIO - See... er Colonnello. Quello me pija a carci.

CIONFOLI - Perché non ci provi? Magari può essere contento. Lo sanno tutti che Cascapera è un bastardo.

DIDUCCIO - Dici? E se poi me denuncia?

CIONFOLI - Ribellati. Spiegagli i fatti. Raccontagli tutto.

DIDUCCIO - No. Mò senti qua. Vai dritto in

fureria e spiega tutto al Tenente del cubo di stamattina.

CIONFOLI - E Cascapera?

LORENZO - Didù, senti a me. Fai così come ti dico. L'unico che forse ci può dare una mano è il Tenente.

DIDUCCIO - Dici che devo fà così?

LORENZO - Sì.

DIDUCCIO - Allora porto stò foglio al Capitano e poi...

LORENZO - (Gli prende il referto) No. Vai in fureria.

DIDUCCIO - (Si sistema al meglio) ...stò in ordine così?

LORENZO - Stai benissimo.

DIDUCCIO - Si vedete er Capitano, er Colonnello... diteglie che nun volevo... se vedemo dopo. (Esce)

EPICOCO - Poveraccio. Mi fa pena.

CIONFOLI - E Cascapera?

LORENZO - E la mia licenza?

CIONFOLI - Guarda che quello lo denuncia.

LORENZO - Ma se nun sa neanche come si fa una denuncia, quell'ignorantone. Eppoi tra poco avrà altri pensieri per la testa. Mentre invece quel bastardo del Tenente lo sa come si firma una licenza. E oggi è l'ultimo giorno utile.

CIONFOLI - Che gli fanno ora?

EPICOCO - 'U metteranno dentro. Ci daranno i giorni di «R». Magari puru nu mise. Però 'unnu denunziano. 'Cca dintra nessuno vole aviri nenti a cchi farì ch' 'a procura militare.

CIONFOLI - È tutto calcolato allora?

LORENZO - Problemi zero.

CIONFOLI - Sai che ti dico? Che sei un po' stronzo.

EPICOCO - Muto frate. 'Un t'allargari.

LORENZO - Cionfoletto. (Mostra il foglio) Il Capitano ti aspetta.

Cionfoli vorrebbe rispondergli ma si trattiene. Prende il referto dalla mano di Lorenzo ed esce. Lorenzo resta immobile. Turbato.

EPICOCO - 'Un t'incazzare. È solo uno scheggione.

LORENZO - Che giornata.

LORENZO - ...uno si deve difendere se no...

EPICOCO - Tranquillo Lorenzo. 'U Tenente t'a firma a licenza. E 'u Sergente a nua 'ni fa solo 'na bedda pugnetta.

LORENZO - Com'è andata oggi?

EPICOCO - Tranquillo e asciutto.

LORENZO - Non potrai contare più su Cascapera.

EPICOCO - Menu male. Accussì 'a finiscimu i pagari 'u pizzu a chiddu bastardo. Facimu io e tia. Ancora un mese devi stare. S'ì fantasma, 'un tieni nenti a cchi fare. Ti metti fora 'i ambulatorio cumu facia 'u Sergente. Se arriva qualcuno mi avverti e pu dividimo tuttu. Ci facciamo un poco di sordi.

LORENZO - No. A me non va. Non voglio guai, lo sai.

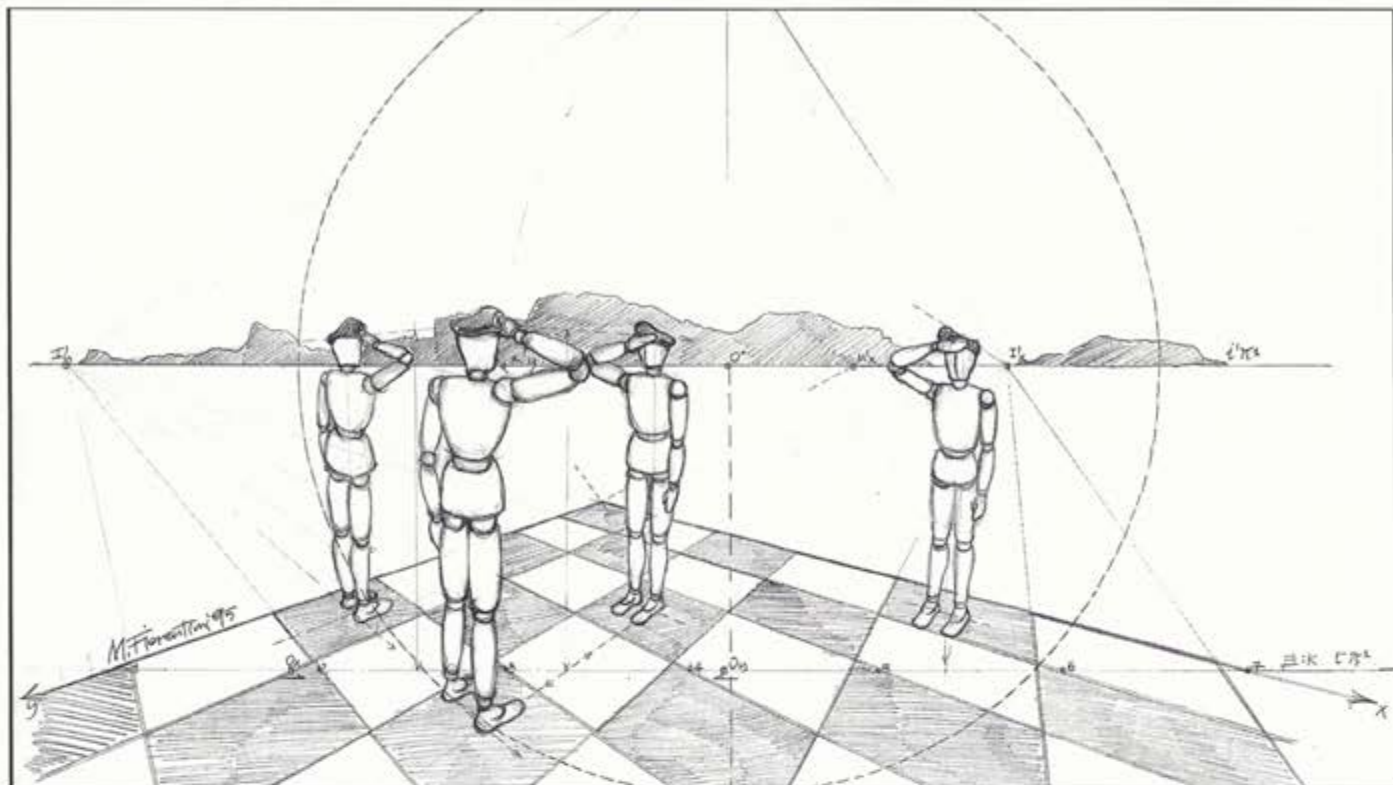
EPICOCO - Non ce ne sono guai. T'arricordi a Tonino? Chiddu s'è congedato sia mesi fa.

'Ccuri sordi ca s'è fattu giù in ambulatorio mò s'è accattato 'na Twingo nova nova, e tena pure 'na bedda femmina ca m'a fattu vidare puru 'a fotografia.

LORENZO - Se ti scoprono qua dentro passiamo i guai tutti quanti. E io voglio stare a casa quel giorno. Domani vado in licenza... spero.

EPICOCO - Stà bene. E allora fazzu tuttu da sulu. Megliu accussì. Prima 'un cuntava 'nenti. Mò, giù in ambulatorio, m'aa commannu io. E accussì addi essari. Non devo dare conto a nessuno. Cume a Tonino. 'Ppi tia è finita. L'alba è arrivata. E 'ppi mia ca mancano ancora sei mesi... mi fazzu 'nu poco 'i sordi. Devi vedere come sono contenti di pagare cinquemila lire a testa. 'Unnu sannu ca se risulta qualcosa nella pisciazza è la strada migliore per farsi riformare. (Ride) E accussì invece si fanno fare idonei. C'era uno oggi ch' 'a fattu na pisciazza rossa rossa. Su cristiano putia essere riformato subito. E invece no. M' 'i dai cinquemila lire? A disposizione. Io ti fazzu risultare idoneo e vai a fare la botta.

LORENZO - (Ha un presentimento) E come si



chiamava?
EPICOCO - E chini s'arricuorda? ...Volpe mi pare...
LORENZO - Volpe? Carlo Volpe?
EPICOCO - Accussi ha detto ca si chiamava... è amico tuo?
LORENZO - (Di scatto) Marò ce storia! Bisogna fermare subito Cionfoli. Subito. Subito!
EPICOCO - Che minchia te pigghiau?
Lorenzo sta per uscire ma si trova davanti Cascapera.
CASCAPERA - Addò vai? (Lorenzo resta immobile, in silenzio. Indietreggia man mano che Cascapera avanza) Addò vai? (Chiude la porta dietro di sé) E tu credevi che 'o strunz' 'cca dint' ero propr'io? Vengo dalla fureria. Stevo parlann' co Tenente, è arrivato Diduccio. E mò s'o stann' magnann' mani e piedi. Sì furtunat'. 'O Tenente t' a firmat' 'a licenza. (Mostra il foglio di licenza. Lorenzo, incerto, fa per prenderlo, ma Cascapera lo spinge via) Addò stà 'o refert' mio? Lorè, io nun sò strunz'. (Tira fuori l'altro referto falso) Chesta è opera tua. 'O refert' falso. E io c'ò dev'ò Culunnell' accussi, senza controllare? (Appallottola il referto e lo tira in faccia a Lorenzo)
CASCAPERA - Allora? Nun sai niente? È perz' a lengua? Epicò, addò stà 'o refert' mio?
EPICOCO - E chi ni sacciu io?
CASCAPERA - Ah, bravo. Mò si alleato suo mò? Stavi tu alle analisi. M'hanno ditte ca te l'hanno dat' a te.
EPICOCO - Nenti proprio.
(Cascapera accartocchia il foglio di licenza)
CASCAPERA - Mavite rutt' o cazz! (Ridistende il foglio) Loré, stà licenza è ancora buona. Addò stà 'o refert' mio?
LORENZO - (Freddo) Devi fare la botta.
Cascapera straccia la licenza.
CASCAPERA - E mò 'a botta a fai solamente tu. Io me ne facc' fa nà copia giù in archivio, nun tengo problemi. Ma tu: quant' si fesso.
Entrano Tartaro con una cartella in mano e Cionfoli dietro di lui. I tre restano gelati dal suo arrivo.
TARTARO - (A Cionfoli) Chiudi la porta.
Cionfoli chiude.
TARTARO - Per voi, signori, ho una sola domanda. (Posa la cartella sul tavolo e tira fuori il referto di Volpe) Come me lo spiegate questo? (Silenzio) Volpe Carlo. Vi leggo solo la diagnosi del suo medico curante: «Ematuria ri-

corrente con pregresse infezioni vie urinarie». Riformabile con l'articolo 10. Dalle analisi delle urine, invece, risulta idoneo. (Silenzio) E allora?
CASCAPERA - (Biacchicando) ...c'adda essere stato nu sbaglio giù di sotto...
TARTARO - Molto, molto improbabile Sergente. Il ragazzo l'ho accompagnato io stesso con l'ultimo gruppo, proprio per evitare il rischio di confusioni. (Ad Epicoco) E l'ho lasciato nelle mani di Epicoco. O devo dire nelle tue tasche?
CASCAPERA - Ah, è accussi? Capità, io non sò niente.
TARTARO - Silenzio! (Silenzio. A Epicoco) Allora? (Silenzio) Quanti mesi di carcere ti vuoi fare? (Silenzio)
EPICOCO - (Quasi piangendo) ...Capitano io io... (Allarga le braccia in segno d'impotenza)
TARTARO - Chi ti appoggiava? (Silenzio) Da solo non potevi controllare la situazione. Dovevate essere almeno in due. Chi ti appoggiava? (Silenzio) Epicoco. Voglio quel nome adesso. Se me lo dici non ti faccio niente. (Silenzio) Allora? (Silenzio)
TARTARO - Sergente. Secondo te chi può essere stato?
CASCAPERA - ...non sapesse...
TARTARO - Diduccio. Può essere stato lui. Che dici?
CASCAPERA - È 'o vero. Può essere stato lui.
TARTARO - In questo caso si farà un paio d'anni di carcere militare. Se li merita, no?
CASCAPERA - ...se è stato lui...
TARTARO - Epicoco, se li merita Diduccio? (Epicoco fa cenno di no) Chi è stato? (Silenzio) E va bene. Te lo dico io. Non può essere stato che Lorenzo. Non c'è nessun altro. Sergente va a chiamare il Colonnello. Digli di venire qui. Dev'essere informato subito per poter fare il processo a tutti e due e inviare la denuncia alla procura militare.
CASCAPERA - Signorsì signor Capitano. (Saluta correttamente) Comandi. (Sta per uscire)
EPICOCO - ...Capitano.
TARTARO - Al tempo Sergente.
Cascapera si ferma.
TARTARO - Allora? Chi è stato?
Epicoco indica Cascapera con un cenno della testa.
TARTARO - Cascapera?

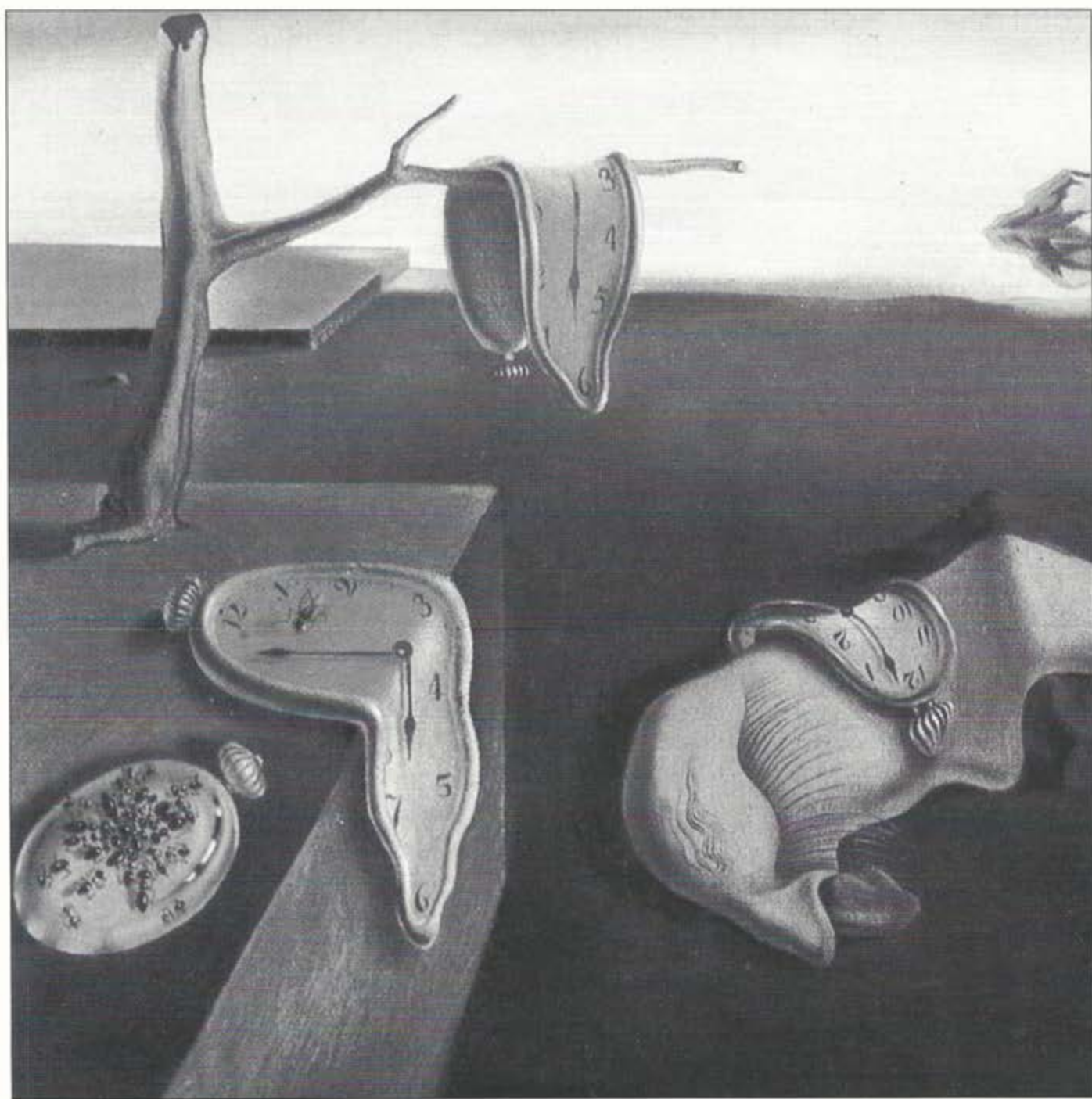
Fa cenno di sì.
TARTARO - Te la stavi quasi cavando, eh, Sergente? Bene. (A Epicoco) Come avveniva la falsificazione?
EPICOCO - ...sapete 'a stecchetta ca si mette nel bicchiere cura pipi? Io mettevò 'a stecchetta dintra 'u bicchiere senza pipi. E accussi 'un risultava nenti. Idoneo.
TARTARO - E quanto facevate al giorno?
EPICOCO - Erano trenta, quarantamila lire a gruppo. Tre gruppi 'o juorno, circa centovintimila lire 'o juorno.
TARTARO - Che fa al mese?
EPICOCO - Su vinti juorni. Fa due miliuni e mezzo circa. Diviso due.
TARTARO - E Cascapera si prendeva la metà del grano per fare la vedetta. (A Lorenzo) E tu naturalmente sapevi tutto. Vero?
LORENZO - Signorsì.
TARTARO - (A Cionfoli) Hai capito dove sei capitato nanni? Bravi. Bravi. Insomma se non buttavo l'esca qua facevate un sacco di palanche. E invece il mercatino è finito.
CASCAPERA - ...'o processo?
TARTARO - Il processo? Ma quale processo? Testa di cazzo. Con la procura militare che mette tutto a verbale? E dove era il Colonnello? E dove era il Capitano? I responsabili siamo noi e non abbiamo nessuna intenzione di rovinarci la carriera per voi. Ne va del buon nome dell'ospedale. E io non voglio grane. Chiaro? Andiamo.
Escono Tartaro, Epicoco, Cascapera, Lorenzo. Cionfoli resta da solo, immobile, a guardare la porta lasciata aperta. Dopo un po' la voce di un ricoverato si sente da fuori.
6ª VOCE - ...amico ...amico ascolta. Non c'è quel ragazzo calabrese? Senti, se lo vedi gli puoi dire che lo sto cercando? Ho fatto le analisi delle urine questa mattina ...ho cambiato idea... ho qui le cinquemila lire... capisci? ...comunque posso darle a te e tu poi glielie dai... da parte mia... va bene?

FINE

I disegni che illustrano il testo sono di Maurizio Fiorentini appositamente eseguiti per «Hystrio».

AMARSI DA PAZZE

di ANNE RIITTA CICCONE, testo segnalato alla selezione Idi - Autori nuovi 1995



LA SCENA

Una cucina-soggiorno modesta ma carina. Al centro un tavolo con tre sedie, sul fondo uno sgabello. Una credenza, un lavello, frigorifero, macchina da cucina ecc.. A sinistra un divano, a destra un carrello con un televisore e accanto una finestra.

In alto, sulla parete, un orologio a muro fermo sulle undici.

Durante i due atti la scena dovrebbe apparire sempre più surreale. Ogni due-tre «bui» spariscono oggetti ed altri assumono proporzioni irreali.

Nell'ultima scena il palcoscenico è praticamente vuoto, l'orologio, che è cresciuto di misura progressivamente, sarà enorme. Sempre fermo sulle undici.

Una donna di circa trentatré anni alla finestra. Sbirca dall'unica fessura aperta della tapparella. Cammina per la stanza muovendosi a scatti, nervosa, per tornare a sbirciare attraverso la fessura luminosa della tapparella. Entra una ragazzina di circa dodici anni.

ALICE - Mamma?! (La madre si volta di scatto) Mamma? Ma... perché è tutto chiuso... barricato... si muore di caldo! (Guarda l'orologio) Hii! È tardissimo! Le undici! (Osserva incuriosita la madre) Mamma... che ci fai ancora in pigiama? Che hai, ti senti male?

MADRE - (La osserva senza parlare per qualche istante) No... no... Sto bene. (Riprende a guardare dalla tapparella)

ALICE - (Si avvicina alla finestra) Ma succede qualcosa?

MADRE - (Tirandola via) No! Non ti avvicinare... (Notando la sorpresa della figlia) Vieni, siediti. Ti devo parlare.

ALICE - Che succede? Mi fai preoccupare...

MADRE - (Con tono concitato ma sussurrando) Ti devo dire una cosa molto importante. Molto grave. Tu sei piccola ma è meglio che te lo dica. Così almeno tu sai... se mi dovesse succedere qualcosa.

ALICE - Come «succedere qualcosa» mamma? Che dici? Mi fai spaventare!

MADRE - (Come parlando tra sé) Non ti preoccupare. Ora ci aiuteranno. Ho telefonato a mia madre. «Loro» ci aiuteranno.

ALICE - «Aiuteranno»? Chi, per cosa, mamma?

MADRE - Io, vedi, ho scoperto una cosa. Una cosa molto grave. E quindi mi seguono, mi controllano. Vogliono uccidermi, Alice. Perché ho scoperto che qui, nel palazzo... (Si interrompe come folgorata da un dubbio)

ALICE - (Angosciata) Cosa succede? Dimmelo, mamma.

MADRE - (Si versa del caffè in una tazza enorme, Alice la guarda incuriosita) Sai non ho dormito tutta la notte, devo berne molto. Se mi addormentassi verrebbero a prendermi. Non devi spaventarti ma la verità è... che io ho scoperto un traffico di droga e ho parlato con quelli dell'Interpol e «loro» mi hanno sentito. Abbiamo il telefono sotto controllo, sai? Ora sanno che io so. Dobbiamo scappare, nasconderci.

ALICE - (Comincia a piangere) Oddio, mamma, è una cosa orribile. Ma poi proprio ora? Papà è partito... Non puoi dirlo ai nonni?

MADRE - Non mi fido. E i miei genitori sono troppo lontani.

ALICE - Ma mamma, in una situazione come questa... partiamo, andiamo da loro...

MADRE - E come si fa?! È troppo complicato... Se usciamo di qui potrebbe succederci di tutto!

ALICE - Ma chi sono questi... chi è che fa questo traffico di droga?

MADRE - (Dopo avere guardato dentro la tazza per un po') Il signor Mimmo credo sia il capo di giù di lì.

ALICE - (Smette di piangere, sorpresa) Il signor Mimmo?! Ma... ha più di novant'anni... non esce mai di casa!

MADRE - Che c'entra?! I «padrini» restano tali finché non muoiono!

ALICE - Sì... ma il signor Mimmo! Proprio non ce lo vedo. È mezzo rimbambito.

PERSONAGGI

MADRE, una bella donna che possa dimostrare indifferentemente dai trentatré ai quarantasei anni circa

ALICE, da ragazzina a quasi adulta, sempre sui nervi

SONIA, da bambina a ragazza, piccola, diafana, intelligente

ZIA TITTI, di poco più grande della madre, atteggiamento sempre un po' ambiguo, non capiamo mai quanto sia sincera

MADRE - (Scrolla Alice per le spalle) E invece è lui! L'ho scoperto io! E poi gli altri, quelli della bottega, la cassiera del macellaio... Ho visto tutti i loro movimenti, di notte. I camion che scaricano... Mi sono accorta di tutto, io!

ALICE - (Spaventata) Sì... ho capito.

MADRE - E tu e tua sorella siete in pericolo. Come faccio? Vi rapirebbero subito... e io... come faccio... mi ricatterebbero. (La trascina verso la finestra) Guarda! Li vedi là fuori?! Stanno spiando... li vedi?

ALICE - (Quasi piangendo) Mamma! È uno che vende le scope!

MADRE - Sembra! È uno di loro. Lo riconosco. Ieri era vestito da spazzino. Quello è una spia del Kgb. (Pronunzia alla russa)

La madre si siede, Alice la guarda stupita.

ALICE - ...scusa... che c'entra il cheghebè con il traffico di droga?

MADRE - Quello è perché hanno scoperto che lavoro con l'Interpol. Il traffico di droga è stato solo l'inizio. Sono tutti organizzati, è tutto un giro. E loro, i russi, vogliono scoprire tutto prima di noi. Poi hanno saputo che ci sono io di mezzo... È un casino pazzesco, non puoi capire.

ALICE - (Torna alla finestra) Ma non mi sembra russo... piuttosto sembra... forse marocchino...

MADRE - Oh, mio Dio! Ma non li vedi i film, i telegiornali? Si mimetizzano! (Si avvicina) Marocchino hai detto? (Osserva) E se fosse turco?

ALICE - Turco già è più credibile.

MADRE - Magari hanno saputo che qui ci sono tre donne sole. (Spaventata) E se fossero quelli della tratta delle bianche?

Entra una bambina più piccola di Alice, ha i capelli a caschetto, scompigliati, è in pigiama. È Sonia, l'altra figlia.

SONIA - Che succede? (Si stropiccia gli occhi) Che fate alla finestra? Che caldo!

Alice e la madre corrono verso di lei dicendo in coro «shh».

SONIA - Ma che avete?

ALICE - Niente, niente...

MADRE - Meglio dirglielo...

ALICE - (Perplessa) Mamma... secondo me ti sbagli... mi sembra troppo strano...

MADRE - (Urlando) Ma cos'è?! Sei d'accordo anche tu? Perché devi contraddirmi? So quello che dico... E tu lo sai benissimo! È che devi contraddirmi sempre! Sei come tuo padre... (Si accascia su di una sedia)

SONIA - Ma che ha mamma?

MADRE - (Andando da Sonia) Niente, amore, niente... ti spieghiamo poi... Io... devo uscire... dobbiamo mangiare... voi mi raccomando non uscite, non rispondete al telefono... se non torno... No, no, mi fanno tornare, tanto lo sanno che «loro» sono avvertiti... mia madre ci avrà già parlato... non faranno niente, ancora. Voi però non aprite, eh? (Esce di scena)

Alice e Sonia restano a guardare allibite.

SONIA - Ma che sta succedendo? Mi fate spaventare...

ALICE - Non ho capito bene... pare che mamma lavori per l'Interpol, ha scoperto un traffico di droga qui nel palazzo...

SONIA - Cos'è l'Interpol?

ALICE - Tipo polizia. E poi ci sono i russi che

trattano le bianche come il Kgb.

SONIA - Cosa sono le bianche?

ALICE - Veramente non lo so... vieni a vedere. (Vanno alla finestra) Vedi? Quello è un turco del Kgb.

SONIA - ...più che un turco mi sembra un indiano.

Rientra la madre, ha una camicia maschile ed un jeans. I capelli, sciolti, sono un po' scompigliati.

SONIA - Mamma?! Non ti fai la treccia?

MADRE - No... tuo padre diceva che con i capelli sciolti sto meglio... me lo diceva sempre... quando eravamo fidanzati... (Come riprendendosi da un sogno) Esco. Non aprite a nessuno!

ALICE - E la finestra? La posso aprire? Sto morendo di caldo!

MADRE - La finestra... sì, però se vedi qualcuno che si avvicina chiudi subito. Esco. (Esce di scena)

SONIA - Non si è nemmeno pettinata... è così fissata con i capelli in ordine... Alice, mi sembra strana.

ALICE - Anche a me... (Si butta sul divano) Ehi, però, non è troppo forte questa cosa che mamma è una spia?! Ma tu te lo saresti mai immaginato?

SONIA - Io ho paura... e se ci uccidono come nei film? E se uccidono mamma? (Corre ad aprire la finestra) Chiamiamola, mi spavento!

ALICE - Ucciderla? No... (Va alla finestra) Comunque non la si vede più. (Torna al divano)

SONIA - Ma non ti spaventi per mamma, eh? Non hai paura che le succeda qualcosa?

ALICE - A mamma non può succedere niente.

SONIA - E come lo sai?

ALICE - Lo so io.

SONIA - È che tu te ne freggi!

ALICE - Non è vero che me ne frego!

Squilla il telefono. Le bambine restano pietrificate, poi Alice va all'apparecchio.

SONIA - Mamma ha detto no!

ALICE - E se è papà?

SONIA - Mamma ha detto no.

ALICE - «Mamma ha detto no!». Ma non sai pensare con la tua testa?

Il telefono continua a squillare.

SONIA - Certo, qui quella che pensa sei tu.

ALICE - Che hai detto?! Lascia stare, va... la coccia di mamma... Io rispondo.

SONIA - E se è il bereghè?

ALICE - See, il ghiri-ghiri! Pronto?! Ah, nonna, ciao. No, mamma non c'è. Sì... (Guarda Sonia con complicità) Tutto a posto... ci siamo svegliate tardi... vabbè, per una volta pure mamma... No, ora la finestra è aperta. Ma chi te l'ha detto? Il macellaio? E perché l'ha insultato? ...No, è meglio che non passi... Perché... fra poco usciamo... Sì!! Mamma sta bene! (Fa un gesto d'insofferenza, Sonia sorride) No, papà non ha telefonato.

Quando è arrivato lì sì, ma poi non ha telefonato più. Sì, gli ho scritto. Va bene, ciao. Ciao.

SONIA - Uffa, che voleva?!

ALICE - Secondo me la sentiremo sempre meno ora che papà è partito.

SONIA - Perché?

ALICE - Lo so io. C'è ancora quello?

SONIA - Chi?

ALICE - Il turco.

SONIA - No.

ALICE - Oh, meno male.

SONIA - (Va ad accendere la televisione) Andiamo da zia Titti oggi?

ALICE - Non credo... lo sai, mamma già non è contenta che giochiamo con le cugine in tempi di pace... con questa faccenda...

SONIA - Secondo me zia Titti non ci può vedere.

ALICE - Ufff... hai ancora voglia di parlare di tutte queste beghe di parenti? Io sinceramente l'unica cosa per cui sono contenta che è partito papà è che se già i suoi prima ci invitavano ogni morte di papa, ora proprio non li vedremo più. Così almeno non vedo mamma soffrire.

SONIA - Papà dice che è colpa di mamma. Anche i nonni. Dicono che è lei che non si «adegua».

ALICE - Che ne so io? Io so solo che ci soffro a vedere che si comportano con mamma diversamente che con il resto del mondo.

Si affacciano alla finestra.

SONIA - Alice?

ALICE - Eh?

SONIA - Che significa «si adegua»? Io non lo capisco tanto bene il senso di questa parola.

ALICE - Tipo che diventa come loro.

SONIA - Cioè che non è più lei? (*Fa un'espressione di disgusto*) Bl... Tipo quelli che se li mangiavano i bacelli nell'«Invasione degli ultracorpi»?

ALICE - Nooo! Fa finta. Fa finta di pensarla come loro.

SONIA - Non mi piace. Preferisco così.

ALICE - Papà mi ha detto che facendo come mamma si resta soli. Mi ha detto che prima, quando loro si sono conosciuti, le cose erano diverse. Ora però bisogna «adeguarsi», soprattutto qui. Al paese di mamma è diverso. Lì sono più... rilassati, ecco.

SONIA - Sai che non mi ricordo quasi niente di quando stavamo lì? E non mi ricordo neanche di quando mamma e papà si sono conosciuti, com'era...

ALICE - Ma che dici? Mica c'eravamo.

SONIA - (*Quasi offesa*) La suora ha detto che da lassù vedevamo tutto pure prima! Io però non me lo ricordo...

ALICE - Io mi ricordo benissimo di quando ero piccola e stavamo là... mi ricordo gli alberi... sai, tutti mi prendevano per pazza perché io ci parlavo... loro mi parlavano... però cosa dicessero non me lo ricordo. Poi mi ricordo benissimo quando sei nata tu. Eri così bella... e mamma, aveva i capelli lunghissimi, era ancora più bella di adesso. Lei e papà parlavano sempre di pace e cose bellissime... era tutto bello... Mah... forse me lo ricordo così perché ero piccola, buh.

Restano a guardare fuori in silenzio per un po'.

SONIA - (*Mostrando di soffrire il caldo*) Uff... ma perché quest'anno siamo venuti via dal mare così presto? L'anno scorso siamo rimasti fino a prima della scuola!

ALICE - (*Anche lei infastidita dal caldo*) E che ne so! Forse perché papà doveva partire... non ci dicono mai un cazzo!

SONIA - Ssshhh! Non si dicono le parolacce! Mamma non vuole, lo sai.

ALICE - Mamma mia! Stai diventando la tua suora in miniatura, non vedo l'ora che finisci le elementari... Quella ti sta mettendo le pigne nella testa! Guarda me: io non mi sono mai fatta condizionare. E meno male che ora vado alla scuola pubblica, sennò finivo per uccidere qualcuno.

SONIA - (*Indispettita*) See! E quando dicevi che volevi fare la piccola missionaria dai lebbrosi?!

Si sente aprire la porta d'ingresso.

SONIA - (*Correndo verso la porta felicissima*) Mamma!

ALICE - (*Ironica, come tra sé*) Era tornata dalla guerra.

MADRE - Tutto a posto qui? È successo qualcosa?

SONIA - No, tutto a posto.

ALICE - Ha telefonato nonna.

MADRE - (*Gridando*) Ti avevo detto di non rispondere!

ALICE - (*Un po' spaventata*) Vabbé... mica potevo farlo squillare in eterno...

MADRE - (*Arrabbiatissima, le bambine si spaventano*) Se io dico che non dovete rispondere ci sarà un motivo, no? (*Strappa il filo del telefono dalla presa*) Siamo in pericolo, hai capito?! Vi vogliono rapire, per uccidervi e uccideranno anche me!! Cosavuo, che moriamo tutti, eh? (*Esce di scena con l'apparecchio telefonico*)

SONIA - (*Comincia a piangere*) Oddio, Alice, siamo veramente nei guai... come facciamo?!

Perché mamma fa così... mi fa paura...

ALICE - (*Scettica e preoccupata*) A me non mi convince... ha qualcosa... (*Guarda fuori*) E quello mi sembrava un venditore di scope...

SONIA - Alice... ho paura!

ALICE - La smetti di piangere?!

Si sentono rumori di tapparella che si chiudono e porte che sbattono, entra la madre e va verso la finestra, chiude anche questa.

ALICE - No! Si muore di caldo, mamma!

MADRE - Non mi interessa, siamo in pericolo.

ALICE - Mamma, secondo me ti sbagli... non mi sembra che...

MADRE - (*Gridando*) Certo. Certo! Sempre a contraddirmi, sempre! Con quell'aria da saputella, come tuo padre, sei identica a lui.

ALICE - (*Infastidita*) Ma perché urli così?

MADRE - E non fare quella calma! (*Si accaccia sul divano*)

SONIA - Mamma, che hai?

MADRE - Mi sento male... mi sento morire...

SONIA - Alice, mamma si sente male!

ALICE - Non è vero. Fa finta, come quando litiga con papà... (*Grida*) Ci avete rotto tutti e due con le vostre scene melodrammatiche, ecco! Non voglio che fai la cretina! Io non sono papà e non ci casco!

Lo sapevo... ora è partito e siamo nella cacca più nera, ora te la prendi con me, poi papà torna e non farete che litigare, come sempre! Non vi sopporto più!

MADRE - È un problema che non ti devi porre. Tanto tuo padre non tornerà più. Me lo sento.

SONIA - Ma che dici? Ha detto che lo mandano a casa fra sei mesi.

MADRE - Sì. Ma non torna più... da me. Non mi vuole più bene.

ALICE - (*Infastidita dal fatto che la madre ha le lacrime agli occhi*) Non è vero.

MADRE - È partito per lasciarmi.

ALICE - Questo non è vero! (*Va da lei furibonda*) Non lo ha mai detto, lo stai dicendo tu, è come che sei una spia, sono solo cazzate!!

La madre le dà uno schiaffo.

BUIO

Musica. La scena si illumina, le tre sono a tavola, è sera, la tapparella è sempre abbassata. Sonia colora, Alice tamburella le dita sul tavolo, la madre va e viene dalla finestra e spia dalla fessura.

MADRE - (*Nervosa*) Alice, smettila.

Alice continua a tamburellare.

MADRE - Smettila!

ALICE - Io non ne posso più! Sono quattro giorni che viviamo come le talpe, ho fame, mangiamo solo merendine. Non ci hai fatto un pasto decente in quattro giorni, non si respira, e tutto per spiare là fuori!

MADRE - Io lo faccio per la vostra sicurezza, capisci? Sei un'ingrata. Un'ingrata. Io ho la vostra responsabilità, capisci? Vostro padre è partito e sono io che vi devo stare attenta. Lo sai che ha detto: se succede qualcosa alle bambine guai a te. E può succedervi di tutto là fuori.

ALICE - Non c'è niente là fuori, mamma!

MADRE - Niente?! Ma non li senti i telegiornali? E la gente? Lo sai cosa si aspettano qui da me? Sono straniera, siamo sole, l'ha detto tua nonna: qui basta niente e ci diranno che siamo delle puttane, delle pazzette... chissà che altro...

ALICE - Ma che te ne frega?! Che te ne frega di quello che dice la gente?! Quando mai te ne è fregato... e poi scusa mica puoi barricarci qui per sempre!

SONIA - Ma non è brutto stare così, tutte insieme. Sembra quando giocavamo con le Barbies: il nostro mondo, le nostre cosine.

ALICE - Ma questa necessità di stare con le finestre chiuse in agosto?

SONIA - Mamma deve controllare quelli del chepè!

MADRE - Cheghebè, amore.

ALICE - Ma non c'è nessuno là fuori! Figurati se il cheghebè ci calcola a noi!

SONIA - Mamma è una spia!

ALICE - Tu ancora ci credi? (*Rivolgendosi alla madre*) Sei pazza, ecco cosa!

MADRE - (*Urlando, la prende dalla camicetta*) Non dire mai più che sono pazza, hai capito?! Mai più. Lo so, lo so che è questo che vorranno far credere. (*La guarda con ostilità*) Non è che sei d'accordo anche tu, vero?

ALICE - (*Spaventata*) No... scusa.

MADRE - (*Tornando dolce ed innaturalmente calma*) Hai ragione su una cosa... sono giorni che non vi faccio mangiare bene. Poi deperite... Sonia già è anemica. E anche tu sei pallidissima.

ALICE - Sto perdendo l'abbronzatura, mamma, sto benissimo.

MADRE - Vi faccio qualcosa.

Prende delle uova dal frigo, cucina sporcando

molto, sbatte gli oggetti con confusione, Alice e Sonia la osservano interrogative.

MADRE - Ecco... prendo anche i formaggi... (*Mette dei piatti sul tavolo*)

SONIA - Mamma? E la tovaglia? Non facciamo la tavola?

MADRE - Non c'è bisogno... tanto quando non c'è tuo padre non c'è bisogno che ci formalizziamo.

Le due bambine si scambiano occhiate perplesse.

BUIO

Musica che resta di sottofondo per tutta la scena. È notte, la televisione è accesa, senza volume, si sentono rumori fuori scena. Entra la madre con uno straccio e la scopa, passa lo straccio sul pavimento. Entra Sonia in pigiama.

SONIA - Mamma?! Che fai? Sono le tre del mattino!

MADRE - Oh, amore, niente, pulisco. È sporco.

SONIA - Ma non dormi?

MADRE - No... non ho sonno. (*Beve del caffè dalla solita tazza*)

SONIA - Vuoi che venga a dormire con te? Così magari ti viene sonno.

MADRE - Sì, va bene... andiamo a riposare. (*Spegne il televisore*)

BUIO

Silenzio. Entra Alice, apre la tapparella. È giorno.

ALICE - Mamma?! (*Prende il latte ed i corn flakes, si siede a fare colazione*) Mamma!

Entra Sonia.

SONIA - Mamma non c'è.

ALICE - Come mai hai dormito nel letto grande? Hai fatto un brutto sogno?

SONIA - No. Mamma non riusciva a dormire, e allora sono andata a dormire con lei.

ALICE - Non sta dormendo per niente.

SONIA - E neanche mangia. Beve solo caffè.

ALICE - Sonia... sai, io ho paura che a mamma sia partito qualche venerdì. Non è più lei... è sempre stata così... ordinata, precisa... e poi tutta questa storia è troppo strana. Secondo me è impazzita.

SONIA - Forse si è adeguata. Non hai detto tu che chi si adegua non è più lui?

ALICE - Ma che c'entra? Quelli dentro di sé lo sanno che fanno finta. Mamma dice delle cose strane, che non ci sono, si comporta in modo strano, ed è convinta di quello che dice e che fa. Secondo me dovremmo andare dai nonni e parlargliene. Papà non telefona!

SONIA - Proprio dai nonni?! Per piacere...

ALICE - Ma sennò come facciamo? Se mamma è impazzita dobbiamo farla guarire, mica può restare così!

SONIA - E guariamola noi!

ALICE - See, e come facciamo?

SONIA - Telefoniamo al dottore.

ALICE - Buona idea. (*Va verso l'apparecchio*)

SONIA - (*Perplesso*) Alice?

ALICE - (*Interrompendosi nel comporre il numero*) Che c'è?

SONIA - E se mamma ha ragione e pure il dottore è una spia?

ALICE - (*Posa la cornetta*) Niente, dobbiamo parlare con nonno, è l'unica. Se lui fosse una spia me ne accorgerei. Vado io. Se mi sembra sospetto faccio finta che sono passata così tanto per...

SONIA - E se ti rapiscono?

ALICE - Non ti preoccupare. Vado a vestirmi.

BUIO

Musica. Si illumina la scena. Fuori scena la madre saluta qualcuno, si sente chiudere la porta. È sera. Entra in scena la madre, seguita dalle figlie.

SONIA - E allora, che ha detto nonno?

MADRE - Dice che se ne è accorto anche lui... domani andiamo da un signore dell'Fbi, vedremo di sistemare questa cosa.

ALICE - Ma allora... davvero ci vogliono uccidere?!

MADRE - Tu stai zitta, che se nonno era una spia

dalla «loro» parte, sai in che guaio ci mettevvi. Non mi obbedisci mai!

ALICE - Ero preoccupata per te, mamma.

MADRE - Tu non vedevi l'ora di farmi passare per pazza, questa è la verità.

ALICE - Non è vero, mamma, ero preoccupata, non potevamo cavarcela da sole.

MADRE - Tu stai solo attenta a quello che fai, va bene? (Esce di scena)

Le due bambine restano in silenzio, perplesse, per un po'.

SONIA - Guardiamo la tele?

ALICE - Se mamma ci lascia a quest'ora... Mamma?! (Si affaccia in camera da letto) Possiamo restare alzate, mamma? Sta dormendo già?!

SONIA - Non è che è morta?

ALICE - Ma che dici? Dai, guardiamo la tv. Pensa, programmi senza censura! (Si butta sul divano)

BUIO

Musica. Si illumina la scena, è giorno, la televisione è accesa, si sentono Alice e Sonia che giocano nell'altra stanza. Suonano alla porta, si sente Alice che saluta qualcuno senza entusiasmo. Entra in scena con Zia Titti, le segue Sonia, in un secondo momento.

ALICE - (Ostile e distaccata) Come mai da queste parti, zia?

TITTI - Mamma e nonno non sono ancora arrivati, vero?

ALICE - Hanno telefonato che prima passavano a casa dei nonni.

TITTI - Sì... lo so. Sono venuta per questo. (Entra Sonia) Nonna voleva che fossi io a parlarvi...

ALICE - Di cosa?

TITTI - Della... faccenda di vostra madre.

SONIA - Allora è vero!

TITTI - Cosa, delle spie? No... forse, in un certo senso... Vedete... (Si siede ed accende una sigaretta) La mamma...

SONIA - Non vuole che si fumi in cucina.

TITTI - (Un po' a disagio) Ma se vostro padre fuma come una ciminiera!

ALICE - Che c'entra... figurati se mamma dice a papà di non fumare.

SONIA - E poi papà non c'è, ora.

TITTI - (Spegne la sigaretta, imbarazzata) Va bene. Dunque, vedete, la mamma non sta bene... il fatto che non si sia mai adeguata alla nostra città le ha fatto sviluppare delle... manie, diciamo.

ALICE - (Preoccupata, come sentendo qualcosa che non voleva sentire) Cioè è pazza.

TITTI - No! (Ride) Pazza è un po' eccessivo! È un po' esaurita, ecco. Vede nemici da tutte le parti, ha paura di tutto... Anche il fatto che lei e mio fratello si siano separati non è che...

ALICE - Ma che cazzo dici?! Mamma e papà non si sono affatto separati!

SONIA - Papà è partito per lavoro! Per guadagnare più soldi, vero Alice?

TITTI - (Molto sorpresa, non sapeva che le bambine non fossero al corrente) Ah... no... ma io dicevo, il fatto che momentaneamente siano lontani, ecco. Ha influito negativamente sull'equilibrio di vostra madre. Non sta bene, quindi deve prendere delle medicine, deve andare dal dottore che l'ha vista oggi nei giorni stabiliti ecc... Siccome per ora ha quella che si dice «mania di persecuzione» in forma molto... forte, ecco, abbiamo dovuto dirle che il dottore è uno dell'Fbi che la aiuterà... insomma con una terapia pian piano migliorerà... (Le guarda con compassione) Voi dovete avere pazienza... se fa cose strane, o dorme molto, perché con le medicine capita, non fateci caso, assecondatela il più possibile.

SONIA - Secondo me non può essere. Mamma non può essere matta. I matti vanno al manicomio e si credono Napoleone, e sono violenti, e sporchi...

ALICE - Non è matta, non hai capito? È esaurita! Cioè una cosa passeggera! Tipo quando avevo il tifo e con la febbre alta dicevo scemenze, capito? Vero zia? Torna come prima con le medicine. Non va all'ospedale, vero?

TITTI - No... non credo, non credo sia così grave. Comunque ho telegrafato a papà di telefonare,

SCHEDE D'AUTORE



ANNE RIITTA CICCONE è nata a Helsinki il 19 luglio del 1967 da madre finlandese e padre italiano. Ancora bambina si è trasferita in Sicilia, a Messina, dove ha vissuto fino al '91, anno in cui si è laureata in Filosofia. In seguito si è trasferita a Roma con la famiglia. Ha sempre avuto una grande passione per la scrittura, la musica e la danza. Ha lavorato giovanissima per alcune radio locali e anni dopo in una emittente televisiva come redattrice. Ha frequentato i corsi del Laboratorio di formazione teatrale Ceis di Messina, dove ha scoperto la passione per la drammaturgia. Giunta a Roma ha lavorato come aiuto regista in teatro e ha iniziato la collaborazione con alcune testate giornalistiche per la pagina dello spettacolo. Un suo monologo *Incidenti di percorso*, è stato inserito nel progetto teatrale *La Confessione* ideato e diretto da Walter Manfrè. Nel '94 ha vinto il Primo Premio del Concorso Letterario «Città di Palestrina» con l'opera inedita *Il sangue delle rape*. □

vedrai che se le parla lui si sistema tutto.

ALICE - Forse sarebbe il caso che tornasse...

TITTI - E come fa? Deve lavorare. Ricorda che lui lavora come un pazzo solo per mantenervi, si sacrifica per voi. Solo per la famiglia... Sapessi nonna com'è preoccupata per lui... poverino... quand'era ragazzo era così libero. E poi servito, riverito, senza pensieri... Poi si è innamorato. Sposarsi così giovane...

Alice e Sonia si scambiano occhiate d'esasperazione, abituate evidentemente ad un fastidioso discorso ricorrente.

TITTI - Beh, fatto sta che questa storia di mamma può essere un nuovo problema per lui. Cercate di fare in modo che non debba angosciarsi troppo, eh? Soprattutto tu Alice, sei grande ormai. Fatti forza. Ricorda che glielo devi a papà: lui punta tanto su di te, lo sai. (Sonia si imbroncia, Alice è imbarazzata) Ora vado. Mi raccomando, quando viene mamma fate come se niente fosse. Vedrete che andrà tutto a posto. Appena mi chiama papà gli dico di chiamare a casa, gli spiego la situazione e vediamo quello che si può fare. Non vi preoccupate che non siete sole, io e i nonni vi staremo accanto. Beh, allora vado, eh? Ciao belle.

Le bacia sulle guance, le due bambine sono esterrefatte e confuse.

BUIO

Musica di sottofondo.

VOCE DEL PADRE - (Legge una lettera) ...quindi, bambina mia, capisci, io non posso fare nulla da qui. Ho tentato in tutti i modi di recupe-

rare tua mamma, ma da quando ci siamo trasferiti non ha mai voluto venire incontro a me e alla mia famiglia. Non è stata in grado di farsi degli amici, lega solo con gente non all'altezza della stima che mio padre e mia madre hanno sempre goduto in città. Ha fatto di tutto per esasperarmi, eppure l'ho amata e la amo sempre, come quando l'ho conosciuta, quando la vedevo cantare i Beatles e quando credevo in una libertà, una pace che forse sono solo sogni irrealizzabili. Tua madre è rimasta la ragazzina che era anche nel senso più negativo: non accetta le disillusioni che in molti abbiamo dovuto subire e superare. Erano tempi strani, non puoi capire. Tu hai già quasi tredici anni, sei grande, e di te mi fido. Spero che tu sappia prendere le redini della situazione proprio come fossi io. E ricorda che ti sono sempre vicino...

Si illumina la scena, la stanza è un po' diversa, più trascurata. In un angolo c'è un albero di Natale finto. Entra Alice, ha indosso giubbotto, guanti, sciarpa, ha i capelli più corti, è più grande.

ALICE - Sonia?! (Posa delle cose sul tavolo, tra cui un pacchetto da panificio, due buste di latte. Va ad accendere il fuoco sotto un fornello su cui c'è una caffettiera, poi mette del latte in un pentolino anch'esso pronto sul fornello ed accende) Sonia! Oddio... ancora non ti sei alzata?! (Si spoglia del giubbotto e dei guanti, butta la sciarpa sul divano)

Entra Sonia in pigiama, ha un atteggiamento meno infantile anche lei.

SONIA - (Sedendosi a tavola evidentemente depressa) Non ci voglio andare a scuola.

ALICE - Ti prego Sonia, non cominciare. È un anno che va avanti questa storia, lo so che il passaggio alle medie è un po' traumatico, ma ormai dovresti esserti adattata... dà mangia (*Le porge il pacchetto*) ho comprato i cornetti. (*Mette il caffè latte nelle tazze*)

SONIA - Non ci voglio andare! I miei compagni mi prendono sempre in giro. Oggi ho ginnastica e sarà una tortura. Quella vuole che facciamo il quadro svedese... non sono capace, e mi prenderanno in giro come al solito.

ALICE - Oddio, Sonia! Ma possibile che ti devi sempre fare mettere i piedi in faccia?! E un po' di carattere, cazzo! Fregatene, o sennò reagisci, mica puoi subire sempre... Il tuo problema è che non hai spirito competitivo. Né combattivo.

SONIA - Sì, dovrei fare come te che fai a cazzotti pure con tua cugina, così mi rompono il naso anche a me!

ALICE - Lasciamo perdere, va, con te non si può parlare certe volte... Ricordami che dopo pranzo devo passare alla posta. Devo pagare la luce. Mamma?

SONIA - Dorme, no?

ALICE - Dico, ha preso le gocce ieri sera? Glielie hai messe nel latte?

SONIA - Non sono riuscita. Credo che cominci a sospettare anche di me.

ALICE - Uffa... che poi secondo me non le fanno niente... sono quasi due anni ormai che ha l'esaurimento, due anni che il dottore la imbottisce di medicine... e mi sembra che stia pure peggio. Dorme soltanto. Speriamo che appena viene papà vada meglio.

SONIA - Chissà se è cambiato.

ALICE - Cosa?

SONIA - Papà, dico. Due anni che non lo vediamo. Magari è vecchio, chissà.

ALICE - Guarda che ha trentacinque anni, non può essere vecchio.

SONIA - Vabbè, trentacinque anni mica è poco! Dante diceva «nel mezzo del cammin di nostra vita» e si riferiva ai trentacinque anni. Metà, capisci, metà vita andata via! Metà vita più vicini alla morte.

ALICE - Che stronzate! «Nel mezzo del cammin...». (*Con ironia*) Io ho quindici anni e potrei morire pure domani, che significa?

SONIA - La finisci? Lo sai che mi mette i brividi parlare di morte.

ALICE - Ma se ne parli sempre! Pure ora...

SONIA - Che c'entra? Io ci penso sempre, alla «mia» morte. Delle persone care non lo posso neanche immaginare. Mi fa senso.

ALICE - (*Va a posare la propria tazza sul lavello*) Sei proprio pazza.

SONIA - Comunque io a scuola non ci vado!

Entra la madre. È molto sconvolta, un po' ingrassata.

ALICE - Mamma! Ti sei svegliata?

MADRE - (*Sedendosi a fatica, mostrando di accusare capogiri*) Che domanda insulsa... No, sto dormendo, quello che vedi è il mio fantasma! Che state mangiando?

SONIA - Cornetti.

MADRE - (*Ad Alice*) Dove li hai comprati?

ALICE - Al panificio.

MADRE - Non quello all'angolo, voglio sperare.

ALICE - No, a quello in piazza.

MADRE - Ecco... quello all'angolo lo sai...

ALICE - (*Ironica*) Non ci devo andare perché ci danno la roba vecchia.

Sonia fa ad Alice un gesto a dire «Smettila».

MADRE - Fai meno la spiritosa... è così. Quella non ci può vedere. Comunque i cornetti vi fanno male. Dovrei rimettermi a farvi le torte...

SONIA - Eh, mamma! Sono così buone!

MADRE - Qualche volta le faccio.

SONIA - Magari per Natale, eh?

ALICE - (*Ironica*) Sì, come l'anno scorso!

MADRE - Stavo male! E non mi dare il tormento, per favore.

Alice comincia a lavare le tazze, la madre si versa del latte in un bicchiere.

ALICE - Va bene, va bene, scusa.

MADRE - Mi dai un po' di caffè?

ALICE - Lo sai che non posso. Prendi la cioccolata.

MADRE - Ma non mi va la cioccolata! Voglio il caffè, non riesco a svegliarmi senza!

ALICE - Non puoi prenderlo.

MADRE - La smetti di comandarmi? Io faccio quello che voglio. Ora mi faccio comandare da una ragazzetta... Dammi la caffettiera. Credi di aver preso il mio posto, eh? Non comandi mica tu.

ALICE - Ma tienitelo stretto il tuo posto! Roba da matti. Sai quanto me ne frega a me di farmi un culo così tra scuola, compiti e tutti i cazzi che dovesti fare tu!

MADRE - Non dire parolacce.

ALICE - Eh, non dire parolacce... Ogni tanto fa la mamma.

MADRE - Smettila! Smettila di essermi sempre contro, hai capito? Vuoi farmi passare per pazza, cerchi di mettermi dei veleni nel latte, mi spii, mi comandi... tu sei d'accordo con loro, lo so...

ALICE - Stai zitta perché non ne posso più delle tue cazzate...

MADRE - Non dire parolacce! (*La guarda per un po' come spiritata*) Stai diventando come mia sorella... lo sai lei che fine ha fatto!

ALICE - Lei sta una bellezza.

MADRE - Ma ha avuto un aborto! E ha avuto un sacco di ragazzi...

ALICE - Ma che c'entra questo ora?!

MADRE - C'entra. Tu stai diventando come lei. Ti ho visto con quel ragazzo ieri.

ALICE - È un mio compagno, mi ha accompagnato a casa, ma che cazzo vuoi?

SONIA - Dai, smettetela, vi prego.

MADRE - (*Si alza furibonda*) Ti ho detto di non dire parolacce!

ALICE - Non ne posso più, capito, lasciami in pace! Non fai che prendertela con me, mi copri di calunnie dalla mattina alla sera, sono stanca...

Cos'è, vuoi portarmi di nuovo dal ginecologo? Come quando dicevi che ero incinta perché non avevo ancora le mestruazioni, eh? Quel povero dottore si sta ancora vergognando per te... A dodici anni dal ginecologo...

MADRE - Perché io lo so quello che combini tu!

ALICE - (*Urlando*) Che cosa combino io? Che cosa combino? Che ne sai tu della mia vita? Non ho neanche il tempo di avercelo un ragazzo... non l'ho mai neanche baciato un ragazzo... ma che ne sai tu...

MADRE - Io... so tutto io! Me lo hanno detto, ho i miei informatori io! Lo so che sei d'accordo con «loro», lo so che ti droghi, e so anche che ti sei fatta scopare da un sacco di gente!

ALICE - Che cazzo dici, stronza?!

SONIA - (*Piange*) Smettetela, vi prego smettetela!

MADRE - È così... lo sanno tutti, lo sanno tutti che sei una puttana!

Alice tira alla madre una busta di latte che le si spacca davanti. La madre resta ammutolita, Sonia piange, Alice trema tutta.

MADRE - (*Con voce innaturalmente calma, quasi sussurrata*) ...bisognerà passare lo straccio qui... Sonia, prendi lo straccio...

SONIA - (*Continuando a piangere*) Sì... (*Esce di scena*)

ALICE - (*Scoppia a piangere*) Tu sei pazza... sei pazza... non ci posso credere... (*Scappa via*)

La madre comincia a mettere dei tovaglioli di carta sulla macchia a terra.

BUIO

Musica. Si illumina la scena, la televisione è accesa, Alice e Sonia sono sul divano, l'albero ha le luci accese. Alla televisione trasmettono un programma di Capodanno. La voce annuncia che mancano cinque minuti alla mezzanotte.

ALICE - Sonia?! Sonia, svegliati.

SONIA - Che c'è?

ALICE - Fra cinque minuti è mezzanotte. Prendo lo spumante. Provi a svegliare mamma?

SONIA - Sì... (*Esce di scena*)

Alice prende lo spumante dal frigo e tre bicchieri.

SONIA - Mamma ha detto che ora viene.

Si sentono spari e petardi provenienti da fuori.

ALICE - Guarda che fumo fuori, sembra nebbia. Si avvicinano alla finestra.

SONIA - Già... non si vede niente.

Entra la madre, è in pigiama.

SONIA - Mamma, vieni che mancano tre minuti.

MADRE - (*Depressa*) Non ha telefonato nessuno, vero?

ALICE - (*Infastidita*) No... lo sai.

MADRE - Neanche quest'anno ci hanno calcolato. Non dico invitarci, ma almeno una telefonata. Almeno alle mie figlie. (*Come tra sé*) Si vergognano di me, dopo che mi hanno ridotta loro così si vergognano di me.

La televisione annuncia il conto alla rovescia, arrivate allo zero si sentono urla e botti, Alice stappa la bottiglia.

ALICE - Tanti auguri mamma... (*Versa lo spumante nel bicchiere*) Tanti auguri Sonia. (*L'abbraccia, Sonia resta un po' rigida*) Che hai?

SONIA - (*Un po' commossa*) No... niente. Lo sai che mi fa un'impressione strana essere abbracciata... Buon anno.

ALICE - (*Notando che la madre guarda dentro al bicchiere e non beve*) Mamma? Puoi bere. È quello che hanno mandato i tuoi.

MADRE - Lo so... stavo pensando... Buon anno bambine. (*Beve e va alla finestra*)

BUIO

Musica che resta di sottofondo durante la lettura.

VOCE DI ALICE - ...non ho capito perché hai rimandato il tuo arrivo. Io sono molto stanca, ora abbiamo il secondo quadrimestre e devo studiare sodo. Ho problemi soprattutto con la matematica e con il greco. Lo odio è dire poco. Mamma sta sempre al solito, per ora è particolarmente fissata contro di me, è convinta che io e Alessandra, la mia compagna di banco, siamo drogate e che lei voglia farmi entrare in qualche giro strano. Se tu conoscessi Alessandra ti renderesti conto dell'assurdità di questa affermazione. Come ti ho detto al telefono nonno è morto, e mamma si è aggravata tantissimo in quei giorni. È seccata con te perché non l'hai fatta andare per i funerali. Lo sai quant'era legata a suo padre. Ora comunque sembra starsene facendo una ragione...

La scena si illumina. È la stessa della precedente, ma non c'è più l'albero di Natale. È notte. Si odono dei rumori fuori scena, poi si sente Alice che urla, Alice e la madre irrompono in scena; la madre la spinge, è evidentemente fuori di sé. Sono entrambe in pigiama.

ALICE - Mamma, ma che c'è?! Perché mi hai svegliata?

MADRE - (*Urlando*) Cosa hai detto a tuo padre, eh? Cosa gli hai detto?

Entra anche Sonia in pigiama.

SONIA - Cosa succede?

MADRE - Tu torna in camera da letto!

ALICE - (*Angosciata*) Che ho detto a mio padre di che?

MADRE - Che gli hai detto per non farlo venire a casa?

ALICE - Io... niente (*Spaventata*) è un ritardo di lavoro...

MADRE - (*La schiaffeggia*) Non è vero, sei stata tu!

ALICE - (*Quasi singhiozzando*) Non ho detto niente!

La madre prende Alice per una manica con forza sovrumana, tanto da strappare un pezzo del suo pigiama, la picchia.

ALICE - Lasciami, mamma, lasciami, non ho fatto niente, non ho fatto niente!

La madre non risponde, è come in preda ad un rapto, la picchia furiosamente.

SONIA - (*Urla piangendo paralizzata dallo spavento*) Lasciala mamma, ti prego lasciala mamma!

Le urla di Alice e Sonia hanno svegliato qualcuno, si sente suonare ripetutamente il campanello e bussare. Una voce di donna grida «Che succede?!» da fuori. Sonia scappa ad aprire.

BUIO

Musica. Finita la musica si illumina la scena, entrano zia Titti e Sonia, sconvolta, piange.

TITTI - Amore, non ti preoccupare, Alice sta be-

ne.
 SONIA - (*Isterica*) Falla tornare a casa, falla tornare a casa!
 TITTI - Ora viene con nonno, stai tranquilla.
 SONIA - E mamma?
 TITTI - Mamma starà fuori per un po', devono guarirla.
 SONIA - L'hanno portata in prigione?
 TITTI - (*Sorridendo forzatamente*) No, gioia, è in ospedale. Tra qualche giorno viene a casa.
Si sente aprire la porta d'ingresso. Entra Alice, ha qualche cerotto e livido sul volto.
 SONIA - (*Le corre incontro, ma non l'abbraccia*) Alice!
 ALICE - (*Visibilmente sconvolta*) Dov'è mamma?
 TITTI - In ospedale. Deve restarci per un po'. Capisci che quello che è successo è grave, all'ospedale hanno fatto rapporto e...
 ALICE - Ma... è stato un litigio, io mi ammacco facilmente... non mi sogno neanche di denunciarla!
 TITTI - Ma... gioia... guarda come ti ha combinato...
 ALICE - (*Reagisce con rabbia*) Non era in sé! ...è perché è morto suo padre... non prende regolarmente le sue medicine... non l'ha fatto apposta. Dirò che sono caduta.
 TITTI - Non è così facile... c'è la portiera che ha parlato con quelli... sei minorenne. Aspettiamo che venga tuo padre e vediamo che cosa succede. Il dottore ha detto che secondo lui ormai è indispensabile che tu continui a vivere con tua madre...
 ALICE - Ma che stai dicendo?!
 TITTI - Il vostro rapporto... tua madre con voi due... è sempre più malato... con ognuna in modo diverso, quasi opposto, ma malato.
 ALICE - (*Tra sé*) Sarà sano il tuo...
 TITTI - Lei in te vede il nemico. Può essere pericolosa.
 ALICE - Ma che dici?! E poi mamma non può stare in mezzo ai pazzi finché non viene papà! E noi... io dove dovrei vivere scusa?
Alice e Sonia mostrano molto sgomento, Titti abbassa gli occhi, come a negare la propria disponibilità.
 TITTI - Aspettiamo, qualcosa succederà.

BUIO

Musica di sottofondo.

VOCE DI ALICE - Cara Alessandra, come promesso ti scrivo, siamo qua dalla nonna, per la prima volta dopo tanto tempo tutti insieme. La mamma è con sua madre solo da una settimana e già sta terribilmente meglio. Papà crede che quello che hanno detto i dottori sia eccessivo, e sinceramente credo anch'io. Mamma mi vuole bene, non mi farebbe mai qualcosa di grave. Tra l'altro non so come potremmo fare. Tornare qui per sempre non se ne parla, papà dice che sarebbe troppo complicato. Con papà mica posso andare, lui deve lavorare, come farebbe a starmi dietro, e poi dice che è troppo pericoloso. Perciò... Comunque mamma si fermerà qualche giorno in più, noi e papà torniamo, lui deve ripartire, noi abbiamo la scuola, e poi a mamma fa bene restare per un po' da sola. A noi penseranno i nonni paterni. Poi mamma ci raggiungerà, secondo me completamente guarita. *Si illumina la scena. C'è la madre seduta su una sedia, ha una vestaglia, guarda la televisione. È imbottita di tranquillanti. Entrano Alice e Sonia con i giubbotti e le cartelle. È passato un altro anno.*
 ALICE - Mamma! Eccoci.
 SONIA - Dio... che fame!
 MADRE - (*Debolmente*) Ciao... c'è la carne in frigo...
 SONIA - Come, non c'è niente di caldo?! Sto morendo di fame!
 ALICE - Sì, era festa. Dai, siediti, faccio qualcosa. Mamma, vuoi qualcosa?
 MADRE - No... no.
 ALICE - Guarda che se poi fra un'ora ti trovo che mangi in piedi tipo animale mi incazzo, eh?
 MADRE - Devo dimagrire... questi medicinali mi stanno facendo gonfiare troppo.
 SONIA - Perché non fai un po' di ginnastica,

AUTOPRESENTAZIONE

Una dolce tragedia della follia

ANNE RIITTA CICCONE

A *marsi da pazze* è nato casualmente. E pur trattando argomenti che mi stanno a cuore non è un espediente terapeutico. Di me stessa conosco quel poco che serve. L'autoanalisi è pericolosa. Ho passato anni ad autoanalizzarmi per scoprire conflitti e desideri che, se avessi deciso di affrontare di petto, avrei impiegato tutta la vita per risolvere. Perciò ho imparato a convivere con un paio di incubi che mi tengono compagnia. La follia, per esempio, mi faceva paura. Poi, come tante altre cose, ho cominciato a trovare buffe le nevrosi di cui tutti, nonostante ogni tentativo, soffriamo. C'è qualcosa di tenero e dolce nelle tragedie della follia e quella che ho avuto bisogno di raccontare è una tragedia piena d'amore. Ho voluto ricordare quanto ne serva per sopravvivere alle situazioni oggettivamente distruttive e come certi legami esistano, nostro malgrado.

Anche se sono convinta dell'innato egoismo dell'essere umano non vivo questa consapevolezza come un dramma. Trovo affascinanti gli universi solitari delle persone e il modo in cui si intrecciano tra loro. Avevo un po' di perplessità riguardo il valore di *Amarsi da pazze*. Il mio terrore è sempre di prendermi troppo sul serio, perché se è vero che l'arte e i sogni nascono dagli stessi meccanismi psicologici che danno origine all'umorismo, penso che chi viva di arte e si ostini sui sogni dovrebbe sempre tenere presente la misura, cercare di non cadere nel ridicolo. Anche se si parla di sentimenti.

L'arte, la praticità. Sembrano concettualmente opposte. Invece credo che ci si possa piazzare in mezzo. Di tutto ciò che vedo e conosco vorrei prendere quello che mi serve per un percorso che si collochi sempre tra gli estremi. L'unica malinconia da cui invece non riesco a liberarmi è la nostalgia. Sto attendendo che anche lei venga illuminata dall'ironia. Sento spesso la mancanza della Finlandia e della danza. Se potessi rinascere vorrei reincarnarmi in una betulla in grado di ballare. □

mamma?

MADRE - Non posso... ho le vertigini.
Alice fa tutto con una mano, l'altra la tiene serrata a pugno come paralizzata.
 SONIA - Alice, non credi che avresti meno problemi se possiedi un attimo quel crocifisso?
 ALICE - (*Guarda il piccolo crocifisso che ha in mano*) Me l'ha dato nonna l'anno scorso, ha detto che mi protegge.
 MADRE - (*Imbarazzata*) Non ti faccio niente, io. (*Infastidita*) E non c'è bisogno che ti chiudi a chiave la notte. Sai quanto me ne frega.
Sonia fa un'espressione esasperata, ha paura che ricomincino a discutere.
 ALICE - Non è per questo che lo tengo. Non è per te.
Squilla il telefono, Alice e la madre vanno verso l'apparecchio.
 MADRE - Rispondo io! Pronto?! Ah... (*Ostile*) Aspetta un attimo. (*Ad Alice*) Il tuo ragazzino.
 ALICE - (*Sottovoce*) Gli devi rispondere male per forza? (*Al telefono*) Pronto? Ciao. Stavo cucinando. Eh... no... come faccio? (*Guarda la madre*) Lo sai che non posso... vuoi passare tu da qui? Perché? (*Delusa*) Capisco. Ma guarda che puoi passare... va bene. Ci sentiamo domani. Magari sabato. Magari andiamo al cinema, eh? Vabbè ciao. (*Posa la cornetta*)
 MADRE - A quello non gliene frega niente di te.
 ALICE - Ma che ne sai tu?
 MADRE - Io l'ho visto con un'altra ragazza.
 SONIA - Mamma... per favore...
 MADRE - Vabbè, se tua sorella si fa prendere per il culo glielo devo dire, no? Quello ti usa solo per i suoi porci comodi.
 ALICE - Guarda che non «mi usa» proprio per niente, va bene? Non ci vediamo mai... e poi che ne sai tu dei problemi che ho io.
 MADRE - Sai quanto me ne frega a me. Meno male che ho Sonia. Lei è così brava, così pulita...

SONIA - Mamma, pure Alice è brava, che dici...
 MADRE - Lascia stare, non voglio parlare.
 ALICE - Sì, lasciamo perdere, è meglio.
Alice mette i piatti in tavola.
 ALICE - (*Alla madre, tentando di riconciliarsi*) Sei sicura che non vuoi proprio niente?
 MADRE - Ti ho detto di no! Ti piacerebbe che diventassi una balena, vero?
 ALICE - Possibile che anche quando sono gentile mi devi insultare?
Le due ragazze mangiano in silenzio, la madre osserva Alice.
 MADRE - (*Con intenzione*) Eppure... lo sai che ti sci fatta paffutella anche tu? Strano... tua sorella è un chiodo! Si vede che tu hai preso da me...
 ALICE - (*Quasi urlando*) Mi lasci intossicare in pace con questa merda che sto mangiando?
La madre le butta il piatto a terra con aria di sfida.
 ALICE - Ma che cazzo fai?! Sei pazza, sei da manicomio, altro che medicine!
La madre le si avventa contro.
 MADRE - Ti ho detto che non mi devi mai chiamare pazza, hai capito?!
La picchia.
 SONIA - No... vi prego basta! Basta!! (*Corre fuori piangendo*)
Alice corre al lavabo, prende un coltello dallo scolaposate, la madre la guarda interrogativa, fa quasi tenerezza. Alice butta il coltello nel lavabo.
 MADRE - (*La spinge e la strattone con aria stupita*) ...hai visto?! ...hai visto?! ...avevo ragione! Avevo ragione!!
 ALICE - (*Come tra sé*) Mi puoi anche ammazzare, non mi importa più...

BUIO

Musica. Si illumina la scena. Sono passati due mesi. Squilla il telefono. Dopo molti squilli smet-

te. Dopo un po' riprende. Entra Sonia.

SONIA - Pronto?! No, Alice ancora non c'è. Chi parla? Ah, ciao. È andata a spedire delle cose a mamma, mi pare. Sì, ora sta meglio. Torna a casa fra una settimana. Eh, già sono due mesi che siamo da sole... (Ridendo) Sì! I parenti! E chi li ha visti! Va bene. Le dico che hai chiamato. Ciao. Si toglie il giubbotto, accende la televisione. Prende una pentola, la riempie d'acqua e la mette sul fuoco. Entra Alice, appare molto provata, dimagrita.

ALICE - (Un po' affannata) Ah, sei già qui. Ma ci sei andata a scuola?!

SONIA - Siamo usciti prima.

ALICE - Ah... va bene. Io non ci sono andata, dovevo sbrigare cose in banca. Non ho concluso niente, senza mamma... non mi dicono niente. Ora ti faccio la pasta.

SONIA - Tu non la mangi?

ALICE - No... non ho fame.

SONIA - (Sospettosa) Ma hai mangiato stamattina?

ALICE - (Vaga) Mi pare...

SONIA - Alice... io sono giorni che non ti vedo mangiare.

ALICE - Non mi sento bene... credo di stare male di stomaco. Non riesco a tenere niente, vomito subito. Comunque... sto mangiando, non ti preoccupare.

SONIA - Ah, senti. Ha telefonato la tua insegnante di danza.

ALICE - Ti ha detto cosa voleva?

SONIA - No. Ha chiesto di mamma, poi di te, oppure con quale parente poteva parlare. È successo qualcosa?

ALICE - (Irritata) Che deve essere successo? Niente, quella è preoccupata, dice che faccio troppe ore di allenamento.

SONIA - Effettivamente, Alice, sei sempre schiuffata lì.

ALICE - Lo sai che ci tengo... è l'unica cosa che ho. Voglio diventare bravissima.

SONIA - Sì, però scusa se te lo dico... non mangi, ti ammazzi di prove... così resti stecchita.

ALICE - Ma tu non ti preoccupare, so quello che faccio.

Alice butta la pasta.

SONIA - Mi fai un piacere? Ne mangi un po' con me? Per farmi compagnia!

ALICE - Ti ho detto che non ho fame! E poi... mi fa bene. Sono ingrassata, non mi entra niente...

SONIA - (Angosciata) Ma quando mai, sei un'acchiuga! Anzi, sei dimagrita troppo.

ALICE - Sì, dimagrita, ho un culo quanto una casa.

SONIA - Ma che dici?

ALICE - Dai, lasciami stare. Vado a farmi la doccia.

SONIA - Di nuovo? Alice, ti ci metti anche tu con le cose strane?

ALICE - Sonia, sono sporca, quindi mi lavo. Per piacere, non fare la paranoica. (Esce)

Sonia resta a guardare verso la porta perplessa. Squilla il telefono.

SONIA - Pronto?! Papà! Ciao! Alice è in bagno, ora... No, uffa, lo sai che odio parlare al telefono!

(Scoccata) Sto bene! Alice?! Papà, sono preoccupata per lei. Non mangia. No, per niente... Non poco papà, per niente! E poi fa ore d'allenamento in palestra. E si lava continuamente. Non mangia! Non sto esagerando, non tocca cibo. No, a nonno non gli telefono. No. Ma tanto in due mesi li avremo visti tre volte! Non è colpa nostra! Sì che siamo gentili. Ma poi che c'entra, mollarci così... va bene. Ma tanto Alice non ci parlerà. È sotto la doccia. Va bene, glielo dico io. Sì, ciao, ciao.

BUIO

Sono passati altri sei mesi, la madre è tornata a casa. Alice è anoressica ed è in cura. La casa è più allegra, la madre sembra più presente, ci sono enormi mazzi di fiori qui e là. Siamo in primavera, è sera, la finestra è spalancata. La madre, sulla scena, sta preparando una boccia di flebo.

MADRE - Sonia!

SONIA - (Ha un comportamento molto più adulto) Sì, mamma?

MADRE - Sveglia Alice, la flebo è pronta.

SONIA - Sì, aspetta... vuoi aiuto?

MADRE - No, portami solo il coso per appoggiarla.

Sonia esce. Rientra con il trespolo seguita da Alice in pigiama. È magrissima, molto depressa.

MADRE - (Molto dolce) Su, stenditi... Come ti senti?

ALICE - Benino... (Si stende sul divano) Accendiamola la tv?

SONIA - Sì, c'è troppo silenzio. (Accende a volume altissimo)

ALICE - (Riferendosi al volume) Mamma mia!

SONIA - O così o il silenzio. Non si è aggiustato più.

ALICE - ...da solo non si aggiusta...

MADRE - Senti, se compro delle pizze ne mangi un pezzetto. Ti piace tanto la pizza.

ALICE - No, mamma... lo sai che vomito, non posso.

MADRE - Metto su gli spinaci?

ALICE - Magari sì... non troppi però.

MADRE - Sonia, la vuoi la pizza?

SONIA - Dai, magari!

MADRE - (Ad Alice) Io la compro anche per te, se non la vuoi la mangiamo noi domani.

ALICE - Va bene... mi metti l'ago?

MADRE - Sonia, metti glielo tu, io esco a comprare le pizze.

SONIA - Va bene.

La madre esce.

ALICE - Uff... Mi sono scoccata di queste flebo.

SONIA - Le devi fare. Sono zuccheri.

Sonia mette la flebo alla sorella.

ALICE - Io non le vorrei fare... ho l'impressione che sto ricominciando ad ingrassare...

SONIA - Alice! Ma non lo capisci che stai male per questo? Oddio! Qua ti trattano tutti come una matta... Ma io ti conosco troppo bene... non ce la faccio a non dirti in faccia quello che penso. Sei anoressica, Alice, è una brutta cosa. Sono sei mesi che praticamente non mangi, puoi morire, stai perdendo l'anno a scuola, stai mandando tutto a puttane!

ALICE - Però da quando sto male mamma sta tornando normale... sto sparendo io e sta tornando lei... preferisco così.

SONIA - Ma che dici?!

ALICE - Diciamocelo in faccia. Se io muoio è meglio per tutti. Mamma starebbe meglio, papà a quel punto non potrà più fare finta che qui tutto è a posto. Non sarò più un ingombro per nessuno.

SONIA - Tu non sei affatto un ingombro! Allora anch'io dovrei dire la stessa cosa!

ALICE - Non è vero. Mamma ti adora anche quando è esaurita. Ti ricordi quando dicevano che non potevo vivere con mamma? Non sapevano dove mettermi. Con papà non posso stare, partire non si sa perché no, i nonni... stendiamo un velo pietoso, mamma appena ha una crisi mi fa gli agguati omicidi... Dovrei morire, ecco tutto.

SONIA - Alice, non voglio sentire questi discorsi! E io? Senza te sarei perduta. Se non ci fossi stata tu sai che divertimento in questi anni.

ALICE - La verità è che dovremmo andarcene da qui, cominciare cose nuove... questo posto è maledetto, ci trattano come le merde. Sai quanti madri di compagne di classe non vogliono che le figlie mi frequentino?

SONIA - ...anche a me mi isolano. Dicono che nostra madre è pazza, e che noi sempre sole chissà che combiniamo.

ALICE - Città di merda.

SONIA - Mamma dice che è la mentalità del Sud.

ALICE - Io non lo so quello che è. Io guardo le singole persone e non capisco come possano giudicare delle donne solo perché hanno... dei problemi. Insomma, mica perché siamo sole, stranie, diverse, quello che è devono dare per scontate cose terribili... poi noi... io ho sedici anni, tu dodici, che colpa ne abbiamo noi di tutti questi casini?

SONIA - Mah... a me non me ne frega più niente degli altri. Per me l'importante siete solo voi.

BUIO

FINE ATTO PRIMO

SECONDO ATTO

Sono passati quattro anni. L'atmosfera è diversa, anche l'ambiente è sempre più rarefatto, come sospeso nel tempo. La scena è al buio, entra la madre, un po' invecchiata, dimagrita. Sempre al buio va alla finestra, guarda fuori. Si muove nervosamente per la stanza. Si sente aprire la porta. Entra Alice, irriconoscibile, ha i capelli cotonati e arruffati, le labbra truccate di nero, è pallida e vestita sciattamente. La madre ha un atteggiamento completamente diverso, dimessa, ha perso quasi tutta l'aggressività, fa tenerezza. Alice invece è molto aggressiva e strafottente, a volte cattiva. Sonia sembra più confusa, aggressiva anche lei, ma morbosamente dipendente dalla madre.

Entra Alice, al buio.

ALICE - Mamma?! (Accende la luce) Ah, sei in casa?! Ma che fai al buio?

MADRE - Sono preoccupata per tua sorella. Ancora non torna.

ALICE - Vabbè, sono le dieci.

MADRE - Le avevo detto le otto e mezza.

ALICE - Alle otto e mezza? A sedici anni?

MADRE - A Sonia non piace fare tardi.

ALICE - Questo lo hai deciso tu.

MADRE - Cosa hai detto?

ALICE - Niente... Ma è con Toni?

MADRE - Sì. Non è che hanno litigato come al solito... Quello è capace di lasciarla chissà dove.

ALICE - (Si siede e si accende una sigaretta) Peggio per te. Io l'ho sempre detto che è uno stronzo. A te piace che ci stia, che vuoi da me.

MADRE - Ma all'inizio eri tanto carino, è colpa della gente, chissà che gli hanno detto... di male, insomma. Io lo so, la gente è invidiosa, parla... e poi è Sonia che lo fa seccare sempre. Hai la macchina?

ALICE - È a casa di Nadia. Sono venuta con un passaggio. Mi vengono a prendere più tardi. Sono passata a prendere dei vestiti.

MADRE - Dormi ancora da Nadia?

ALICE - Preferisco.

MADRE - Io la vado a cercare! (Va nervosamente verso fuori)

ALICE - Ma dove vuoi andare a piedi?

MADRE - Tu te ne freggi di tua sorella. Chissà che le è successo... Io vado. Non ha nemmeno telefonato.

ALICE - Aspetta ancora un pochino. Vedrai che tornano fra poco. Se succede qualcosa di grave telefonano subito.

MADRE - Ma io non ce la faccio! Sono troppo preoccupata. (Esce)

ALICE - Mamma! E aspetta un attimo!

Si sente il rumore di un motorino che si ferma sotto alla finestra.

ALICE - Mamma! (Va alla finestra) Sono arrivati!

MADRE - (Rientra, ha indosso il cappotto) Oh, meno male. (Va alla finestra) Hai visto? Stanno discutendo. (Va per uscire)

ALICE - Ma dove vuoi andare?! Fatti gli affari tuoi, lascia stare.

MADRE - Ho paura che la picchi.

ALICE - Roba da matti! Senti, io non voglio uscire pazza dietro a voi due. Fai come ti pare.

La madre esce. Alice va a guardare dalla finestra. Passeggia nervosamente, poi prende il telefono e compone un numero.

ALICE - Ah, allora ci sei? Tutto fatto? Quante ne avete prese?... Ah sì sono buone... ma sono pasticchette rosa, grandi tipo aspirina? Eh, sì, sono quelle... e quanto ha voluto? Ladro di merda... e vabbè... Senti, Nadia, io qui sto strappando, mi vieni a prendere? Va bene. No, suona con il clacson. Vorrei ben vedere. Vuoi che non riconosca il clacson della mia macchina? Va bene. Ciao.

(Chiude e va di nuovo alla finestra)

ALICE - Ma tu guarda... se si può essere più matte. (Aprè la finestra) Sonia! Sonia! Fatemi il favore, almeno entrate dentro. Tu fai meno lo stronzo. Dai, vattene a casa, le spari domani, ok? Sì, me lo ricorderò, ciao, ciao caro.

Si sente il rumore di un motorino che parte. Alice accende la tv e un'altra sigaretta. Entrano la madre e Sonia, ormai grande anche lei, tutta vestita

di nero tipo esistenzialista. È leggermente sconvolta, come chi ha fatto a botte.

ALICE - Oddio, Sonia, possibile che dovete fare gli incontri di catch ogni giorno? Va a finire che ti fa male sul serio.

SONIA - Ma se è uno stronzo! Oggi gli ha preso la fissazione che il bassista mi sbava dietro. Sabato abbiamo il concerto e non mi sta facendo provare un cazzo. E poi anche tu mamma, che c'entri che ogni volta ti devi mettere in mezzo?

MADRE - Ma, amore mio, io mi preoccupavo per te.

ALICE - E dove lo fate questo concerto? All'ex porcile, nel lebbrosario occupato, dov'è che fate la vostra buona azione?

SONIA - (Aggressiva) Prendi meno per il culo, eh? Noi negli ex porcili non ci andiamo. È la festa a favore delle tartarughe di Lampedusa. (Alice ride) La smetti? Lei fa quella scettica, basta che va a spaccare qualcosa con i suoi amici sporchi!

ALICE - Scusa, ma ci sarai tu sporca.

MADRE - Sonia ha ragione. I tuoi amici sono tutti drogati.

ALICE - Ti prego, stiamo parlando noi due. E poi... se non ti piace quello che faccio, fai qualcosa per impedirlo. (Dopo qualche istante di silenzio significativo) D'altronde Toni ti piace tanto e sembra Cristiana F... però certo, dimenticavo, è il ragazzo della santarellina perfetta, mica quello della stronza e troia, no?

SONIA - (Infastidita) Tagliamo per favore, sono stanca di litigare. Ognuno fa quello che vuole.

MADRE - È che tua sorella...

SONIA - Mamma! Per favore. Basta.

Suonano con un clacson.

MADRE - Chi è? È per te Alice?

ALICE - E che ne so io?

SONIA - Ma non è il clacson della tua macchina?

ALICE - Vuoi che non sappia riconoscere la mia macchina? Non è... (Va alla finestra) Ah, è vero, è la mia. Beh, lieta di avervi rivisto. Ciao. Prendo due cose di là, eh? (Alla madre, ironica) Non sto rubando niente. (Esce)

MADRE - Ma perché deve fare così? Mi odia.

SONIA - Ma no, mamma. È confusa, credo che si senta anche frustrata. Con quella storia dell'anorexia... anche se sono passati quattro anni e sono successe tante cose, non è stata più la stessa, forse perché ha mollato danza, ha perso quell'anno a scuola... e poi pure con l'Università... non riesce ad ingranare...

MADRE - Certo, perché lei è confusionale, come tuo padre. E poi fa di tutto per farsi notare.

SONIA - Vabbè, mamma, non è che non abbia le sue ragioni! Perché ti devi sempre comportare malissimo con lei? Non le dimostri mai affetto.

MADRE - Certo, adesso è colpa mia! È lei, è lei che non ha mai avuto bisogno di me. Fin da piccola: sai il primo giorno di scuola che ha fatto? Io le ho detto «vuoi che resti con te, resto qui fuori un pochino?», lei mi ha riso in faccia e mi ha risposto «ma no, mamma, vai» con quell'aria di sufficienza. Non l'ha mai persa quell'aria di sufficienza.

SONIA - Ma non è vero, lei fa così... è che non vi siete mai capite... e questi anni... sono stati troppo duri per tutti, qua crolla tutto, non aggiustiamo niente, Alice non sta praticamente più a casa, io mi aggrappo a Toni, e lo so che faccio male... forse tutto perché tu a un certo punto, mamma... è come se ti fossi... arresa... persa... non lo so... tu eri il nostro unico punto di riferimento...

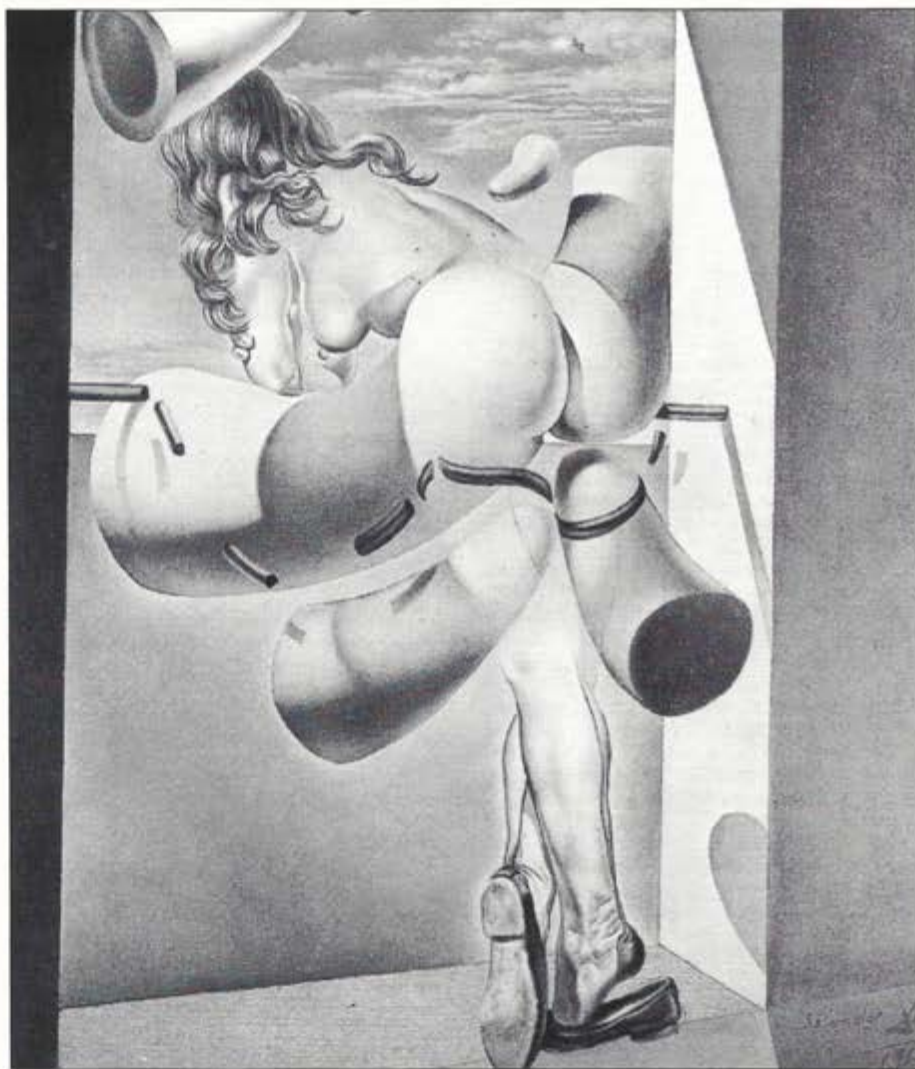
MADRE - (Non l'ha ascoltata per niente, sorride guardando dalla finestra) Tu lo sai che hai fatto invece il primo giorno di scuola? (Si volta a guardarla con affetto) Te lo ricordi? Per un mese. Sono dovuta venire con te per un mese. Urlavi come una pazza lontana da me.

SONIA - (Avvilita) Sì, mamma, me lo ricordo.

BUIO

Musica. È passato qualche mese. Sonia è seduta al tavolo e disegna. Ogni tanto si alza e va a guardare alla finestra, come aspettando qualcuno. Entra la madre che indossa un grembiante. È indaffarata.

MADRE - Ho passato la cera nella stanza di tua sorella. Era tutta impolverata. Vediamo? (Gua-



da il disegno) Che bello! Sei proprio bravissima, amore. (Le dà un bacio, Sonia si ritira infastidita) Vuoi un cornetto?

SONIA - (Depressa) No, mamma. (Strappa il disegno)

MADRE - Ma che fai? Era bellissimo!

SONIA - Mamma, faceva schifo. Ho preso tre l'ultima volta. La prof dice che vado male in disegno dal vero.

MADRE - Che stronza! È invidiosa, ecco la verità. Certo, quelle raccomandate prendono sempre voti alti (lava i piatti sbattendoli nel lavello, Sonia è infastidita dal rumore) e mia figlia, così brava...

SONIA - Mamma! La smetti di fare rumore?! E poi non è vero che sono brava. Non mi difendere sempre e comunque. Non mi stimoli per niente, sai?

MADRE - Ma come, io...

Squilla il telefono, Sonia va all'apparecchio.

SONIA - Pronto? Alice! Dio mio ero preoccupatissima! Bè, sono tre settimane che non ti si sente... ma dove sei? A Londra?! Ma non eri a Parigi? Ah, beh, sì è vicino. Come stai? No, io mica tanto bene. È una settimana che sono barricata in casa. E con chi esco? Lo sai, (Guarda la madre con aria polemica) mà mi fa uscire solo con Toni. E chi l'ha visto, è sparito! Alice, vorrei tanto che tu fossi qui. Ti vorrei parlare. E quando torni? (Supplichevole) Ma vieni a stare a casa, vero? Mamma, vuoi parlare con Alice?

MADRE - Sì, passamela. Ciao, Alice. Sto bene. Tua sorella no, secondo me ha qualcosa allo stomaco... non vuole prendere i medicinali... non è vero che la imbottisco, ho paura per la sua salute! Quando vieni? Ho pulito la tua stanza. Allora vieni qui. Va bene. Ciao, Ciao.

SONIA - Mi manca, sai...

MADRE - Che hai detto?

SONIA - No, niente... (Si rimette a disegnare)

BUIO

Musica. Entra Alice, ha l'aspetto sconvolto, dovrebbe avere capelli molto corti, di colore diverso dal suo, un po' punkeggianti. È pallidissima. Porta un lacero borsone a tracolla. La stanza è al buio, lei accende la luce.

ALICE - (Ironica) Ehi, salve Alice, che piacere vederti! Eh, sì ti abbiamo aspettato con ansia! (Posa il borsone)

Alice si aggira guardando gli oggetti, poi fuori dalla finestra. Si sente aprire la porta di ingresso. Entrano Sonia e la madre.

SONIA - Alice! Sei tornata finalmente!

ALICE - (Cerca di abbracciare la sorella che sguscia via subito) Piccola! (Alla madre, un po' imbarazzata) Ciao, mamma.

MADRE - Ma che hai fatto ai capelli?!

ALICE - Niente... non li sopportavo più... voglio farli tornare del mio colore.

SONIA - Allora, ti sei divertita?

ALICE - (Poco convinta) Sì... abbastanza...

MADRE - Sembri un cadavere... ma hai mangiato qualcosa negli ultimi giorni? Se vuoi c'è del prosciutto in frigo... vuoi che te lo prenda?

ALICE - Mamma! Sono allergica!

MADRE - Ah, già... me lo dimentico sempre.

ALICE - (A Sonia, con ironia allegra) È meno male che me l'aveva scoperta lei l'allergia!

SONIA - (Affettuosa) Non vedevo l'ora che arrivassi, guarda.

MADRE - (Allegra) Sapete che faccio? Vado a comprare delle pizze!

ALICE - A me al prosciutto, eh? (La madre sta per uscire dalla stanza) Oh, mà, stavo scherzando, eh?

La madre sorride ed esce, Alice si siede, prende una gomma da masticare.

ALICE - Vuoi?

SONIA - No, grazie...

ALICE - Sai, è che non voglio fumare più... Ci sono tante cose che non voglio fare più, mi sono rotta le palle. Di autodistruggermi, dico. È come l'anoressia. Ma poi per chi, per cosa. Scompaio, e così è il mondo che mi fotte. No. Ci ho pensato bene. Ci tengo a me, a te, ai nostri sogni. Sono stata una vigliacca, non dobbiamo rinunciare, non voglio. *(Durante il discorso appare forte ed entusiasta)*

SONIA - Che bello Alice sentirti parlare così. Ero davvero preoccupata per te. Tu sei sempre stata quella forte. Se crolli tu...

ALICE - Ma che dici? *(Va alla finestra, Sonia la segue)* Tu sei molto più forte di me. In fondo la vita ci ha travolto tutte e due, e tu non hai cercato fughe di nessun tipo. Io anche troppe.

SONIA - Perché hai avuto sempre tutto tu sulle spalle! Pensavo che mi avessi davvero abbandonato. Sai, è terribile quando tu non ci sei, poi ultimamente... mamma è sempre più iperprotettiva... e... sai, avevi ragione per Toni. Combina qualcosa... mi lascia senza notizie per giorni. Ha sbalzi d'umore, è strano.

ALICE - *(Guardando fuori, con voce atonale)* Toni si fa, Sonia.

SONIA - *(Per nulla sorpresa)* Tu come lo hai saputo?

ALICE - Lo so io.

SONIA - Immagino... beh, io non ho intenzione di stare lì a guardarlo morire. Non mi dà retta, non gli si può parlare, non riesco a entrare nella sua guardia...

ALICE - Non è facile, è una cosa troppo più grande di te. E conoscendo Toni perdi tempo.

SONIA - Forse... se vorrà farsi aiutare io sono qui, altrimenti... beh, cambiamo discorso, non voglio ammorbarti dopo tanto tempo che non ci vediamo! Lo sai che sono proprio contenta, siamo di nuovo insieme! Ma che hai combinato per mezza Europa, eh?

ALICE - *(Ridendo)* Ma che devo avere combinato? Cumuli di cazzate.

SONIA - Ragazzi carini?

ALICE - Il deserto dei Tartari. O froci o cozze. Non ho mai visto una sfiga così in vita mia! *(Ridono)* No, a parte gli scherzi... credo proprio che l'amore non sia roba per me. Non mi innamorerò mai.

SONIA - Non ti preoccupare, vedrai che incontrerai il tuo principe azzurro.

ALICE - Meglio di no. Sai che palle vivere nel castello, i nobili, la corte... no, preferisco restare plebea. *(Butta la gomma e ne prende subito un'altra)*

SONIA - Mica puoi diventare una ruminante! Smetti a poco a poco.

ALICE - No, va bene così. Poi magari qualche sigaretta la fumerò... devo recuperare il piacere... vedi, un conto è il piacere di una sigaretta, un altro è il vizio, cioè fumare senza sentirci gusto, tirare aria, come un affanno... invece quelle belle boccate che hanno senso... tipo sigaro... devo riassaporare le cose.

SONIA - Faccio prima io che non fumo.

ALICE - Beh sì. *(Ridono)* Sto morendo di fame. Poi mi voglio schiaffare a letto. Domani voglio riordinare un po' di cose. Ah, sai, ho deciso che mi metto a studiare. Me la prendo questa benedetta laurea, almeno concludo qualcosa. *(Va ad aprire il borsone e tira fuori delle cose)*

SONIA - Io invece credo che mi ritirerò da scuola quest'anno.

ALICE - E che è questa cazzata ora?

SONIA - Davvero, sono messa troppo male, non riesco a studiare, ho voti orrendi. È meglio che tento gli esami da esterna.

ALICE - Ma sei sicura? Hai parlato con i professori?

SONIA - Sì. Vorrebbero parlare con mamma, ma figurati, lei se li mangerebbe urlando all'ingiustizia. Anch'io devo riordinare la mia vita, e non ce la faccio a fare troppo cose insieme.

ALICE - Non ti preoccupare. Ci sono io adesso. Ci diamo una mano.

BUIO

Musica di sottofondo.

VOCE DI ALICE - Caro papà, scusa se non ti ho scritto per tanto tempo, ero troppo confusa per raccontarti cose sensate. Dallo scorso febbraio ho ripreso a studiare, e finora ho dato già quattro materie. Mi ha presa la febbre della conoscenza, evidentemente! Come sai Sonia si è ritirata da scuola, non ha voluto cambiare idea. Speriamo bene. Ci sono state minitragedie in seguito all'attecchimento con Toni, a lui non è andata giù facilmente. Abbiamo anche dovuto chiamare i carabinieri perché si è messo a fare il pazzo sotto le finestre, non contento il giorno dopo ha incontrato Sonia per la strada e l'ha picchiata. Per fortuna era pieno di gente ed alcune persone sono intervenute. Sono andata a parlare con la madre di Toni e finalmente abbiamo chiuso questa faccenda. Lui minaccia ritorsioni ma l'importante è che non ce lo vediamo davanti, per il momento. Io ho un ragazzo, uno studente anche lui, l'ho conosciuto alla palestra in cui sto facendo un corso di aerobica. Sono tornata la sportiva di un tempo! Presto lavorerò come istruttrice sfruttando anche il mio passato di danza. Almeno guadagno qualcosa. Costruiamo. Mamma, più o meno bene...

Si illumina la scena, c'è la madre, passeggia nervosamente per la stanza, sempre più squallida. Ad un certo punto apre le finestre, apre i rubinetti dell'acqua, esce di scena e si sente che fa la stessa cosa nelle altre stanze. Rientra, prende una Bibbia e comincia a leggere. Entra Alice in pigiama, ha i capelli lunghi, appare in forma.

ALICE - Mamma?! Ma che succede? Che freddo! Ma che idea è spalancare le finestre in gennaio!

MADRE - *(Esagitata)* Devo purificare. In questa casa è entrato il demonio.

ALICE - *(Esasperata ma non troppo seria)* Oddio... *(Tra sé)* si ricomincia... *(Va a chiudere le finestre, poi, molto dolce)* Mamma, una volta che fossi coerente alla stagione!

MADRE - *(Accorgendosi delle finestre)* No! Ferma! Devo purificare! *(Riapre e si risiede)* Le cose vanno male, vanno male... tuo padre mi odia, ha un'altra donna, lo so... lo hanno convinto! ...non mi vuole più... tua sorella sta male, tu non mi vuoi bene... tutto questo è opera del demonio, lo so.

ALICE - *(Dolce)* Mamma. Non puoi fare così ogni volta che parte papà. Lo sai, sono praticamente dieci anni che non state insieme. Non puoi illuderti che sia tutto come tre secoli fa, eh? E poi Sonia non sta affatto male, non ti fissare, ti prego. Ti prego mamma, non ci ricadere. Io non so se ce la potrei fare di nuovo. Ti prego mamma.

MADRE - È il demonio. È il demonio che ti fa pensare che io sia pazza. Non sono pazza.

ALICE - No, No, mamma, non sei pazza. *(Si allontana stancamente e comincia a preparare la colazione)*

Entra Sonia in pigiama.

SONIA - Ma che è questo freddo? *(La madre si alza, apre un cassetto, prende un crocifisso e lo porta a Sonia.)*

MADRE - Amore, c'è il demonio in questa casa. Tieni, devi proteggerti.

SONIA - Ma che cazzo dici? Oddio, Alice, ha ricominciato a dare di matto.

MADRE - No! Sonia, non fare così... il demonio vuole portarti via da me...

SONIA - Non dire cazzate! Non ti comportare così! Smettila!

ALICE - Sonia, non fare così tu invece. *(Va da lei)* Lo sai che è stato un periodo duro... avrà una crisi... non peggiorare le cose.

SONIA - Non ce la faccio, hai capito? Io non sopporto di vederla in quel modo.

ALICE - Oggi compro dei tranquillanti leggeri. Ricordami di passare dal dottore per la ricetta.

MADRE - Cosa state confabulando? Sonia, non farti convincere da tua sorella, vieni qua, lasciala stare.

SONIA - *(Esasperata)* La lobotomia ci vuole, non i tranquillanti leggeri! *(Esce)*

MADRE - Sonia! *(Le va dietro)*

Alice si siede e si versa il caffè, si sentono le altre due urlare, Alice fa colazione come se niente fosse.

BUIO

Musica. Si illumina la scena, ci sono la madre e Sonia, stanno litigando.

SONIA - *(Quasi isterica)* ...io esco, hai capito? Non mi puoi tenere prigioniera qua dentro per sempre!

MADRE - Ti prego Sonia, ti prego... quelli non sono amici, ti prendono per il culo, non sono amici tuoi... resta a casa ti prego!

SONIA - Certo! Dovrei fare la dama di compagnia a te!

MADRE - Ti prego, non voglio che fai la fine di tua sorella. Lei è cattiva, lo sai quello che combina in giro, tu devi restare pulita.

SONIA - Ma la vuoi lasciare stare quella poveraccia?! Studia tutto il giorno, si fa un culo così e tu sempre a darle contro!

MADRE - Ti prego, resta a casa!

Si sente suonare un clacson.

SONIA - *(Corre alla finestra)* Sono loro... *(Prende il cappotto)* Io esco. E non rompere le palle, ho vent'anni, non mi puoi impedire di uscire!

La madre le si mette davanti per non farla uscire, Sonia la spinge.

SONIA - Levati! Fammi uscire!

MADRE - No! *(Le strappa il cappotto di mano)* Io devo salvarvi da quelli, devo aprirti gli occhi!

SONIA - Smettila di fare la pazza! *(Piange)* Lasciami passare! Da quando ho lasciato Toni non mi fai fare più un cazzo! Mi sono stancata... di vivere in mezzo alle tue pazzie, di essere la tua boa... *(Supplichevole)* Lasciami passare... lasciami vivere la mia vita, ti prego! Non li posso lasciare là sotto ad aspettare!

Riprendono a litigare stratonandosi davanti alla porta. Entra Alice con dei libri, indossa il cappotto ed i guanti.

ALICE - *(Allibita)* Ma che sta succedendo qui?

MADRE - *(Quasi piangendo)* Alice... tua sorella vuole uscire con quei porci là sotto, ti prego!

Le due continuano a spingersi e stratonarsi davanti alla porta. Alice gira loro intorno.

ALICE - Ma che state facendo? Vi rendete conto?...

SONIA - *(Piangendo istericamente)* Alice ti prego! Non ce la faccio più! Non mi fa vivere, sono una sepolta viva! Io non ce la faccio più... non ce la faccio più a stare sola, sempre sola con lei! *(Si butta a terra piangendo, le si scioglie il trucco, Alice resta pietrificata, a bocca aperta)*

ALICE - Mamma... almeno lasciale dire ai suoi amici che non esce...

SONIA - No! Io voglio uscire! Voglio uscire!

MADRE - Vado io! Ci vado io a cacciarli.

SONIA - No! Ti prego Alice, ti prego...

ALICE - Non ci andate nessuna delle due. Sembrate uscite dal manicomio. Ma poi non potevano citofonare questi tuoi amici? *(Sonia continua a singhiozzare istericamente e non risponde)* Vado io. Tanto per stasera non mi sembri in condizione di uscire. Poi parliamo di questa faccenda. *(Esce)*

SONIA - Sei una stronza! Vuoi rovinarmi la vita, vuoi che ammuffisca in una tana come te!

MADRE - Sonia, non fare così... io lo faccio per il tuo bene...

SONIA - Io ti odio, hai capito? Ti odio! Io me ne vado da questa casa di merda! *(Si alza e va per uscire)*

MADRE - Dove vai?

Ricominciano a litigare, la madre la schiaffeggia. Rientra Alice.

ALICE - *(Con una calma innaturale)* Mamma, non la toccare.

Sonia urla e tenta di divincolarsi.

MADRE - È isterica, sta male, sta molto male. *(Tenta di bloccarla)*

ALICE - Levale le mani di dosso. *(Sempre con calma tira via Sonia)*

MADRE - Lasciala! *(Tenta di picchiare Alice, lei le blocca il braccio)*

ALICE - No, mamma. Non mi costringere a reagire. Basta. Basta mamma.

La madre scoppia a piangere e corre via. Sonia si butta sul divano piangendo.

SONIA - Non ce la faccio più... io non ce la faccio più... ma perché si è fissata così con me. A te ti lascia in pace... anche troppo.

ALICE - (Molto dispiaciuta, si leva il cappotto e i guanti) Si aggrappa a te. Ha paura di restare sola. Con me lo sai... sono un capro espiatorio. Noi siamo due sue proiezioni mentali: tu il bene, io il male. E poi, Sonia, ognuno fa le sue scelte. Ora avete litigato, e va bene. Però sei anche tu che ti aggrappi, ti nascondi. Ti sei creata anche tu tutto un equilibrio per non affrontare tante cose legate al fatto che siamo cresciute... ora non puoi pretendere che tutto vada secondo i tuoi desideri, perché in quell'equilibrio c'è coinvolta una persona neanche tanto sana. Devi cambiare le cose con pazienza, e devi farlo tu. Non puoi chiederlo a me né a nessuno.

SONIA - Non lo so... non lo so... non lo so se hai ragione. (Va alla finestra) Sono confusa. Non so che fare. Tutta la mia vita va a rotoli...

ALICE - Non è vero. Abbiamo avuto momenti peggiori. È che ti dispiace per quello che è successo stasera. (Ridendo) Non si deve mai ragionare sulla vita e sulla morte quando si è litigati con qualcuno! (Tenta di abbracciarla, Sonia sguscia via elegantemente)

SONIA - Che gli hai detto?

ALICE - Ai tuoi amici? Che avevi la febbre. Ma chi erano?

SONIA - Alcuni dei nuovi compagni di classe. C'è un ragazzo che mi piace tanto... ci tenevo a questa serata...

ALICE - Si vede che non era destino.

SONIA - Meglio non crederci al destino. Io guardo le nostre vite e mi vengono i brividi... sembriamo avere proprio un bel destino.

ALICE - Cambierà, vedrai. Forse dobbiamo bruciare qualche karma in questa città maledetta, forse c'è un motivo per tutta la sofferenza che mamma, tu ed io abbiamo subito in questi anni.

SONIA - Io non ce la faccio più. Siamo sempre sole, sempre. A dover essere forti per forza, io, tu, mamma, a giro, una di noi deve essere forte perché le altre non annehino. Papà a volte non mi ricordo com'è in faccia, gli uomini delle nostre vite una merda dietro l'altra, pure questo con cui stai ora... un ipocrita, sta mandando tutto a puttane per colpa della sua famiglia.

ALICE - Solita vecchia storia, no? La madre pazza, noi qui da sole bla bla... non è colpa loro, poveretti. Vedono così poco... (Si affaccia anche lei alla finestra) Ti ricordi quando da piccole ci chiedevamo cosa significasse «adeguarsi»?

SONIA - Sì, (Ride) che io pensavo fosse tipo l'invasione degli ultracorpi!

ALICE - Forse è un po' così. Noi non ce la facciamo proprio a lasciarci «sostituire». Siamo troppo anormali. E non è mica in senso negativo. Neanche positivo. Siamo troppo diverse. E non possiamo pretendere che tutta la mentalità di questa città, tutte le piccole, rassicuranti certezze dietro le quali si barricano crollino per venire incontro a noi. Rischiamo di impazzire sempre più. Io ho deciso, Sonia. Qui qualcuno deve dare una mossa a questa situazione o mamma finirà davvero al manicomio con noi due dietro. Dobbiamo tirarci fuori da questa... stanza delle torture, cambiare aria, vita, non avere più tutti gli occhi addosso. Dopo che mi sarò laureata parto. Non fuggo, questa volta non vado a cercare cazzate. Parto per tentare il lavoro che desidero, e poi vengo a portarvi via.

SONIA - No, ti prego, Alice. Non mi lasciare sola, ti prego. Non ce la farei davvero più.

ALICE - Non ti preoccupare, che sola non ti lascio. Non ho deciso niente di preciso e comunque ci vuole ancora qualche mese. Pensa, io mi laureo e tu ti diplomati! Due fuori in un colpo solo!

SONIA - Speriamo che papà faccia a tempo per la tua laurea.

ALICE - Casomai festeggiamo le due cose insieme appena ti diplomati. Tanto non ci siamo mai formalizzate, no?

BUIO

Musica di sottofondo.

VOCE DI SONIA - Cara Alice, mi viene difficile scriverti, ho letto le tue bellissime lettere, mi sono anche commossa, ed ho difficoltà a risponderti, non sono una brava scrivana come te. Ho molta

difficoltà a scriverti questa cosa, vorrei comunque che tu leggessi questa mia dopo quella di mamma. La mia vita va a rotoli ed ora ti spiegherò il perché. Da circa tre mesi aspetto un bambino. Lo so, lo so che penserai che sono una pazza, un'incosciente, ma ci ho pensato bene, ed ho deciso che me lo tengo, anche se quello stronzo è sparito dalla circolazione appena ha annusato il problema. Sento questa vita dentro di me, la sento crescere, ed ho capito che è forse l'unica cosa bella della mia vita vuota, l'unico gesto giusto che potrei fare. Spero che tu non mi odi, ma sappi che anche se non vorrai starmi vicina, io porterò avanti la gravidanza, anche da sola.

Sulla scena c'è la madre che cuce delle lenzuoline con la macchina da cucire. È stanca, ma abbastanza serena. Entra Sonia, ha la pancia non molto grande.

SONIA - Mamma! È ancora presto per cucire lenzuolini! (Si siede)

MADRE - Mi fa piacere. (Piega il lenzuolino e lo ripone sul divano, poi prende un altro pezzo di stoffa e riprende a cucire) Sai, all'inizio ero sconvolta da questo fatto. Poi pian piano mi è venuta una serenità strana. (Sonia sorride) Sento che questa bambina sarà la svolta, è stata la molla per farmi capire tutti i miei errori, la stupidità delle mie paure...

SONIA - (Ride) Scusa, come sai che è femmina? MADRE - E cosa potrebbe essere? Troppo coerente con la nostra famiglia. Sono sempre stata in questi... ginecei. Prima mia madre e le mie sorelle; poi noi.

SONIA - Gli uomini assolvono solo alla funzione strettamente necessaria! (Ridono) Hai letto che belle le lettere di Alice? È pazza di felicità all'idea di diventare zia! Mi aiutano tanto lei e papà, avevo bisogno della loro comprensione... oltre che della tua.

MADRE - Lascialo stare tuo padre... (Va a riporre anche l'altro lenzuolino) Alice poverina... sta facendo una vita... ce la mette tutta.

SONIA - È decisa a sfondare.

MADRE - Ho sbagliato tanto anche con lei.

SONIA - Non è mai troppo tardi... Lei ti vuole bene.

MADRE - Lo so... (Un po' commossa) mi ha scritto delle cose... io non lo so, non lo so che mi prende... le ho sempre voluto bene... ma non so che mi prende con questa mia figlia...

SONIA - Mi fa male pensare che debba lavorare in un bar per arrivare alla fine del mese...

MADRE - Grazie a questo bel paese! Con tutta la laurea che ha...

SONIA - Non la pagano all'inizio, lo sai.

MADRE - Beh... speriamo bene. Secondo te ce la faremo a trasferirci anche noi?

SONIA - Speriamo. Non voglio che mia figlia, o mio figlio, quello che è, cresca qui. Abbiamo già dato.

BUIO

Musica. Si illumina la scena, entra la madre, mette una pentola sul fuoco. Guarda fuori dalla finestra.

MADRE - Sonia! Sonia! C'è di nuovo il micio!

SONIA - (Ha già una pancia enorme, corre dentro) Dove? Dove? (Prende un piattino dal frigo) Devo portargli da mangiare!

Corre via con il piattino.

MADRE - Non correre! ...con quella pancia...

Squilla il telefono. La madre va a rispondere.

MADRE - Pronto?! Pronto! Boh...

Rientra Sonia.

MADRE - Ha di nuovo telefonato il fantasma.

SONIA - Oddio... secondo me è Toni.

MADRE - Ma la smetti con questa fissazione? Perché dovrebbe cercarti?

SONIA - Ti ricordi? Ha promesso vendetta. Avrà saputo che sono incinta. Ora che è drogato fino alla punta dei capelli è più pazzo di prima. Chissà che gli passa per la testa.

MADRE - Ma no, figurati.

SONIA - E invece sì. Lo sai che la notte certe volte mi sembra di sentirlo dietro le finestre? Ho persino paura ad uscire.

MADRE - (Preoccupata) Ma che dici, Sonia?

SONIA - Lascia stare... (Vede la pentola sul fuoco) Quell'acqua?

MADRE - Devo lavare i piatti.

SONIA - Non lo aggiustiamo mai questo scaldabagno!

MADRE - Ma sì, non vale più la pena!

BUIO

Musica. Sulla scena c'è l'albero di Natale finto, la madre è coricata sul divano, Sonia mangia patatine.

SONIA - Mamma mia... ho le mandibole distrutte a forza di mangiare... non riesco a smettere, ho sempre fame!

MADRE - (Sorride) È affamato eh?

Squilla il telefono. Va Sonia.

SONIA - Pronto?! Alice! Come stai? Al lavoro? Anche a Capodanno? Eh, già, è vero, soprattutto. Come va lì? Le mance? (Ride) Senti, qualche risposta dalle case editrici? Vedrai che prima o poi ingrani. Quando vieni? Ah... senti, ho ricevuto i regali. Grazie...

MADRE - Dille grazie anche da parte mia.

SONIA - Dice mamma grazie... sì, bellissimi. Auguri anche a te. Cosa?! Non si sente niente... no, non sento con quel casino! Tutti ubriachi?! Sento musica... dal vivo?! Dev'essere bello... (Ride) Beh sì, per te magari non tanto!... anche tu ci manchi. Non ha telefonato nessuno, come al solito. Io non gliel'ho detto, ma mi sembra abbastanza evidente! (Si accarezza la pancia e ride)

Sì, torna al lavoro, ciao. (Chiude) Sai mamma... (Si accorge che la madre si è addormentata) Vabbè...

Va alla televisione, collega un videogioco e comincia a giocare, improvvisamente sente botti e petardi e gridi provenienti dagli appartamenti accanto.

SONIA - Ma che succede? (Guarda l'orologio) Mezzanotte... (Guarda la madre che dorme e si reca alla finestra ad osservare i fuochi d'artificio)

BUIO

Silenzio. Sulla scena non c'è più l'albero. Sonia entra nella stanza al buio, apre una cesta in cui ci sono le tutine e le lenzuola del bimbo e comincia a strapparle piangendo. Entra la madre ed accende la luce.

MADRE - Sonia?! Ma che fai?

SONIA - Mi sono rovinata la vita... sono una cretina... non ho niente da offrire a questo bambino...

MADRE - Che dici? Dai, smettila! (Tenta di tirarla via)

SONIA - Lasciami stare! Lasciami stare! (La spinge, cade a terra)

MADRE - Ahi!! ...Mi fa male il braccio...

SONIA - Scusa, mamma, scusa, non so che mi ha preso...

MADRE - (Guardandosi il braccio) Mi sa che si è rotto... è meglio chiamare un tassì...

SONIA - (Piangendo) Come rotto? ...oddio... scusa mamma, scusa...

MADRE - Chiama un tassì... non ti preoccupare...

BUIO

Sonia al telefono.

SONIA - (Piange) ...Alice, non l'ho fatto apposta... non so che mi è preso... è che qui... a fare battutine, mi trattano tutti male, o mi trattano con compassione... non ce la faccio più Alice... sì, non vedo l'ora... vieni presto... fra un mese? Poi torni per il parto, sì, vero? Sì, non ce la farei senza te. Sì, viene anche papà.

BUIO

Si accendono le luci, sulla scena c'è Alice, si accende una sigaretta, la tavola è apparecchiata, ci sono delle valigie accanto alla porta. Entra la madre.

MADRE - Sonia le sta cercando, eh? (Si siede)

ALICE - Ti trovo proprio stanca, mamma. Hai

una faccia!

MADRE - No... stanca no. Forse fisicamente...

ALICE - (*La osserva con tenerezza*) Sei sempre così bella però.

MADRE - (*Si schernisce*) Ma che dici? Sono ingrassata, piena di rughe...

ALICE - Sei sempre la più bella. *Guardano dentro le tazzine del caffè per un po'.*

ALICE - (*Senza guardarla, un po' impacciata*) Ti voglio molto bene, mamma. A te, a papà, a Sonia. Vi adoro.

MADRE - (*Anche lei senza guardarla, con uno strano atteggiamento d'imbarazzo molto tenero*) Ho fatto tanti errori. Tutti noi... tutte ne abbiamo fatti troppi.

ALICE - Tanti, non troppi.

MADRE - Sai, pensavo di averti perso... già da tanto tempo. Non so cosa sia successo nella mia testa, anni fa... è come se mi si fosse... svuotata... all'improvviso non avevo sogni, programmi, come se il tempo si fosse fermato... alla mia inadeguatezza. Ero arrivata a capire anche che forse avevi ragione ad odiarmi.

ALICE - Forse sì, ti ho odiato, ma non per le cose che sono successe tra noi. Ti odiavo perché facevi del male a te stessa... perché non eri più la mia mamma sicura, decisa... hai cominciato a credere di essere sbagliata solo perché non riuscivi ad andare d'accordo con papà, con la gente... e non mi piaceva questo tuo... svilirti.

MADRE - (*Un po' commossa, con una specie di risatina disperata*) Ho rovinato tutto... tutto... e ho rovinato la vita anche a voi due...

ALICE - Non è vero... e poi (*Tentando di sdrammatizzare*) non importa più niente... l'importante è che siamo tutte e tre insieme. Stiamo imparando ad amarci così come siamo, ad essere una famiglia... anche se non rientriamo esattamente nello schemino della famiglia tipo pubblicità. (*Ridono. Tornando seria*) E puoi credere che nessun figlio al mondo può volervi più bene di quanto vi amiamo noi.

SONIA - (*Da fuori*) Mamma! Non le trovo!

MADRE - (*Come riprendendosi*) Aspetta! Forse tra le mie cose... scusa Alice...

Alice resta a giocherellare con la tazzina. Rientra la madre, ha delle foto.

MADRE - Ecco, le ho trovate... Sonia?! Le ho trovate!

Entra Sonia.

SONIA - Meno male, mi era venuto il dubbio di averle buttate...

MADRE - Vedi, le aveva la nonna. Le ho trovate quando abbiamo portato via la sua roba.

ALICE - Che belle!... Non le conoscevo... guardati Sonia! Che faccia! (*Ridono, Alice osserva la sorella*) Certo che la maternità ti ha reso ancora più bella.

SONIA - Ma per piacere! Sono una botte!

MADRE - Non è vero, è ingrassata il giusto.

ALICE - Tutte modeste in questa casa, eh?! (*Ride*) Ma poi vedrai che in qualche mese ritorni la solita acciuga.

Suonano al citofono.

SONIA - Oh, no... dev'essere il tuo ragazzo...

ALICE - Eh, sì è fatta l'ora di partire... (*Sonia comincia a piangere*) Sonia, fra due settimane sono di nuovo qui!

MADRE - Io vado ad aprirgli... così lo saluto... (*Esce*)

SONIA - Sì, ma poi appena cominci il praticantato non potrai venire, e chissà quando ci vedremo. (*Singhiozza*) Io non ce la faccio più qui!

ALICE - Ti ho giurato che vi trovo la casa, e una volta li troveremo il lavoro anche per te. Non ti abbandonano, te lo giuro.

Sonia piange e per la prima volta abbraccia la sorella. Si stringono forte.

ALICE - (*Le accarezza la testa*) Non ti ho mai abbandonata. Io ci sono sempre.

BUIO

Sulla scena entrano Alice e la zia Titti.

ALICE - ...Allora facciamo così, adesso tu vai in clinica, io aspetto papà e vengo con lui. Tanto il cesareo glielo fanno alle quattro.

TITTI - Sono preoccupatissima... (*Giustificando-*



si) Sai, Sonia non ha detto niente a nessuno, se non scrivevi tu a tua cugina... Noi siamo sempre tanto impegnati... non potevamo accorgercene.

ALICE - (*Non convinta*) Sì, certo, capisco.

TITTI - Sì... ma io non ho mai dubitato del fatto che tu sia una ragazza tanto intelligente... io in tutti questi anni sono stata lontana per discrezione, sai com'è tua mamma... se mi aveste chiesto qualcosa, io c'ero.

ALICE - (*Sedendosi, mostrando improvvisamente tutta la sua stanchezza*) Sai zia, dopo quella volta in cui non «desideravi che io frequentassi tua figlia per via delle nostre amicizie e abitudini tanto diverse», ho pensato che c'era poco da chiedere.

TITTI - Ma, sai... in quel periodo... avevate interessi così diversi... ma per fortuna poi hai trovato la tua strada!

ALICE - Cioè non mi sono drogata più. (*Titti accusa il colpo*) Non ti è mai venuto in mente (*con un sorriso molto sereno, privo d'ostilità, come se non parlasse di sé*) tipo... che io avessi bisogno d'aiuto? Che mia cugina poteva convincermi ai suoi «interessi» ed io abbandonare i miei?

La zia rimane in silenzio, con un sorriso stupido. ALICE - (*Sorride, allentando la tensione*) E che non ci siamo capiti... reciprocamente. Ma è passata, quindi... lasciamo perdere.

TITTI - Sì... lasciamo perdere. (*Tentando disinvoltura*) Allora io vado. Ci sono tutte le tue cugine lì.

ALICE - C'è anche Alessandra. Strano, eh? Tutte donne.

Titti esce, Alice si accende una sigaretta. Squilla il telefono, Alice va all'apparecchio.

ALICE - Papà! Sei stanco?! Sì, ti sto aspettando qui! No... e come venivo lì?! Allora che fai prendi un tassì? Noo, non ti preoccupare, è alle quattro, mangiamo una cosa e poi passa Alessandra.

Viene dalla clinica con la macchina, tutto organizzato. Ho fatto la pasta al forno, eh? Ho messo anche le melanzane! C'era zia Titti poco fa, è andata in clinica. (*Con tono diverso*) C'è la mamma, non ti preoccupare. (*Ancora più rabbiata*) Papà, non parliamo di mamma per favore. (*Di nuovo allegra*) Oddio! Ti ho detto che Alessandra sarà qui tra mezz'ora, quaranta minuti al massimo! (*Annuisce ogni tanto, il padre sta facendo una lunga discussione che sembra rabbiarla nuovamente*)

Papà?! Io ho trovato un appartamento vicino al mio, e forse qualche lavoro lo troviamo per Sonia. Devi avere ancora un po' di pazienza, papà, le aiuterò io a sistemarsi, non ti preoccupare. (*Annuisce ogni tanto*) Papà, non ti preoccupare. Nessuno ti sta imputando niente. Te lo giuro. Io ti capisco.

BUIO

La stanza adesso è tutta vuota, ci sono solo due scatoloni e una carrozzina. L'orologio è sparito. Entrano Alice e Sonia.

ALICE - Portiamo le ultime due, così le mettono sul camion.

SONIA - Mettiamogliele all'ingresso.

Prendono gli scatoloni ed escono un attimo. Rientrano.

ALICE - (*Si guarda intorno*) Ehi, ci pensi? Ce ne andiamo! Non ti fa un po' tristezza?

Si guardano e scoppiano a ridere dicendo in coro: «Nooooo».

ALICE - Guarda. (*Vanno alla finestra*) Guarda il camion con tutta la nostra roba.

SONIA - (*Accarezza il davanzale quasi con affetto*) Mi sembra così strano... quante volte ci siamo fatte le nostre chiacchiere affacciate qui, eh?

ALICE - L'ho sempre adorata questa finestra. Fuori, fuori. La fuga, l'aria. Ci vedevo... forse la libertà, il... la porta tra la realtà e tutto l'assurdo delle nostre vite. Lo vedi quel pezzettino di cielo piccolo che si vede tra quei due palazzi?

SONIA - Sì...

ALICE - (*Come se stesse per piangere*) Hai idea di quante volte mi ha salvata dal suicidio quel piccolo, minuscolo pezzetto d'azzurro o di stelle? Qualunque cosa accadesse qui dentro io sapevo che là fuori c'era il cielo. C'era sempre, ed era come respirare.

Restano alcuni momenti in silenzio.

SONIA - Ti ricordi quella sera che il giorno dopo dovevi partire? Ti ho detto che avevo il terrore di un altro inverno qui, che non ce la facevi ad aiutarci... papà partiva, noi qui...

ALICE - E invece, hai visto...

Si sente un pianto dalla carrozzina.

SONIA - Piccola mia! Che c'è amore?! (*Vanno entrambe alla carrozzina*) C'è qui la tua mamma... eccoti il ciuccio amore mio.

ALICE - Com'è stato bello quando è nata.

SONIA - Tu l'hai vista per prima, eh?

ALICE - Sì... che momento! Mi ha fatto un'impressione! Era identica a te! E poi sono stata contenta quando le ho visto... beh, che era femmina.

SONIA - Ti ricordi quando eravamo piccole... (*Cantichia uno slogan come ricordando vagamente*) «Il futuro è donna!».

ALICE - Già! (*Ridono*) E com'era convinta mamma! (*Ridono forte*) Altro che sesso debole! Qua gli spacchiamo il culo al mondo!

Entra la madre indaffarata.

MADRE - Ma stava piangendo?

ALICE - (*Abbraccia la madre*) Niente «nonna», voleva solo il ciuccio. (*La guarda ironica*) Ehi, mamma: «Il futuro è donna!».

MADRE - Finiscila! (*Ride*) È vecchiume...

SONIA - Vecchiume?! (*Si unisce anche lei all'abbraccio*) Il futuro è donna! (*In coro con Alice*) È donna! Il futuro è donna!

MADRE - (*Ridendo*) Ma siete pazze?! Finitela, grandi e grosse come siete!

SONIA - Sì, siamo pazze. Embè?!

ALICE - A proposito mamma. Chiudiamo le finestre, eh? (*Va per chiudere le tapparelle*)

SONIA - Sai, le spie...

MADRE - (*Torna ad aprire*) Per me, possono entrare pure tutte. Tanto qui non c'è più nessuno!

Alice la prende sottobraccio e la tira fuori, escano tutte con la carrozzina.

ALICE - (*Da fuori*) Ma va che l'hai sempre saputo che non c'erano le spie!

Dalla finestra entrano due tre persone vestite di nero con una maschera.

BUIO

Le illustrazioni nel testo sono tratte da dipinti di Salvador Dalí: a pag. 128, «La persistenza della Memoria» (part.). A pag. 135, «Giovane vergine autosodomizzata dalle corna della propria purezza». In questa pagina, «Ragazza davanti alla finestra».

LIVORNO

di MATTEO MOTOLESE, testo segnalato alla selezione Idi - Autori nuovi 1995



«...oltre la difension de'senni umani»
(Ariosto)

«...Non fu vano, è questa l'opera
che si compie ciascuno e tutti insieme
i vivi i morti, penetrare il mondo
opaco lungo vie chiare e cunicoli
fitti d'incontri effimeri e di perdite
o d'amore in amore o in uno solo
di padre in figlio fino a che sia
limpido».

(M. Luzi)

Una stanza qualsiasi con una branda sullo sfondo.
Una porta che dà su quello che si immagina
essere un bagno, a sinistra.

Roma, 1943

LUDOVICO - ...E così non sei più tornata a Livorno.

SOFRONIA - (Dal bagno) Mai.

LUDOVICO - Non ti mancava?

SOFRONIA - Molto, all'inizio molto. Poi mi sono abituata, in fondo uno si abitua a tutto: e una volta chiuso è chiuso.

LUDOVICO - Lo saprai forse: a Livorno una volta io ci sono tornato.

SOFRONIA - L'ho saputo. Non mi ricordo più come, ma l'ho saputo. E non mi sono sorpresa sai, anche se non ti nascondo che la tentazione di tornare mi era venuta.

LUDOVICO - E poi?

SOFRONIA - E poi nulla. È stata più forte la convinzione che una volta chiuso è chiuso. E poi per me è diverso: Livorno per me non è mai stata come per te. Dico, tu te ne sei andato che eri già più grande e poi lo hai deciso tu, io sono stata stordita da quel cambiamento. Stavo lì a ricostruirmi quel po' di vita e mi dicevo che non era affatto colpa mia - che colpa ne avevo io se mio padre lo trasferivano? Però magari un giorno ci torno, in fondo è sempre Livorno.

LUDOVICO - Lo so io chi te lo ha detto di me: Cecco, non è vero?

SOFRONIA - È vero, Cecco. Ma tu come lo sai?

LUDOVICO - Lo so perché glielo ho detto io a Cecco, di dirtelo. Lui mi ha detto che sapeva dove lavoravi, che ti sarebbe di sicuro venuto a trovare. E io l'ho usato come tramite. Senza farmene accorgere - lui non l'ha capito. Gliel'ho buttata là che io a Livorno c'ero tornato. E figurati se Cecco non te lo veniva a dire!

SOFRONIA - Guarda che comunque a Cecco gliel'ho chiesto io di te. Se ne stava per andare, mi ha detto che sarebbe passato anche da Livorno e così io gli ho chiesto se ti aveva più visto, se tu a Livorno c'eri mai tornato...

LUDOVICO - Ah, non ti aveva detto niente?

SOFRONIA - Fosse stato per lui, niente.

LUDOVICO - Me lo immaginavo che parlava di più, Cecco! Comunque sia... Ricordo che mi dicevo: appena lo saprà si sentirà un'emigrante. Magari se ne va qualche giorno anche a Livorno. O magari c'è già tornata. Io di te non sapevo niente. Che stavi a Napoli me lo aveva detto Cecco, figurati... Vuoi sapere che effetto mi ha fatto? Livorno dico. (Pausa) L'effetto di una ventata di mare dopo una giornata passata in macchina per arrivarci. Quasi che da Livorno non mi ci fossi allontanato che per una di quelle gite domenicali in campagna che si facevano d'estate. E non ci tornavo da sei anni...

SOFRONIA - Ti sei fermato molto?

LUDOVICO - Poco. Ma sai Livorno è tutta lì, ti basta un'ora per averla tutta: ho rivisto qualcuno lì agli Archi. Ho girato un po'. Ma il giorno dopo sono ripartito. Livorno era solo una deviazione di un viaggio più lungo, andavo in altitalia. Non ero nemmeno solo, non potevo fermarmi di più.

SOFRONIA - Sembra assurdo! Pensa: quando sono andata via passavo la giornata ossessionata da Livorno. Sui giornali pareva non si parlasse di altro che di cose successe lì. Riconoscevo le vie nelle foto, anche le macchine non erano targate

PERSONAGGI

LUDOVICO, sui trent'anni.
SOFRONIA, sui trent'anni.

NOTA: durante lo svolgersi dell'atto Sofronia andrà avanti e indietro dal bagno come l'attrice meglio si sentirà di fare (tranne che dove segnato): importante è solo il graduale comparire in scena della sua divisa - segnale di ciò che Sofronia è, e di quello che c'è di fuori - cui dovrebbe corrispondere un ispessimento drammatico, quasi fosse la contemporaneità che invade il campo della memoria.

che Livorno, Livorno. Un incubo! Ed adesso niente: tu ci sei stato e non mi fa nessun effetto. Ero andata avanti tre mesi; poi un giorno più nulla. Livorno si era appiattita come la altre città d'Italia.

LUDOVICO - Lo hai sempre avuto tu, quest'aspetto della rinuncia. Dell'eroismo verso te stessa. Quella tua spina dorsale che pareva non piegarsi mai. C'è stato un tempo in cui questo tuo modo di essere te l'ho anche invidiato molto.

SOFRONIA - Da quanto stai qui?

LUDOVICO - Tre mesi. È una fortuna perché posso guardare anche di fuori. Questa casa è di un generale e non ci vengono a ficcare il naso.

SOFRONIA - Hai del sapone? Ah, niente, niente: l'ho trovato!

LUDOVICO - Scommetto che lì nel parco non mi avevi riconosciuto, vero? Ti eri spaventata.

SOFRONIA - Eri tutto coperto, intabarrato, non ti si vedeva proprio. Non ti aspettavo. E poi è passato pure un bel po' di tempo, non credi?

LUDOVICO - Pensa che invece: ho riconosciuto il passo! Dondolante. Quel tuo passo che non è di nessun'altra. Me ne stavo lì che tutto mi aspettavo ed ecco: vedo quel passo e mi si accende un qualcosa nella testa. Come una finestra che si spalanchi per un colpo di vento. Lo scatto di una serratura. Ma non ti nascondo che ho avuto paura. Non sapevo se... Poi mi sono detto: rischio!

SOFRONIA - Cammino in modo così strano?

LUDOVICO - Non lo so, ma io il tuo passo lo riconosco.

SOFRONIA - (Si sporge dal bagno) È lì la mia camicia?

LUDOVICO - Mi pareva di averla vista in bagno appesa al gancio dietro la porta.

SOFRONIA - Ah sì eccola, c'era la porta aperta.

LUDOVICO - Certo che sei rimasta disordinata uguale. Hai buttato in giro i vestiti manco fossero pezzi di un'armatura: da una parte il gambale (Prende uno stivaletto), da un'altra il cimiero...

(Prende il cappello)

SOFRONIA - (Esce abbottonandosi la camicetta) Come un'amazzone! (Pausa) Cerco la gonna...

(Cerca la gonna per la stanza).

LUDOVICO - Penso ai corpi delle guerriere copersi di unguenti nelle armature di ferro battuto e mi viene in mente questo: che il corpo di una donna con tutto quest'inferno che c'è intorno pare la rivincita della natura sull'uomo. Anzi no, è una frase stupida; meglio: il corpo di una donna con tutto quest'inferno che c'è intorno pare la rivincita dell'uomo su se stesso. Anzi no, la rivincita...

No, sono stanco: sragiono. Mi sono perso. Troppe ore che sono sveglio.

SOFRONIA - Un po' goffo il complimento, ma accettato.

LUDOVICO - Certe volte mi dico: adesso metto su un'orchestra e giro per l'Italia e suono. La smetto di fare quello che facevo prima e mi metto a suonare come un ragazzino.

SOFRONIA - È un'idea! Magari io metto su una balera, così una volta ogni tre anni che concludi il

giro - ci ritorni e suoni. La metto su a Livorno la balera, che a Livorno forse non ce ne sono più.

LUDOVICO - Ma io a Livorno non ci torno - perché non lo dici questo? Che poi io magari ci credo e a Livorno ci programmo una serata e poi non ti ci trovo, giro come un ossesso e finisce che dormo in strada.

SOFRONIA - (Torna nel bagno) Ma io a Livorno non ci torno - va bene così? Oppure: ma io a Livorno forse non ci torno o forse ci torno o forse non sono mai andata via e quindi non ci posso tornare.

LUDOVICO - Sei brava a scappare. Lo sei sempre stata. Non ti preoccupare, non ti rincorro.

(Una pausa). Tu non la puoi vedere ma una ragazza si sporge dalla finestra di un palazzo di fronte.

SOFRONIA - E allora?

LUDOVICO - Niente. L'ho vista e mi andava di dirtelo. Si sporge dal davanzale e guarda di sotto in strada. Ha l'aria di essere appena arrivata. Sono mesi che non vedo una ragazza così giovane. Sembra che le ragazze siano tutte scappate da Roma o se ne stiano tutte nascoste.

SOFRONIA - La conosci?

LUDOVICO - Mai vista prima. Quella era una casa che era sempre chiusa.

SOFRONIA - Che ore saranno?

LUDOVICO - A che ora devi essere in ospedale?

SOFRONIA - Ho il turno delle sette.

LUDOVICO - Tornavi dall'ospedale quando ti ho vista?

SOFRONIA - Sì, in questo periodo faccio sempre il turno serale.

LUDOVICO - E ti fanno tornare sola? Non è pericoloso?

SOFRONIA - In genere mi accompagna in macchina un medico che conosco, ma in questi giorni è fuori e quindi niente.

LUDOVICO - Già che voi andate in macchina.

SOFRONIA - In macchina, sì. È un tipo gentile, mi presta anche dei libri ogni tanto. È una persona molto colta per essere un medico.

LUDOVICO - Non leggo un libro da venti giorni. Tu leggi ancora così tanto come facevi da ragazzina?

Mi ti ricordo sempre con un libro in mano. È una delle prime immagini che ho di te: io che me ne sto seduto a parlare e tu che passi, di fretta: che te ne andavi in giro a saccheggiare le librerie di tutta Livorno. Era il tempo che non ti conoscevo ancora.

SOFRONIA - Adesso leggo molto meno. Ora soprattutto roba in tedesco, per la lingua.

LUDOVICO - Goethe?

SOFRONIA - Giornali, bollettini.

LUDOVICO - Lo hai imparato bene il tedesco?

SOFRONIA - Un po' come tutti.

LUDOVICO - Potresti leggere Hölderlin: perché non leggi qualcosa che gli faccia onore ai tedeschi, invece di leggere i giornali?

SOFRONIA - (Improvvisamente seria) Perché Hölderlin mi ricorda Livorno, ed il tempo in cui lo leggevi tu, Hölderlin.

LUDOVICO - Non ci pensavo che leggevo Hölderlin tutto il giorno. Non me lo ricordavo. Non me ne stancavo mai di leggerlo, Hölderlin.

SOFRONIA - (Si sente uno sbuffo dal bagno) Cavallo!

LUDOVICO - Cos'hai?

SOFRONIA - Nulla, scusami ma sono tre volte che mi lego i capelli e tre volte che per parlare sbaglio a fare il nodo doppio al nastro e tutte le volte mi si sciogliono.

LUDOVICO - Ma te li legghi ancora con il nastro? Prima non li avevi legati, non mi pare.

SOFRONIA - Avevo il cappello, non te ne sei accorto? Li ho sciolti appena siamo arrivati.

LUDOVICO - Ah, è vero. Avevi lo chignon.

SOFRONIA - Come l'hai trovata Livorno, molto cambiata?

LUDOVICO - No, quasi per niente e ti dirò: mi sono stupito. Mi aspettavo fosse molto più cambiata. Invece è rimasta uguale, nei limiti certo. Ogni tanto qualcosa di diverso lo trovi, ma sono piccole cose. Le città cambiano meno degli uomini: questo mi sono detto quando sono arrivato. E forse è vero.

SOFRONIA - Perché, io sono così cambiata?

LUDOVICO - Non lo so... È logico... Un po' sì... È lo stacco di tanti anni... È naturale che... Per te poi sarà lo stesso. Anche tu mi immaginavi di certo diverso. Ti aspettavi di vedermi non so... Lo saprai tu...

SOFRONIA - No, io non mi immaginavo. Non mi aspettavo niente. Non ci pensavo a come potessi essere diventato, lo scopro adesso. Tutto mi aspettavo oggi, meno te.

LUDOVICO - Figurati io! Sai quanto io - non è il tuo caso, intendiamoci! - ma sai quanto io sia sempre un po' a disagio ad incontrare le persone dopo anni. Te lo ripeto non è il tuo caso.

SOFRONIA - Non cambi mai tu, eh?

LUDOVICO - Cambio ma attorno ad un asse, come una variazione su tema. Ti piace come risposta: ce l'avevo pronta.

SOFRONIA - È cos'è che suoni con la tua orchestra, variazioni su tema?

LUDOVICO - Variazioni su tema, appunto: «Variazioni su tema cittadino». Cosa ti aspettavi che suonassi? Valzer viennesi?

SOFRONIA - E canti, pure?

LUDOVICO - Se mi va canto, se non mi va non canto. (Pausa) La ragazza se ne va dalla finestra. Qualcuno deve averla chiamata.

SOFRONIA - Vedi? Potevi scriverla per ballare sul patio dove la tua orchestra darà spettacolo! Non hai iniziativa! Una donna che attira gente e che dà il via alle danze ci deve essere. A Livorno ti ricordi: lì sì che ne attiravo di gente se mi mettevo a ballare!

LUDOVICO - Ma tu mica ballavi! Stavi lì a dire che ti vergognavi, che non sapevi...

SOFRONIA - Be' mi guardavano tutti, sì che mi vergognavo... (Pausa) Ma come fai a lavarti in questo lavandino?

LUDOVICO - Sì è scomodo lo so, ma poi uno si abitua. Sai lì senza doccia o mi lavo così o non mi lavo. Sono diventato abilissimo.

SOFRONIA - Fai un lago, tutte le volte.

LUDOVICO - Ti lascio immaginare! (Una pausa) Tieni un diario tu?

SOFRONIA - Sì, perché?

LUDOVICO - Così, lo chiedo a tutti quelli che incontro. Quasi tutti ne tengono uno. Anch'io.

SOFRONIA - E scrivi molto? Io scrivo sempre meno. La sera torno stanca, e non ho mai tempo.

LUDOVICO - No, io di tempo ne ho quanto ne voglio. (Una pausa) Sai certe volte penso ai diari che vengono scritti in questo periodo. Alle storie nella testa delle persone che aspettano di essere buttate giù in frasi, pagine e discorsi ufficiali e che per adesso sono affidate tutte alla memoria, alle pagine sfuse. Ci pensi? E chissà magari a leggerli tutti di seguito non dicono quasi niente sulla guerra. Dimostrano che l'uomo rimane comunque se stesso, che si ripete sempre uguale. Oppure no: l'opposto: magari a leggerli tutti ci si accorge che questa vita non è veramente come sembra: indicibile: come un grumo duro. E magari ci si legge il segno di una ricerca in mezzo alla coscienza: lo sgomento: la cognizione netta, precisa, intollerabile di questo nostro essere regrediti al grado zero, di questo essere stimati alla stregua di bestie da macello... E sotto questo abbruttimento, in bilico sul crinale tra bestialità e umanità c'è qualcuno che cerca, che nonostante tutto non si lascia prendere, che scava... Non lo so...

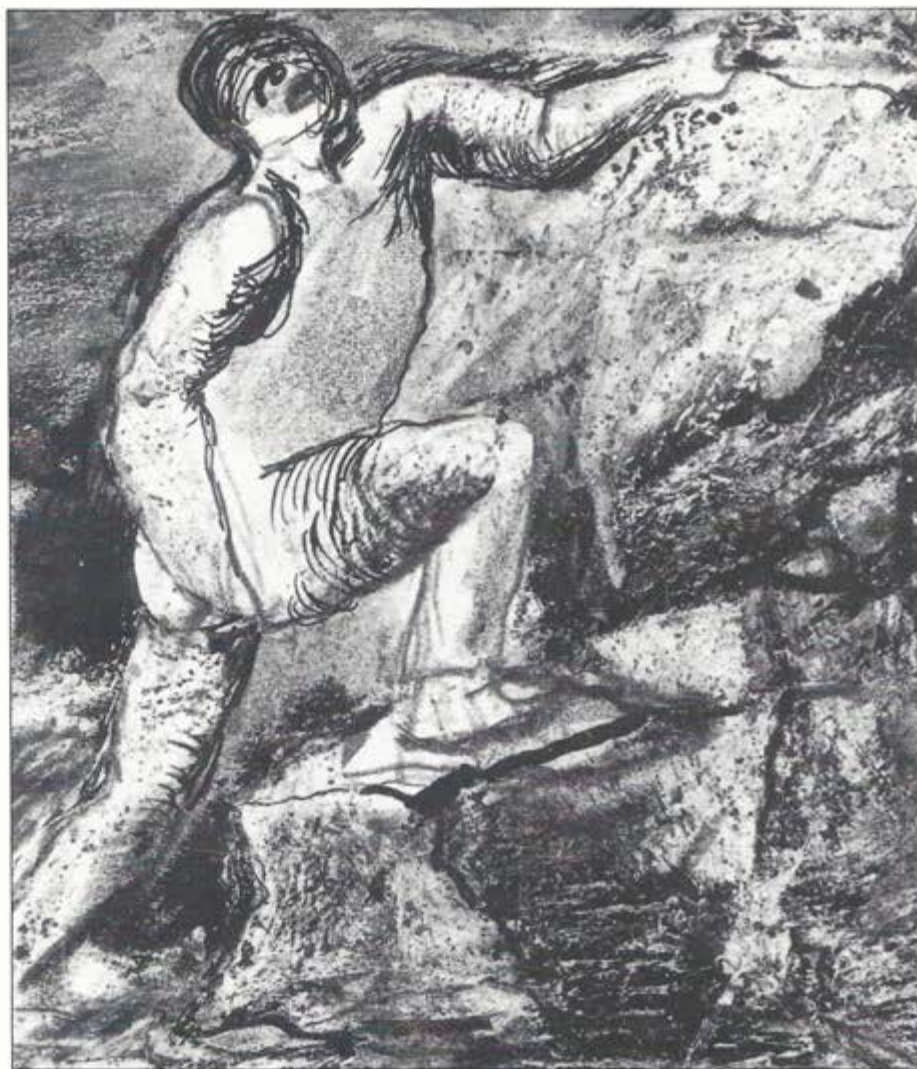
SOFRONIA - Sei sempre lo stesso: ti riempi la testa di pensieri e poi non sai più come sbrigliarli.

LUDOVICO - Ma perché tu non ci pensi mai? Agli altri? A cosa fanno? A quello che ci aspetta?

SOFRONIA - No! C'è forse qualcosa di prevedibile? L'avresti pensata tu una guerra quando stavi a Livorno?

LUDOVICO - Non ci pensavo no. Figuriamoci se mi immaginavo... Mah, che ne so! (Pausa) Ti devo chiedere una cosa... Ti ricordi quella sera del teatro che continuavi a dirmi quella battuta: mi tradisci? Sì dai, con lei che non mi ricordo più cosa rispondesse... Abbiamo riso tutta la sera dopo il teatro. Con te che ad ogni persona che incontravi dicevi: straniero mi tradisci! Te lo ricordi?

SOFRONIA - (Come cercando nella memoria) Straniero mi tradisci? Ah certo! certo! E mi ricordo anche che siamo tornati a casa che erano le sei della mattina - chissà dove eravamo andati poi fi-



no a quell'ora! E mi ricordo che sono entrata dalla finestra per non farmi vedere dai miei...

LUDOVICO - (Secco) Tu, mi tradisci? Se te la dico adesso quella battuta tu che rispondi? Dico sul serio. È tutto il giorno che ci penso: mi batte in testa da quando ti ho vista. Lo sai cosa voglio dire.

SOFRONIA - Questo mi dovevi chiedere? Perché il teatro? Potevi chiedermelo direttamente. Se poi ha senso chiederla, una cosa del genere.

LUDOVICO - È tutta la sera che cerco il modo meno... di chiedertelo... Ho scelto il peggiore... Ma quell'episodio era il calcio preciso... Mi sembrava, non so...

SOFRONIA - No che non ti tradisco. Ma cosa credi? Sarei venuta qui se avessi voluto tradirti? Sarei venuta a letto con te per poi tradirti? Ma cosa credi che sia? Un mostro? Non sono cambiata sino a questo punto. Mi dispiace che tu lo possa pensare.

LUDOVICO - Non è facile, scusami, non volevo... Ma proprio non ce la facevo... (Con rabbia verso se stesso) Come se poi chiedertelo cambiasse qualcosa. Lo vedi quanto poco so difendermi? Ho i mezzucci dello scampato, sono ridicolo!

SOFRONIA - Non sei ridicolo, è che speravo non sentissi il bisogno di chiedermelo. Ma lo capisco, non sono stupida. Mi passi il pettine?

LUDOVICO - Proprio non sapevo...

SOFRONIA - Non ti preoccupare, lo capisco.

LUDOVICO - Il pettine, sì. Dove lo hai messo?

SOFRONIA - Nella borsa. Anzi no, passami tutta la borsa.

LUDOVICO - C'è qualcuno che ti chiama ancora Sofronia?

SOFRONIA - Nessuno. Tutti Sofia, mi chiamano tutti Sofia: in fondo è questo il mio nome all'anagrafe. E quando si cambia città - lo saprai - si ricomincia da capo: dall'anagrafe appunto, dal nome nudo e crudo. Un po' impressione infatti me la fa, sentirmi chiamare ancora Sofronia. È un nome

strano.

LUDOVICO - È un nome alto, nobile. A te però dava fastidio, vero? Che ti chiamassi così, dico.

SOFRONIA - Facevo la scena. Lo sapevo che era un complimento.

LUDOVICO - Sai quando prima ti accennavo agli ultimi mesi?

SOFRONIA - Allora?

LUDOVICO - Ora mi rendo conto... Mi pare come se tante cose trovassero un senso, un ordine. Assurdo, intendiamoci. Ma pur sempre un ordine. Conducono qui. Mi dico: forse non è un assurdo tutto questo che succede. Forse non sono stati inutili questi ultimi quattro anni tutti fitti d'incontri scampati, clandestini. In fondo sono arrivato qui: incontro te che chissà, magari se non veniva la guerra non ti ritrovavo più... (Pausa) Queste ore sono nello stesso tempo le più leggere e le più pesanti che io riesca a immaginare: un insolito mischiarsi di passato e presente, di dolcezza e di vieto. Ma inscindibili: un grumo duro. Me le sento scorrere addosso, queste ore... E mi sembrano veramente il nodo, il groppo finale. Ed è come se adesso ne intuisi il senso: di quel mio uscire ieri, di quel mio andare lì nel parco, e ancora prima il mio scegliere di rimanere a Roma invece di scappare... O ancora prima il mio andare via da Livorno per non passarci la vita. E mi sento attorno, sbizzato, grezzo - mi pare di toccarlo - il destino: come fosse qui fisicamente: una linea che si lascia vedere, robusta come una gomena, ruvida come un tronco d'albero. A te non pare che... Non so... Mi chiedo come faccia tu ad essere così...

SOFRONIA - Come?

LUDOVICO - Tranquilla, rassegnata. Come fai tu a rimanere sempre così spensierata, lieve?

SOFRONIA - No, è che non...

LUDOVICO - Non ti sto accusando. Cerco solo di capire. Tu lo sei sempre stata, non è una cosa di adesso. Anche a Livorno tu eri il salto doppio,

SCHEDA D' AUTORE



MATTEO MOTOLESE è nato a Roma il 16 agosto 1972. Laureando in Italianistica (laurea in Filologia dantesca) deve l'incontro (ma molto di più) con il teatro a Giuseppe Manfridi del quale ha seguito diversi corsi di drammaturgia. Prima di essere segnalato alla «Selezione Idi - Autori nuovi 1995» non ha scritto, di teatro, che un altro testo (*Inverno*) del quale alcuni brani sono stati letti, nel maggio del '92, al Teatro Argentina di Roma, a termine di un seminario. Più di otto righe dalla sua vita non si tirano fuori (a meno di non giocare di sintassi). □

AUTOPRESENTAZIONE

Sentimenti in una città ritrovata

MATTEO MOTOLESE

Livorno è un testo nato per caso, per un corso di drammaturgia di Giuseppe Manfridi. Altrimenti non sarebbe mai stato scritto. Quello che adesso, a cose fatte, mi riesce più facile dire è il mio modo di guardare il testo per rendere forse meno sotterranei gli ovvii moti segreti che ne costituiscono la ragion d'essere (soprattutto davanti a me stesso). Ho anzitutto dei debiti: Ariosto, Tasso: tutto un periodo di letture cavalleresche. E poi Caproni e Luzi (e qui i debiti non sono solo mentali) a cui, è ovvio, si aggiungono i tracciati mnemonici e i nodi emozionali che comunque il vivere quotidiano porta con sé. Devo dire che non ho mai pensato, in sede di scrittura, semplicemente di raccontare una storia: quello che mi affascinava era il valore paradigmatico, quasi meccanico di una situazione: il punto in cui la vita nel suo svolgersi mostrava chiaramente la corda, il suo carattere costrittivo. È l'addio mille volte letto nella letteratura ma poteva essere anche altro. Soprattutto è una cellula dell'esistere chiaramente isolabile nella vita di ognuno; di cui chiunque ha una cognizione più o meno marcata nel proprio vissuto. Ecco: la volontà precisa era quella di mettere in campo non tanto due storie, quanto due cognizioni. Due «resistenze» differenti. Due modi di respingere (o di accettare) un evento particolare. E infatti della scrittura ricordo soprattutto lo sforzo di costruire una strategia per rendere l'interna instabilità di una qualsiasi strategia. Mi affascinava il disequilibrio dato da un equilibrio costruito razionalmente: risultato, a sua volta, di tanti piccoli disequilibri continuamente rimossi dal dialogo. Ma non solo. Forse, e di più, mi intrigava il mostrare lo scacco ad una razionalità sfiancata che capisce di avere nel suo stesso attuarsi il segno del proprio fallimento. Da qui forse quella legnosità e densità del dialogo che io avverto, ora più che mai, come fastidiosa. Era un muoversi in spazi resi microscopici dalla paura che ogni cognizione naturalmente e continuamente porta con sé. Ma questo non è che il mio accesso al testo. Forse ce ne sono altri. È ovvio che il mio sia nella scrittura. Che intervenga alla radice. □

l'acrobazia continua, il gioco per eccellenza. Ti ricordi: ti dicevano tutti che parevi una cerva fatta d'aria. Anche prima che ti conoscessi io. Mi chiedo solo però come fai a rimanerle anche adesso. Tu sei quella che dice quando è chiuso è chiuso. Ma come si fa a dire: una volta che è chiuso è chiuso? Livorno! Io vorrei che qualcuno me lo insegnasse come si fa a proseguire senza strascichi, senza ritorni! Mi piacerebbe sapere, capire come si fa!

SOFRONIA - Che c'entra questo? Tu avresti fatto ugualmente. Sono stata male tre mesi: poi basta! Cosa dovevo fare: continuare a stare lì a piangere. Anche tu avresti fatto uguale.

LUDOVICO - Be' certo forse anch'io avrei potuto, ma... (*Non finisce, distratto dall'entrare in scena di Sofronia con la divisa delle forze armate tedesche. La guarda interrogativo*)

SOFRONIA - Perché mi guardi così? Cos'hai?

LUDOVICO - Dio Sofronia, con quella divisa non ti so vedere. (*Sofronia non risponde*) Non ti ci so vedere così. Mi sento i brividi addosso.

SOFRONIA - Di cosa hai paura? Che esca di qui e vada dritta al commissariato? Dai Ludovico...!

LUDOVICO - Io non ci capisco più nulla. Non ti riesco a capire. Non so più che fare. Sono ore che siamo qui a fare finta di niente. Mi sono sforzato. Mi dicevo: non cambia nulla. È lei! È Sofronia! Tu parlavi e io mi dicevo: non è cambiata che un po'. Non è cambiata che nei vestiti! A letto pure eri la stessa. Anzi, meglio. Eppure identica! Mi pareva di avere fatto un salto di dieci anni. Lo stesso sapore, le stesse parole! Dopo però più ti vestivi più vedevo Livorno smontarsi pezzo a pezzo, allontanarsi, incrinarsi. E allora io a tenere su il gioco, a stare sopra le righe, attaccandomi a qualsiasi cosa pur di non cadere: ma adesso non ci riesco più. Adesso cado.

SOFRONIA - Ci faremmo solo del male. E poi quest'incontro non doveva essere l'incontro che saltava undici anni e si univa a Livorno? È stata una delle prime cose che mi hai detto. Facciamo un patto: la guerra, le avventure, tutto quello che c'è stato dopo Livorno è fuori. E poi proprio tu non riuscivi a rispettarlo, il patto. Ma io ti pare che ti fermavo? Ero avida di sapere di te. Di vedere cos'eri diventato, cosa avevi fatto... Ma tu niente: Livorno, solo Livorno.

LUDOVICO - Un'altra ora sola ci bastava! E poi subito via, senza pensarci più. Con un ricordo che si sarebbe subito alleviato perché inconsistente, solo calore senza quasi pensiero. Giocato, leggero: quasi inesistente.

SOFRONIA - Lo vedi? Lo dici anche tu che di me non vuoi sapere niente! Solo di te. Te ne accorgi sì? Solo di te!

LUDOVICO - Non è vero!

SOFRONIA - È inutile che fai finta, che mi accusi di esserti estranea - perché è questo che mi stai dicendo: che ti sono estranea! Di questo mi stai incolpando.

LUDOVICO - Non ti sto incolpando di niente. È solo che...

SOFRONIA - Hai cacciato via quello che di me c'era stato dopo. Volevi di me solo Livorno, solo i miei vent'anni! Solo quello che era stato tuo! Che credevi fosse stato tuo!

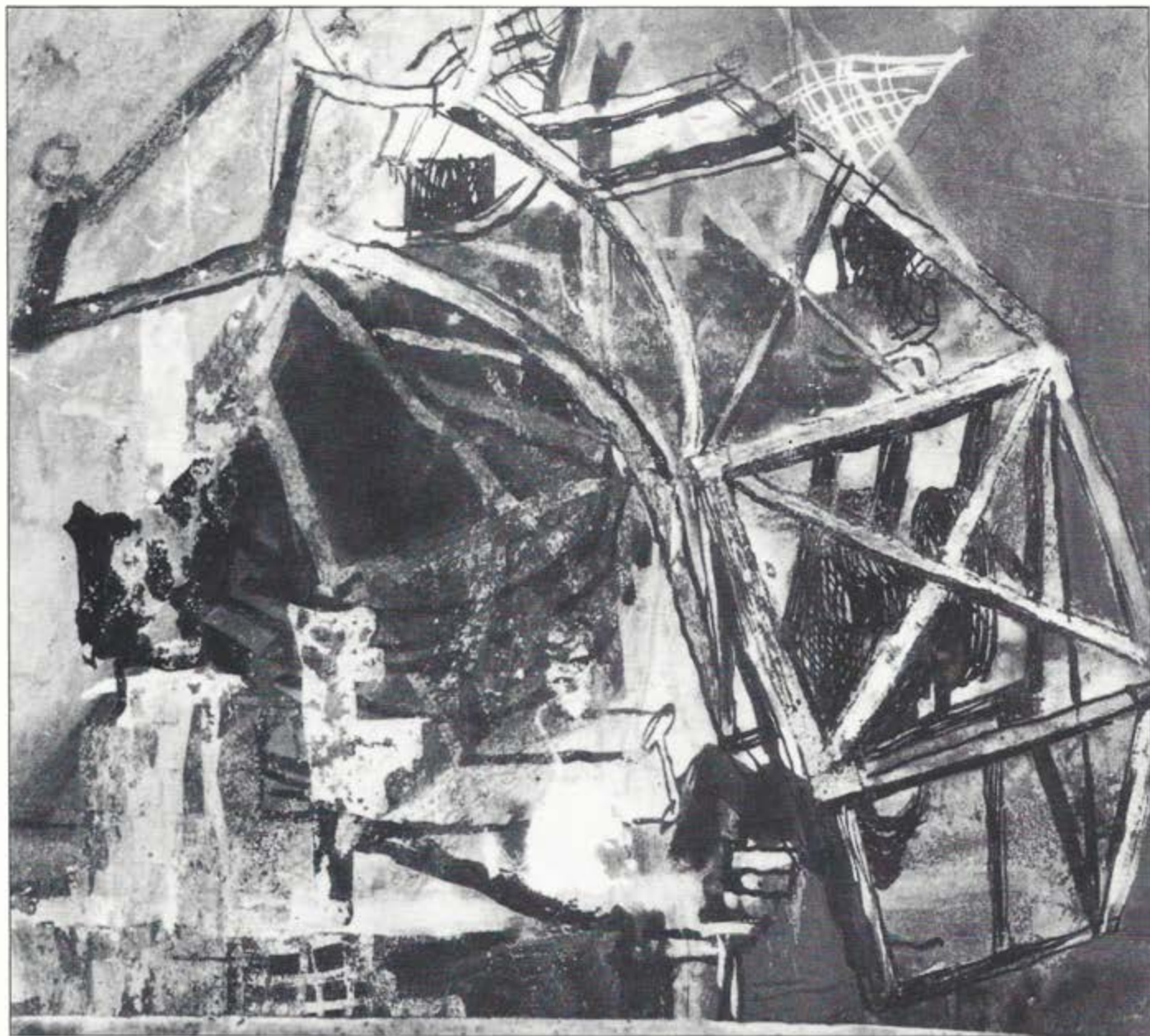
LUDOVICO - Era l'unico modo per incontrarci! Per stare insieme!

SOFRONIA - Per te! Che male c'era se ci incontravamo come tutti gli altri? Ci parlavamo, facevamo tutto quello che abbiamo fatto, senza però questa divisione netta tra Livorno e non Livorno!

LUDOVICO - Tu hai accettato. Potevi non accettare.

SOFRONIA - Mi avresti rifiutata, non mi avresti portata qui, mi avresti salutata e via! Tu sei fatto così, ti conosco. Non mi stupisco. Ma è un assurdo, è un errore. Non ha senso! Veniamo da un'infinità di tempo e ce ne andiamo chissà dove. E non ci diciamo niente? Ci copriamo le ferite piegandoci indietro, a Livorno? Come se poi per arrivare a vedere Livorno lo sguardo non si inceppasse di continuo in quello che c'è stato dopo! Ti rendi conto che è inutile?

LUDOVICO - Mi piacerebbe essere come te. Superare questo momento senza strascichi. Poter fare come fai tu: che una volta chiuso è chiuso...



Che una volta che esci di qui ti sei dimenticata tutto! Io non sono così, va bene? Io sto lì a menarmela per mesi, a ruminare, a logorarmi. A sfibrare il ricordo, a farlo a brani per renderlo innocuo. A furia di pensarlo e ripensarlo lo consumo. Mi ci batto! Non come te!

SOFRONIA - Che colpa ne ho io?

LUDOVICO - Non mi interessano le colpe. Non me ne frega niente delle colpe! Saranno mie, saranno tue: non me ne frega niente. Mi interessa solo di proteggermi. Da te che diventi il rimorso dei prossimi mesi, il pensiero serale da scacciare, la rincorsa negli anni per avere tue notizie... Come quando te ne sei andata da Livorno. Ricominciare daccapo: tutto daccapo. Lo capisci? Come se tutto questo tempo non fosse passato. Che vuoi che me ne fregghi delle colpe! Io mi sono ricostruito pezzo a pezzo: tu non mi hai visto. Ho lasciato Livorno, per eliminarti, levarti via, strapparti da me: ma sempre con questo tarlo: chissà Sofronia? Chissà Sofronia? E ti rivedo qua. E cerco di evitare. Di non farmi prendere, sfruttando quello che di Livorno era di tutti e due. Che è una cosa fredda, che io ho già pensata mille volte! E c'ero quasi riuscito!

SOFRONIA - Dio, Ludovico!

LUDOVICO - Cos'è ti faccio pietà? Mi credevi più forte? E invece ecco! Ecco le miserie. Ecco il rovescio di quello che sono!

SOFRONIA - Ma che dici?!

LUDOVICO - Perché ci sei venuta qua? Avanti,

rispondimi!

SOFRONIA - Che vuol dire?

LUDOVICO - Per farmi vedere quanto sei diversa? Quanto sei esperta? Per farmi capire con quanti uomini sei stata? A quanti ti sei strusciata? Cosa credi che io non me ne accorga? Che non lo veda quanto sei diventata brava a letto?

SOFRONIA - Non ti rispondo! Non ti rispondo! Perché non ragioni!

LUDOVICO - Oppure per pietà? Per pietà ci sei venuta a letto con me! Per questo disgraziato che se ne sta qua come un topo, che scatta quando battono sul muro! E per questo? Rispondimi! (*Le prende il polso*) Anzi no: non mi dire niente! Guarda: ho una terribile voglia di farti male, di sbatterti a terra! Di stuprarti! Non mi hai mai sentito parlare così eh? Ti spavento?

SOFRONIA - Ludovico, lasciami! Sei pazzo!

LUDOVICO - E mi trattengo! Mi trattengo! Ho una terribile voglia di buttarti sul letto, di stuprarti, degradarti, umiliarti, battersi e poi rimandarti dai tuoi amici là fuori! (*Le molla il polso*) Di farti uscire di qui non come sei entrata, ma con i segni addosso! I segni! Come rimangono addosso a me, che ce li ho qui! Nella testa! Vattene! Vattene! (*Le tira addosso degli oggetti*) Tieni le tue cose! Vattene! (*Sofronia arretra nel bagno inorridita ed esce di scena*) Io starò qui a menarmela, con addosso la paura dei tedeschi! Con la paura che tu possa parlare! Denunciarmi! Mandarmi al muro come le bestie! Io che non ti chiedo niente di quel-

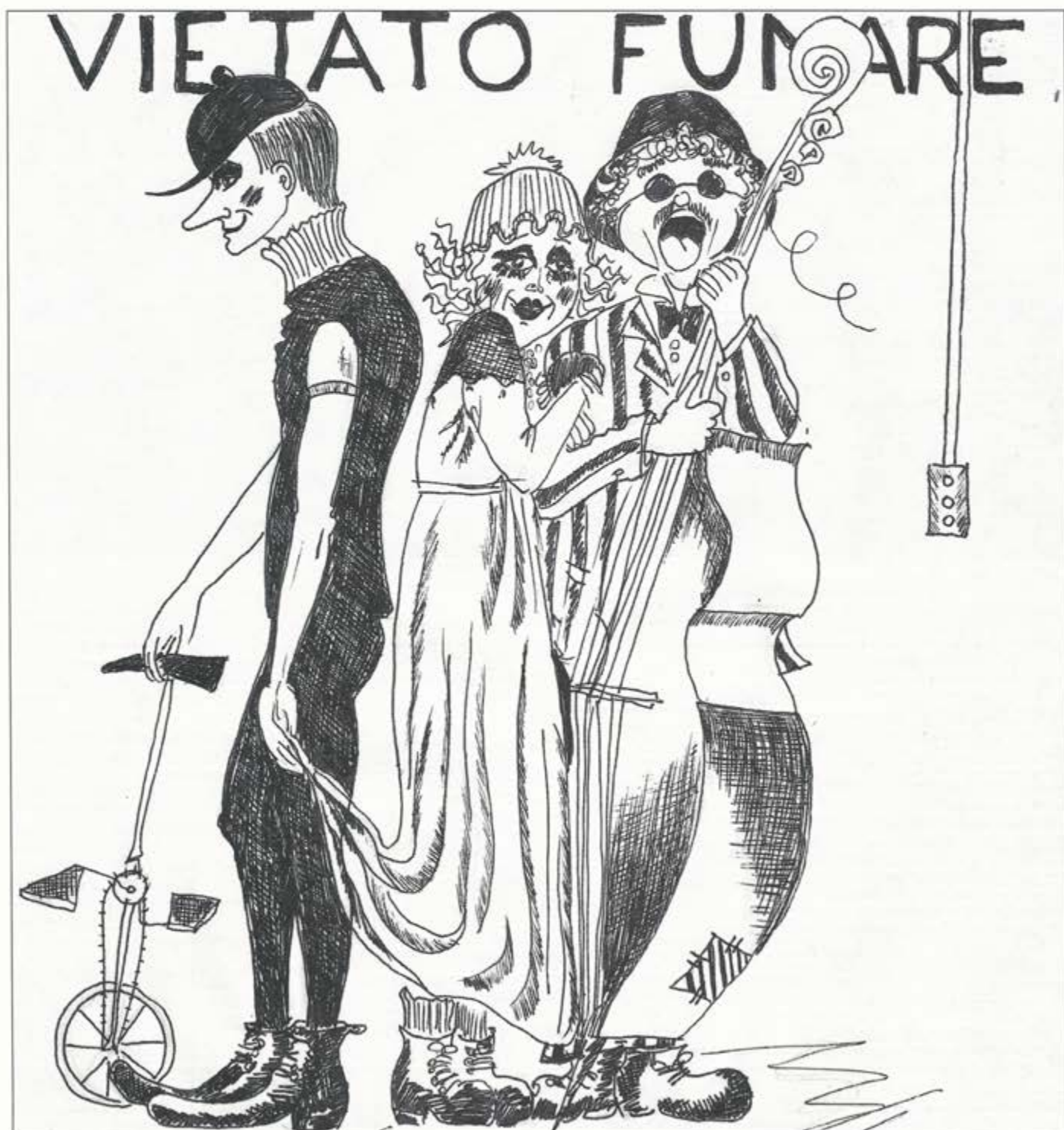
lo che c'è stato dopo?! Ma perché, che c'è stato dopo? La Wehrmacht c'è stata dopo! Quegli stronzi dei tuoi amichetti! Dietro ai calcagni ce li ho i tuoi amichetti! Dietro al culo me li sento! E li sento battere! Battere! Battere sui muri, battere per terra per stanarmi come fossi una bestia! Di notte! Di giorno! Battermi nella testa, di continuo! (*Ludovico in terra si mette a toccare il pavimento: poi d'un tratto inizia a battere colpi sempre più forti*) Li senti? Li senti questi? Ti spaventano Sofronia?! Per una volta ti spaventano anche a te come spaventano a me?! I colpi! Questo è quello che abbiamo fatto! Guardami! Questa è Livorno! Guarda com'è ridotta! La nostra giovinezza questo ha fatto! Le senti? La senti Livorno che cade sotto le bombe! Bombe sulle biciclette, sui ponti, bombe agli Archi, che distruggono il porto, le strade! Che si mangiano Livorno... Le senti? Le senti? (*Batte con colpi sempre meno ritmati fino a scemare*) ...Sono le bombe.

BUIO

Le illustrazioni sono tratte da Graham Sutherland, «Disegni di guerra», a cura di R. Tassi, Electa editrice, 1979, Milano.

SCARTI

di PAOLO ZUCCARI, testo segnalato nell'ambito della Selezione Idi - Autori nuovi 1995



A - Un testo per tre attori. Semplice, povero, essenziale, come deve essere il teatro.

Pausa.

B - Possiamo puntare più in alto.

A - Dove, più in alto?

B - Facciamo un grande spettacolo. Venti attori. Cinquanta personaggi. Una bomba!

A - Quello che fa grande uno spettacolo sono le idee, non il numero degli attori o dei personaggi.

B - Sì. Lo so. Però solo tre attori, normali... insomma... fanno un po' televisione.

A - Ecco di nuovo un cliché. Lo riconosci? La grandezza equivocata con lo sfarzo. Tipico cliché.

B - Ah sì?

A - Sì.

B - Quindi, secondo te, anche uno spettacolo con tre attori normali potrebbe essere una bomba?

A - Certo. Ma cos'è questo fatto degli attori normali?

B - È perché sto ripensando alla tua idea di ieri.

A - E allora?

B - Forse i miei dubbi erano eccessivi.

A - No. Erano giustissimi. Non ricominciamo.

B - Invece mi sono ricreduto. Forse l'idea di andare contro quello che si vede sempre, usando solo due attori, ma nudi, completamente, che superano l'imbarazzo perché si sentono comunque più dignitosi di quelli normali che calcano le scene, è un messaggio forte e chiaro.

A - E se qualcuno l'avesse già fatto, come hai detto tu?

B - Io ho detto solo un dubbio che mi era venuto. Può essere benissimo che non ci avesse pensato mai nessuno.

A - Tu mi devi spiegare perché ad ogni mia proposta, prima, tiri fuori diecimila dubbi, e poi, puntualmente, il giorno dopo, mi dici che ci hai ripensato.

B - Perché ci devo riflettere bene. E poi, ieri, mi hai fatto arrabbiare.

Pausa.

A - Comunque l'idea non era abbastanza forte. Rischiava di lasciare tutto com'era.

B - Dici? (*Pausa*) Ma, riassumendo brevemente i punti, che cos'è, esattamente, che noi dobbiamo cambiare? Lo perdo sempre di vista. Che cos'è che non ci va bene?

A - Tutto. Le idee piccole e accomodanti, le solite trovate, gli sfarzi inutili, la psicologia spicciola, i testi fintamente realistici. Queste sono le cose che, sicuramente, fanno televisione. Non il numero degli attori.

B - Beh, sì. Sono d'accordo.

A - Sei sicuro d'essere d'accordo?

B - Sicurissimo. (*Pausa*) Tu hai già pensato a quale potrebbe essere il nostro testo?

A - Certo.

B - Ah, bene. Qual è?

A - Non c'è. Tutti i testi, buoni, per tre attori sono già stati fatti decine di volte.

B - E come facciamo se non c'è il testo?

A - Come facciamo?

B - Te lo sto chiedendo.

A - Lo scriviamo noi.

B - Noi chi?

A - Noi due.

B - Io e te?

A - Sì.

Pausa.

B - E se qualcuno ci viene a dire che sembra televisione?

A - Chi?

B - Non lo so. Un testo scritto da due attori...

A - Altro cliché.

B - Quale?

A - «Gli attori non sanno scrivere». È un cliché. Preistoria del teatro.

B - Ma l'idea...

A - L'idea è giustissima. Degli attori, stanchi delle solite rivisitazioni, per esprimersi arrivano a scrivere un testo loro. È di una forza straordinaria.

B - E se qualcuno l'avesse già fatto?

A - Chi?

B - Non lo so.

A - Ma se non lo sai, allora perché non stai zitto?

B - Ma, secondo te, scrivendo un dramma, possiamo riuscire a rinnovare la scena teatrale, come

PERSONAGGI

A
B

dicevamo?

A - Non è un dramma. Sarebbe una commedia.

B - Va bene. Ma ti sembra un'idea giusta?

A - Se hai sempre tutti questi dubbi, non partecipare.

B - Non sono dubbi. È che certe cose bisogna saperle fare. Non ci si può improvvisare.

A - Ma perché? Tu, con tutto quello che hai letto, non sei in grado di scrivere un testo?

B - No.

A - Non ci credo.

B - Ma non... non è il mio mestiere.

A - Non è questo. È che tu... tu sei un dinosauro.

B - Cosa sono?

A - Tu ti senti ancora un attore.

B - Certo. Ho fatto la scuola per attori. Mica quella per dinosauri.

A - Ma non ti rendi conto di cosa sta accadendo? Il mondo gira a una velocità vertiginosa. Capovolgimenti continui. Non possiamo più essere solo «gli attori». Dobbiamo staccarci dal passato, spaziare, intuire il futuro. Quale sarà il futuro?

B - Quale sarà?

A - L'attore marionetta è morto, l'attore mattatore è morto, l'attore interprete non lo vuole più nessuno, il regista sta morendo lentamente. Che cosa nascerà?

B - Cosa?

A - Cosa?

B - Io non lo so. Dillo tu.

A - Una nuova figura. Per forza.

B - Una figura, come?

A - Una figura completa. Autosufficiente. Imponente. L'espressione più alta dell'individualismo, perché, lo sai, noi viviamo nell'individualismo più sfrenato.

B - Sì. Lo so.

A - È inutile ignorarlo.

B - È inutile.

A - E allora?

B - Allora cosa?

A - Qual è questa figura?

B - Io non lo so...

A - Pensaci. Non è difficile.

B - (*Sforzandosi*) L'attore-dinosauro.

Pausa.

A - Mi prendi in giro?

B - No. Sei tu che mi metti soggezione. Ho sentito imponente...

A - La nuova figura è l'attore-drammaturgo. L'attore che è in grado di scrivere tutto quello di cui ha bisogno.

B - Mmmh!

A - Perché fai mmmh?

B - Prevedo molti monologhi.

A - I mediocri scriveranno i monologhi. I migliori scriveranno per più attori.

B - Ah, lo vedi. Allora anche tu ragioni così. La grandezza proporzionale al numero degli attori.

A - Beh, se gli attori sono mediocri. Se gli attori sono bravi, ne bastano tre.

B - Noi siamo bravi?

A - Certo.

B - Tu mi stimi come attore?

A - Ma certo.

B - Mmmh. (*Pausa*) Bisognerà trovarne un altro alla nostra altezza.

A - Prima il testo.

B - È vero. Il testo. Da dove cominciamo?

A - Da te.

Pausa.

B - Come, da me?

A - Da dove vuoi cominciare?

B - Ma non hai già un'idea?

A - Preferisco dirtela dopo.

B - Ma io non ho niente da dire. Cominciamo da te.

A - Vuoi partecipare o no?

B - Sì, però...

A - Tranquillo! Fai come se fossimo al bar. Mi parli di te, della tua vita. Quella più intima, magari. Così, come se niente fosse.

B - Non mi va.

A - Come, non ti va?

B - Perché dovrei parlarti della mia vita intima?

A - Per raccogliere materiali. Da cosa partiamo se non?

B - Dalla tua idea.

A - Dopo.

B - Ma io mi vergogno.

A - Ti vergogni? È come fai a recitare, se ti vergogni?

B - Cosa c'entra? Quando recito, io, mi nascondo.

A - Dove ti nascondi?

B - Dietro il personaggio. Non sono mica io il personaggio. Io sono dietro.

A - Ah!

B - È un cliché. Lo riconosco, però non è televisione.

A - No, invece.

B - Come no? Hai mai visto qualcuno in televisione che si nascondeva?

A - Volevo dire che non mi sembra un cliché.

B - Non trovi che sia un cliché?

A - Direi di no. Recitare per nascondersi...

B - Sì. È una mia teoria.

A - Fammi capire meglio.

B - Dunque. Recitare è mettersi al servizio di un'idea, in assoluta umiltà, facendo scomparire se stessi.

A - Quindi tu reciti per scomparire?

B - In qualche modo.

A - Bene.

B - Potrebbe sembrare un'idea semplice, ma ci sono arrivato dopo molto tempo. Ho cominciato col chiedermi: a cosa dovrebbe interessarsi il pubblico? Alla mia vanità? Mi sembrava un po' poco. Il pubblico deve ricevere stimoli più alti, mi sono detto. E io cosa posso fare, senza stare troppo al centro dell'attenzione? Fu così che scoprii che potevo interagire, inosservato, con gli altri elementi.

A - Quali elementi?

B - La scenografia, le luci, la musica, la gestualità. Io, strumento tra tanti, in un concertato di segni assoluti, che trasmettono emozione pura. Solo così, mi dicevo, lo spettatore può dimenticare la sua quotidianità, la sua caducità. Io mi nascondo dietro il personaggio, a sua volta nascosto nel gruppo degli elementi, ma nel frattempo contribuisco a far sognare lo spettatore. Tutto mi torna. E lo spettatore è lì che sogna, immagina, fantastica, idealmente, si alza dalla poltrona...

A - Mi pare di vederlo.

B - Nel senso che vola.

A - Veramente singolare.

B - Non ti convince?

A - Non vedo il legame con i nostri progetti.

B - Non è vero. Certo, avrei preferito lo spettacolo a venti attori e cinquanta personaggi, perché mi sarei nascosto meglio...

A - Ma allora...

B - Che c'è?

A - Mi è venuto un dubbio.

B - Anche a te? No.

A - Quando tu, in quell'unico quarto d'ora in cui sei in scena, rimani immobile, quasi al buio, ad assistere alla morte di quel cretino che fa Amleto, in assoluta impassibilità perché, secondo la regia, sei un fantasma del passato che osserva la morte con distacco, e non puoi mostrare la minima forma di vita neanche in quell'unica parte del corpo scoperta e libera di muoversi, che sono gli occhi, tu in quel momento, pensi di suscitare nello spettatore le cose che hai detto?

B - Sì.

A - Non venire più da me a lamentarti se sono tre anni che fai l'alabardiere.

B - Perché?

A - Perché tu sei nato per fare l'alabardiere.

B - Ma anche tu sono tre anni che fai l'alabardiere. L'abbiamo sempre fatto insieme.

A - Che c'entra? Io sto già pensando da un pezzo a prevedere il futuro.

B - Non capisco. In che cosa sbaglio?

A - In tutto. In tutto. Un attore non si può nascon-

dere dietro i segni registici di un mentecatto e immaginare di far sognare uno spettatore che non riesce nemmeno a stare sveglio. Poi, arrivare addirittura a farne una teoria di recitazione è ridicolo...

B - Ma ho ricevuto anche dei complimenti.

A - Da chi?

B - Dal regista e da mia madre.

A - Sono disperato.

Pausa.

B - Scusami. Io sono un attore confuso.

A - Cosa vuol dire? Anche io sono confuso.

B - (*Spaventato*) Come, anche tu?

A - Però reagisco.

B - Reagiamo. Reagiamo. Torniamo al testo. Allora... devo parlare di me...

A - Sì. Parliami di te. Convinto.

B - Va bene. Allora... Io sono un attore. Confuso, ma un attore. In questo momento sono un po' in crisi, perché il mondo gira ad una velocità vertiginosa...

A - Ma che fai? Ripeti quello che ho detto io? Parla di te come uomo. Lascia stare il resto.

B - Ma non posso scindere l'attore dall'uomo.

A - Ma se riesci a scindere l'uomo dal personaggio.

B - Ah già. Allora era sbagliato. Sì è tutte le cose insieme. Attore... uomo... personaggio... attore-drammaturgo... dinosauro, non ho capito perché...

A - Era una metafora quella!

B - Ah, una metafora.

A - Va avanti.

B - Sì. Io sono un uomo timido, come attore un po' meno. Come personaggio... dipende dal personaggio, come attore-drammaturgo devo ancora scoprirlo, come metafora... chi lo sa!

A - Sei concettuale. Non pensare. Chiudi gli occhi e lasciateli andare.

B - Sì. (*Chiude gli occhi, cantilenando*) Io sono una persona poco soddisfatta, la notte dormo poco perché penso sempre a quello che sento dire dai miei colleghi. Il mio grande problema è non aver avuto un maestro; quindi sento tutte le campane. Questo credo che non mi abbia permesso di avere una personalità, come attore intendo, non come uomo. Accidenti! Sono di nuovo concettuale.

A - Va avanti!

B - Con le ragazze non ho un buon rapporto. L'ultima risale a dieci anni fa. Vedono in me troppi problemi, dicono. Ma quali problemi, mi chiedo. Un po' di confusione, forse. In realtà, credo solo di essere stato sfortunato. Ecco, posso definirmi timido e sfortunato. Se penso a tutti i provini in cui non sono stato preso, il grado della mia sfortuna mi sgomenta. E come dicono alcuni miei colleghi, la fortuna è fondamentale. Ma io so aspettare. L'importante è essere bravi. Anche se nessuno, ora che ci penso, me lo ha mai detto. Ha ragione mia madre quando dice che sono tutti invidiosi. Devo ammettere che mia madre ha sempre ragione. Solo ogni tanto, quando vedo alcuni colleghi che lavorano, mi chiedo: possibile che un talento passi tanto inosservato? Basta, devo procurarmi anch'io qualche raccomandazione. Oppure devo fare il regista? I miei colleghi dicono che i registi sono tutti ex-attori. Ci devo pensare perché è interessante fare il regista. Anche se questa idea dell'attore-drammaturgo la trovo esaltante...

A - (*Interrompendolo*) Oh! Dobbiamo scrivere una commedia. Non un dramma depressivo.

B - Buona questa.

A - Cosa?

B - Il dramma depressivo. Inauguriamo una nuova corrente: il depressionismo.

Pausa.

A - Volevi farmi ridere?

B - Sì. È un modo per reagire alla vergogna. Lo vedi che non riesco ad esserti d'aiuto? Tira fuori la tua idea. Forse sarà meglio.

A - Sì. Sarà meglio. (*Pausa*) Dunque... Non fare commenti altrimenti mi distraigo. La scena è un interno, essenziale come deve essere il teatro. Quattro pareti bianche...

B - Quattro?

A - (*Stupito*) Che c'è?

B - Ma il teatro non ha la quarta parete. La quarta parete è il pubblico.

Pausa.

A - Altro cliché. Lo riconosci?

B - Sì, però...

A - Non stiamo mica scrivendo un testo qualunque. Noi stiamo rinnovando la scena teatrale e mettiamo anche la quarta parete. Dietro il pubblico.

B - Ah! Teatro intimo!

A - Ma non andare sempre per cliché. Questo è il manifesto dell'attore-drammaturgo. Nuove regole. Nuovi codici.

B - Scusa.

A - Veniamo ai personaggi...

B - E la scenografia?

A - Quello che ho già detto. Nient'altro.

B - Neanche una sedia?

A - No. Una sfida spietata allo sfarzo. Dimostrare la forza dell'essenzialità. I personaggi... Sono tre ovviamente. Un tossico, ridotto abbastanza male, un po' maledetto, è innamorato di una giovane laureata, anche lei un po' in crisi perché non ha lavoro, la quale a sua volta è innamorata dell'amico del tossico, un attore imbranato, anche lui disoccupato e in crisi professionale...

B - Ma sono tutti in crisi?

A - Fammì finire. Ad un certo punto, colpo di scena, la ragazza scoprirà l'omosessualità dell'attore, che infatti è innamorato del tossico. E all'ultimo atto si verrà a sapere...

B - Quanti atti sono?

A - Sei o sette. Vedremo... si verrà a sapere che il tossico è affetto dalla malattia del secolo. Per quanto riguarda le ultime battute ci devo ancora pensare. Però mi sembra piuttosto forte. Non credi?

B - Mmmh!

A - Perché fai mmmh?

B - Pensavo a questi personaggi in crisi, ammalati...

A - E allora?

B - Non hanno neanche una sedia dove sedersi.

A - Ma perché tu hai in testa il cliché, l'immagine stereotipata dell'uomo in crisi che si abbandona su una sedia. Non li voglio i cliché!

B - Ma c'è anche un malato!

A - E il malato lo facciamo sedere in platea, oppure lo facciamo recitare brechtiano. Non possiamo mica perdere la cifra dell'operazione per una sedia.

B - Hai ragione.

A - Hai notato? Ci sono tutti i temi assoluti. L'amore - eterosessuale e omosessuale - la malattia, la morte, la crisi, la disoccupazione, calati nella contemporaneità.

B - L'idea mi sembra buona. L'unica cosa è che non mi sembra molto una commedia. Mi farebbe pensare più a una tragedia.

A - Perché non sai com'è scritta. La scrittura sarà la completa negazione della situazione tragica. Comica, veloce, vaudeville. Tutti scherzano, ridono di quello che accade, perché non conoscono la catastrofe.

B - Ma anche se loro ridono, sempre tragedia è.

A - Eh no! Perché lo spettatore, ignaro di tutto, riderà con loro fino al calare del sipario, convinto d'aver visto una commedia. Solo ritornando a casa, in macchina, nell'ascensore, dirà: «A ripensarci, quel malato rideva ma... la ragazza scherzava e invece...», e il mazzata sulla testa prima di dormire.

B - Bello. È bellissimo questo scarto impreveduto.

A - Ti piace? Sono contento. Allora è tutto chiaro?

B - Sì. Manca solo il titolo.

A - Ah già, il titolo... Ti viene qualche idea?

B - Riso tragico? (*Pausa*) Mazzata impreveduta? (*Pausa*) La commedia immaginaria? (*Pausa*) Fino al calare del sipario? Attento alla mazzata? Lo spettatore ignaro?

A - Che ne dici di «Scarto»?

B - In che senso?

A - Scarto nel senso di giro, colpo di scena continuo.

B - Bello. Allora facciamo «Scarto continuo». Crea più suspense.

A - È vero. «Scarto continuo». Mi piace.

B - Ci siamo. Manca solo l'attrice.

A - Ah, già. L'attrice.

B - Facciamo dei provini. Io conosco molte attrici disoccupate.

A - Anch'io.

B - Io ne conosco anche di disponibili, se vuoi...

A - Carine?

B - Di tutti i tipi.

A - Bene. Faremo provini su parte.

B - Chiamiamole subito.

A - Manca la parte però.

B - Come?

A - Il testo. Dobbiamo ancora scriverlo.

B - Ah, è vero. Buttiamolo giù.

A - Sì. Buttiamo giù il testo. Prendi carta e penna.

B - (*Esegue*) Ci sono.

A - Vai.

B - Eh?

A - Comincia!

B - Detta! Detta!

A - Come detta? Sono due ore che parlo, ora devo anche dettare? Fai qualcosa anche tu.

B - Allora. Dunque... Il tossico entra in scena...

(*Pausa*) All'inizio può entrare in scena, oppure lo facciamo partire direttamente dalla platea?

A - No. Così fa Pirandello.

B - Ma è malato.

A - Ancora no. Si ammalerà dopo una mezz'ora.

B - Bene. Allora... entra in scena, è solo, vorrebbe quasi sedersi, ma ci ripensa. Allora si ferma in piedi e fa un monologo, un po' ridendo un po' scherzando, sulla disoccupazione.

Pausa.

A - Ma tu conosci solo cliché?

B - Qual è il cliché?

A - Il monologo. È una convenzione d'altri tempi. Poteva farlo Schiller, Shakespeare...

B - Bello Shakespeare...

A - Sì. Ma è superato. Oggi c'è il cinema.

B - Bello il cinema.

A - Certo che è bello. Vuoi metterlo con questi drammoni preistorici di Shakespeare?

B - No. No.

A - Allora niente monologo.

B - Ma neanche brechtiano, per dopo, quando sarà malato?

A - Brechtiano sì. È più moderno. Ci vuole modernità! Autenticità!

B - Ho trovato. Il tossico è al telefono con qualcuno.

A - Questo può andare.

B - Sta chiamando una ditta per cercare lavoro.

A - Ma lui ha già un lavoro.

B - Come? Proprio il tossico ha un lavoro?

A - Dovrà lavorare almeno uno dei tre?

B - È proprio lui?

A - Sì. Lavora ad una centrale nucleare.

B - Un tossico ad una centrale nucleare? È assurdo.

A - Lo so che è assurdo. Ma questa non è mica una telenovela. Va spiazzato il pubblico. Sorpreso. Scarto! Scarto! Bando alle cose normali!

B - Allora il tossico è al telefono con il servizio informazioni per sapere la farmacia di turno...

A - Senti. Ti dò delle coordinate più precise. La prima scena è l'incontro tra il tossico e l'attore che viene per l'affitto di una camera. I due non si conoscono e devono subito diventare amici.

B - Ah, ecco. Meno male. Era l'idea di lui solo in scena che non mi aiutava. Allora... Il tossico apre la porta. «Buongiorno». L'attore: «Buongiorno. Vengo per l'inserzione». Il tossico, scoppiando a ridere: «Ah ah ah, l'inserzione...».

A - Che c'è da ridere?

B - Non devono ridere e scherzare, ignorando la catastrofe?

A - Continua.

B - «Ah ah ah, l'inserzione. Prego. Si accomodi». No. Si accomodi no. Non ci sono le sedie. «Entri. Entri pure». L'attore: «Grazie. Ma che bell'arredamento!...».

A - Quale arredamento, se non c'è niente?

B - Appunto. Sta scherzando.

A - Ma metti delle motivazioni, però!

B - Pensavo che potesse essere anche assurdo, come dicevi.

A - Va avanti.

B - L'attore, sempre: «...Non è stato facile trova-

re la strada. Comunque il posto è carino...».

A - Scarto! Scarto!

B - Come scarto?

A - Cambia. Una cosa improvvisa. Sorprendimi.

B - «Come è bello».

A - Cosa?

B - L'attore dice: «Come è bello», riferendosi al tossico.

A - Non capisco.

B - L'attore non si deve innamorare del tossico?

A - E cosa fa? Dice a voce alta «come è bello»?

B - È un «a parte». Ho capito. Ho capito. È un cliché. Come il monologo. Alla Shakespeare.

A - Bravo.

B - Vedi? Piano piano sto imparando. Però non capisco bene questo scarto.

A - Come no? L'hai notato tu per primo. È il pensiero che salta. L'associazione mentale. Per esempio, l'attore vede il tossico, il tossico ha lo stesso orologio che portava il papà dell'attore, flash del papà quando portava il figlio-attore al mare, ricordi, emozioni e l'attore all'improvviso dice: «Ho una voglia pazzesca di farmi un bagno».

B - Mmmh!

A - Che c'è?

B - Pensavo al pubblico. Più che sorpreso, non capirà niente.

A - Perché?

B - L'attore in sequenza dice: «Non è stato facile trovare la strada. Comunque il posto è carino. Ho una voglia pazzesca di farmi un bagno». Al limite, si può capire che è un omosessuale sfegatato, che sogna di farsi un bagno nella vasca del tossico.

A - Ma non stiamo scrivendo una commediola che strizza l'occhio al pubblico.

B - Ho capito. Ma gli strizzerà qualcos'altro al pubblico.

A - Cosa?

B - (In un lamento) Ahhh!

A - Che c'è?

B - Scusami. Una crisi.

A - Anche tu?

B - (Spaventato) Anche tu sei in crisi?

A - No. Mi riferivo alla crisi dei personaggi.

B - Ah.

A - Ti sei accorto dello scarto, però? Noi parlavamo e tu, all'improvviso, hai fatto un lamento.

B - Ma che succede? Mi sto perdendo. Chi è che deve scartare? Chi è che è in crisi? Io o i personaggi?

A - Calmati.

B - Non riesco a seguirti. Le cose che chiedi sono troppo nuove per me.

A - Questo è un buon segno. È la crisi che precede il passaggio.

B - Passaggio a cosa?

A - Il punto è questo. Noi dobbiamo trovare una nuova logica per il teatro, procedendo contemporaneamente alla destrutturazione di quello che lo spettatore si aspetta. In questo passaggio verso il nuovo, i soliti meccanismi che scattano automatici ci mettono in crisi. È normale.

B - Ma che cos'è questa nuova logica del teatro?

A - Un nuovo linguaggio. Un nuovo modo di procedere. Andiamo nel pratico. Cambiamo scena.

B - Ma è una cosa che riguarda il testo o noi attori?

A - È la stessa cosa. Noi siamo attori-drammaturghi.

B - Ah già.

A - Prendiamo la scena dell'incontro attore imbranato-giovane laureata. Immaginiamola come la scriverebbe uno qualunque, poi la scriveremo noi. Dimmi un autore... Uno qualunque.

B - Shakespeare.

A - Ecco. Shakespeare. Scriviamola alla Shakespeare. La ragazza rientra dai suoi soliti incontri per il lavoro e trova l'attore già sistemato nella casa.

B - In che modo?

A - Qualunque modo. Se ci fosse una poltrona e un televisore, lo troverebbe a guardarsi un film americano.

B - Ma non c'è niente nella casa.

A - Questo sarà un problema di regia e di recitazione. Lo vedremo dopo. Non è un caso se non c'è

SCHEDA D'AUTORE



PAOLO ZUCCARI è nato a Roma. Ha trent'anni. Si è diplomato all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica «Silvio D'Amico». Come attore ha lavorato con Luca Ronconi, Federico Tiezzi, Carlo Quartucci ed altri. Nel '94 ha fondato con alcuni ex compagni d'Accademia l'Associazione «Illiria», con cui ha realizzato come regista *Come vi piace* di William Shakespeare al Palazzo delle Esposizioni e *Le cose che accadono e quelle che si aspettano* di J.M. Besset al Teatro La Comunità. In questo momento sta progettando uno spettacolo su *Platonov* di Anton Cechov. Un suo sogno frequentissimo è riuscire a scrivere un dramma, dove si rida dall'inizio alla fine. □

niente. È un modo per complicarsi la vita.

B - Dobbiamo anche complicarci la vita!

A - Posso andare avanti? La ragazza entra in scena. Ora psicologicamente i due devono fare tutti quei passaggi che il pubblico immagina. La ragazza: «Chi è questo? Un ladro o un amico del tossico? Cosa faccio? Scappo o mi presento?».

L'attore: «Chi è questa? La fidanzata del tossico? Oppure la donna delle pulizie?». Dialogo. Ragazza: «Lei chi è». Lui: «Il nuovo inquilino». Lei: «Ha già parlato col tossico?».

B - Poi avrà un nome questo tossico?

A - Certo. Lui: «Ci siamo già messi d'accordo. Lei è la sua fidanzata?». Lei: «No». Lui - gioendo dentro di sé -: «Allora se deve pulire, mi faccio da parte».

B - Che deve pulire?

A - Lui l'ha scambiata per la donna delle pulizie.

B - Ah.

A - Poi scopriranno l'equivoco, si faranno due risate, come volevamo e potranno parlare con scioltezza del più e del meno...

B - Ma che c'entra Shakespeare?

A - Lo so che Shakespeare usa tutto un linguaggio retorico. Dicevo Shakespeare per dire un dialogo scontato, prevedibile.

B - Non era male però.

A - Lo so che a te piace Shakespeare.

B - Questo non era Shakespeare.

A - No. Ma era come se lo fosse. Non te ne sei accorto?

B - E non è un ottimo risultato?

A - Noi siamo meglio. Ti faccio vedere.

B - Meglio di Shakespeare?

A - Prendiamo la stessa scena. Ti dico il nuovo modo di procedere. Io darò una situazione data, un po' di psicologia dei personaggi e poi noi improvviseremo la scena recitandola direttamente.

B - Quindi il testo, in sostanza, non verrà mai scritto?

A - Sì. Sì. Dopo. Partiamo dall'attore. È un imbranato, convinto d'aver scelto il mestiere giusto, anche se ammette di avere una grande confusio-

ne. Passa il tempo ad escogitare modi per sottrarsi all'attenzione degli altri. È vittima della sua ingenuità, del suo essere ancora un bambino irresponsabile e della sua, diciamo pure, mancanza assoluta d'intelligenza. Un caso disperato che però produce ilarità anche se misto ad un profondo senso di pena. Un dinosauro...

B - Anche lui?

A - Per forza. Un esemplare emblematico della parte più retrograda e triste della categoria. Un contenitore infinito di cliché. Manca di qualsiasi punto di riferimento, artistico e umano. A parte la mamma.

B - Il quadro è abbastanza chiaro, credibile e profondo.

A - Quando vede la ragazza è preoccupato solo del fatto che possa essere la fidanzata del tossico, perché dentro di lui, per il tossico, si è già sviluppata una forte tensione erotica. Sia ben chiaro che la sua omosessualità è del tutto latente. Ne prenderà coscienza insieme al pubblico.

B - Tragico ma perfetto. La ragazza?

A - La ragazza è una provinciale di buona famiglia in cerca di avventure esaltanti, in particolare modo sessuali, pronta ad abbandonare subito ogni freno, pur di conquistare anche un briciolo di piacere materiale.

B - Una ninfomane!

A - Lo sapevo.

B - È un cliché. Hai ragione. Va bene. Cominciamo.

A - Ci sei?

B - Sì. Posso chiederti un favore?

A - Di.

B - Posso fare l'attore, ora?

A - Va bene.

B - Vado?

A - Vai. Concentrati. (B chiude gli occhi. Pausa) Io sto aprendo la porta. Ho delle buste della spesa. Tu mi vedi. Io ti vedo. (A voce alta) Lei chi è? Buongiorno. Io mi chiamo Monica.

B - Perché hai detto anche la battuta mia?

A - Quando?

AUTOPRESENTAZIONE

Essere giovani attori con ironia

PAOLO ZUCCARI

Mi è capitato troppe volte di vedere un attore che non sapesse cosa voleva. Che si interrogava immobile sui massimi sistemi, mentre intorno il mondo continuava a girare. Di vederlo inseguire ogni volta un sogno diverso. In qualche modo anche questo è un segno dei tempi. È un vagare continuo alla ricerca di un padre. Sì. Io credo che un attore che non abbia avuto un maestro è come un figlio senza padre. Di questo, in lui, rimarrà sempre un segno. Con *Scarti* ho cercato di cogliere gli aspetti più divertenti della situazione, mostrando due attori alle prese con le loro ambizioni e le loro speranze: inventare qualcosa che non sia mai stato fatto, quando tutto è stato fatto; cercare ad ogni costo un'idea geniale, quando il genio è qualcosa che non s'inventa; distruggere un passato, quando non lo si è neanche conosciuto oppure quando in fondo già tutto è stato distrutto. Sono problematiche di qualunque giovane artista su cui una volta tanto ho voluto scherzare. Perché *Scarti* certamente, come si direbbe in musica, è solo uno «scherzo». □

B - Ti sei fatto una domanda e hai risposto da solo.

A - Ma no. Prima, pensando che fossi un ladro, ho detto: Lei chi è? Poi mi sono resa conto che non eri un ladro e ho scartato: Buongiorno. Io mi chiamo Monica.

B - Non sarà ninfomane, ma è schizofrenica.

A - È lo scarto normale del pensiero.

B - Va bene. Tocca a me. Puoi ripetermi la battuta?

A - Lei chi è? Buongiorno. Io mi chiamo Monica. B - Io non sono fidanzato. Lei sì? Pulisca. Pulisca pure. (Pausa) Perché non rispondi?

A - Forse tu non hai capito niente.

B - Perché?

A - Fai ridere.

B - Tu hai detto che devo suscitare ilarità.

A - Sì. Ma tu lo fai come attore, non come personaggio.

B - Ma il mio personaggio è un attore.

A - Sì, ma... (Quasi in un urlo) Ah!

B - Che c'è?

A - Sto scartando.

B - Anche tu?

A - Mi sapresti spiegare perché questo attore dovrebbe fare la corte alla ragazza, se è omosessuale?

B - La corte? Ma no. Lui dice: Io non sono fidanzato. Lei sì? - per sapere da lei se è la fidanzata del tossico, per evitare la domanda diretta. Poi dalla sua espressione capisce che non lo è, e scarta subito sulla donna delle pulizie, dicendo: Pulisca. Pulisca pure.

A - Tu compri la *Settimana enigmistica*?

B - Sì.

A - Si vede. Non devi fare un rebus. Uno scarto deve avere una sua leggibilità immediata. E poi questo attore è un cretino. Perché ti devi sforzare di farlo tanto intelligente? È cretino.

B - Comunque neanche il tuo scarto era leggibile. Mi dispiace.

A - Perché tu sei cretino. Io sono stato chiarissimo.

B - Siamo tutti cretini?

A - No. Tutti no.

B - Guarda che neanche tu hai capito il mio scarto, che per me era chiarissimo.

A - Va bene. Allora siamo due cretini. Contento? (Pausa)

B - Mi è venuta un'idea. Scriviamo tutti gli scarti sul programma di sala, così il pubblico non si può sbagliare. (Pausa) E un cliché?

A - Lo scarto è un espediente per stupire il pubblico. Se tu lo scrivi sul programma, è come se dicessi l'assassino all'inizio di un film giallo.

B - Ah già. Che cretino.

A - Eh!

B - Cosa eh? (Pausa) Se non hai fiducia in me dillo pure. Mica m'offendo. Te l'avevo detto che non posso aiutarti.

A - Stai sempre a farmi domande, a porre dubbi. Ti blocchi prima di cominciare.

B - Basta! Basta! Facciamo un ultimo tentativo. Improvvisiamo la scena senza interruzioni. Poi decidiamo. Dai! Ricomincia.

A - Lei chi è? Buongiorno. Io mi chiamo Monica. B - Buongiorno, Monica. Sono il nuovo inquilino. Il tossico mi ha parlato di lei.

A - (Piano) Scarto.

B - Sono in crisi, mi aiuti!

A - Che cosa le è successo?

B - Sto perdendo la testa. La confusione di questi tempi mi rende impotente.

A - (Piano) Scarto.

B - Sessualmente sono una frana. La mia ultima ragazza, dieci anni fa, l'unica che ho avuto, passava le ore a giocare col mio sesso, convinta che non dovesse mai alzarsi. Quando ha cambiato ragazzo, un mezzo marocchino, è finita in manicomio a gonfiare palloncini.

A - (Piano) Scarto.

B - E tu non parli?

A - Dai, che va benissimo!

B - Mia madre è il mio unico vero amore. L'unica che sappia apprezzarmi. Lei cosa fa nella vita?

A - Sono laureata in storia dell'arte e dipingo.

B - Cosa dipinge?

A - Ora sto dipingendo una sfera bianca su un fondo nero.

B - Ah, una luna.

A - No. La mia visione del mondo.

B - Interessante. Una visione geometrica, ordinata.

A - La negazione di tutto un passato artistico. Lei cosa ne pensa?

B - Io ho uno strano rapporto col passato. Sono un po' legato ai cliché. Anche perché non vedo nient'altro. Ma come fa lei? Per me, una sfera bianca, può essere solo una luna.

A - Dovrà guarire da questa malattia.

B - Malattia dice? Sì, forse è una malattia. Io non so vivere in questa confusione. Tutti parlano, tutti hanno ragione. È facile per i mediocri farsi strada, specialmente se protetti.

A - Lasci stare i protetti. Non cada in questi alibi. Forse lei non ha ancora capito che bisogna distruggere.

B - Cosa?

A - Tutte le convenzioni, i cliché, le cattive abitudini, i luoghi comuni...

B - Tutto quello che è stato fatto finora?

A - Tutto.

B - Ma ci sono anche altre cose importanti da fare.

A - Per esempio?

B - Nascere.

(Pausa)

A - (Con sufficienza) Scarto!

B - (Piano) Ho appena scoperto un concetto importante.

A - (C.s.) È un cliché.

B - Lei non crede che per un artista ci sia il rischio di non nascere mai?

A - Io sono nata.

B - Nata per distruggere. Poteva anche rimanere dov'era.

A - Come si permette?

B - Mi scusi. Cercavo di farmi chiarezza.

A - Le faccio io chiarezza. Lei deve far piazza pulita di tutte le cose che la tradizione le ha imposto. Tutte le cose che ha imparato sono solo un fardello.

B - Ma io cosa ho imparato? Niente. Quattro lettere, tre comparsate, qualche nozione. Devo ancora cominciare.

A - Questo è quello che crede lei.

B - E allora? Non devo fidarmi di quello che credo io?

A - Se le riesce...

B - Dovrò pur avere fiducia in me stesso un giorno. Prima o poi, mia madre non ci sarà più. (Pausa)

A - Quel maestro che aspetto da tanto tempo, ancora non l'ho incontrato. Ci sarebbe da perdere la speranza. Ma non la perderò. Perché lui verrà, e quando verrà so che avrà fiducia in me. Io ho un grande progetto, sa! Nascere. Nascere e diventare un grande centro d'energia, voglio diventare linfa vitale per gli altri attori. Io, proprio io, sì. Voglio illuminare i loro volti, far scintillare i loro occhi.

Non ne posso più di questo grigiore e questo egoismo. Tutto quello di cui ho bisogno è sentirmi amato, anche una sola volta. Per aprirmi, per scoprirmi, per sfidare la morte e la vergogna. Vorrei trovarmi ad una prova con una specie di chirurgo che mi aprisse il ventre, la testa, il cuore e mi dicesse: Vedi cos'hai dentro? Roba buona. Vuoi lasciarla qui o vuoi donarla a qualcuno? Come si donano gli organi. Un attore ha degli organi in più, di cui non sa cosa farsene. Deve darli via. Per vivere e per gioire. Io saprò mai cosa potrei avere? Chissà!

A - Come è patetico.

B - Me lo dice sempre la mamma.

A - Patetico e pieno di luoghi comuni.

B - Gliel'avevo detto.

A - Non so se sarà possibile per lei cambiare.

B - Sto tentando una nuova strada ora. Con un mio amico. Questo mio amico ha tante idee, ed è pieno di fiducia in se stesso.

A - Ah, bene.

B - Spero che ne abbia un po' anche in me. (Pausa)

A - Finora non me ne ha dimostrata molta. Mi critica sempre.

A - Non essere così patetico. Fai uno scarto.

B - È che ci stavo riflettendo proprio ora, signorina Monica. Questo mio amico non fa che criticarmi. Mi dice sempre che sono pieno di cliché. Le sembra giusto?

A - Ma lo ha ammesso anche lei di avere tanti cliché.

B - Sì, ma io lo dicevo perché stavo interpretando una parte.

A - A me sembrava che parlasse di sé.

B - No. No. Non confonda. Io facevo la parte di un attore imbronato, pieno di cliché, che sfugge all'attenzione degli altri e parla sempre della mamma. È un'idea sua. (Pausa) A proposito, chi farà questa parte?

A - Lei che parte pensava di fare?

B - Non lo so. Non questa, ovviamente. (Pausa)

(Piano) La farai tu questa parte?

A - Scarto.

B - Chi farà questa parte?

A - Io sono una pittrice. Non posso dirle chi farà questa parte. Deciderà il regista, suppongo.

B - Il regista? Io sto parlando a te. Non alla ninfomane.

A - Potrebbe farmi la gentilezza di fare uno scarto? La conversazione mi sembra improponibile.

B - Prima rispondimi. Sono il tuo collaboratore e ho diritto di sapere.

A - Parla troppo di sé, lei. È descrittivo.

B - Ora parlo troppo di me. Prima sei stato tu a chiedermi di farlo. Volevi sapere addirittura della mia vita intima. (Pausa) A proposito, perché prima volevi sapere della mia vita intima?

A - Prima quando? Ci siamo appena conosciuti.

B - Non fare la ninfomane. Sto parlando con te.

A - Lei sta facendo una gran confusione.

Pausa.

B - Certo. Come al solito. E tu? Tu, come al solito, stai facendo il furbo. O mi sbagliò? Cosa volevi da me? Rispondi! Volevi delle idee per il testo, di cui non sapevi ancora niente? Non è così? Sarei io l'attore imbranato, cretino, omosessuale, mammona, dinosauro, pieno di cliché...

A - Ma cosa le prende?

B - È per questo che mi vuoi nel progetto? Vero? In effetti, c'era da chiedersi perché un genio come te si metta a collaborare con un dinosauro...

A - Lei sarebbe giustissimo per una pièce di Giacosa o di Dumas. Ha le note giuste.

B - E tu cos'avresti fatto? Il tossico maledetto che poi muore, commuovendo la platea?

A - Vedo che il suo amico ha ragione. Lei ragiona solo per cliché.

B - Rispondi!

A - Lei fa troppe domande.

B - E lei è un sacco pieno di merda.

A - Prego?

B - Lei è solo un contenitore di stronzate. Un provocatore da quattro soldi. Mi dica qualcosa in cui riesca a credere. Forza! Non quello che vuole distruggere. Quello, ormai, lo so bene. Qualcosa di costruttivo. Che cos'è un attore per lei? Per me sa cos'è un attore? Senta il mio cliché. L'attore è qualcosa di molto fragile. Qualcosa che bisogna saper trattare con attenzione, come per un oggetto di cristallo. Nessuno può richiederle di essere uno scrittore, o un regista, o un organizzatore. Non gli si può imporre niente, oltre alla disponibilità. La sua disponibilità a rimanere bambino, a rimanere ingenuo, credulone, sognatore, giocatore. E questo non è facile. Per essere così ci vuole coraggio, per essere altro ci vuole solo furbizia. Sono stato abbastanza banale?

A - Conformemente ad ogni aspettativa. Tranne che negli insulti, però.

B - Le sono piaciuti quelli?

A - Diciamo che mi hanno sorpreso.

B - Perché lo scarto era giusto.

A - No. Mi hanno sorpreso perché ho capito che il vero scarto, alla fin fine, era lei. Con la sua totale mancanza di equilibrio e di intelligenza. Uno scarto umano ed artistico.

B - Puoi dirmi quello che vuole. Non credo che starò più a sentirla.

Lunga pausa.

A - Devi entrare in scena. Sta arrivando Forte-braccio.

B - Anche tu devi entrare.

A - Non so se verrò stasera.

B - Come, non verrai?

A - Non mi va. Sono stufo.

B - Ma ti butteranno fuori della compagnia!

A - Che m'importa? Sono richiestissimo sul mercato. Sono tra i migliori alabardieri d'Italia.

Pausa.

B - Così ci divideremo.

A - Per te sarà meglio.

B - Allora neanche io entro in scena.

A - Perché?

B - Non mi va. Sono stufo. (Pausa) Veramente sarò sempre un alabardiere?

A - Come me. Siamo due alabardieri modello. Siamo troppo bravi. Miti e silenziosi.

B - Ma se stiamo sempre a litigare.

A - Tra di noi. Con gli altri siamo due perfetti alabardieri. A nessuno verrebbe mai in mente di proporci una parte.

B - Allora incazziamoci, e facciamoci dare una parte.

A - Non sono abituati. Ci caccerebbero via e basta.

B - Allora andiamocene insieme! Scappiamo!

A - Per andare dove?

B - Abbandoniamo tutto. Si dimenticheranno di noi. E poi torneremo per proporci come Amleto.

A - Amleto... Che parte cretina. Che testo cretino.

B - Ma è Shakespeare!



A - Appunto.

B - Va bene. Io tornerò per Amleto e tu tornerai per proporre il tuo testo. Con un altro titolo però. Scarto continuo fa troppo thriller.

A - Pensi che il problema sia il titolo?

B - Anche quello conta. Cosa credi? Ce ne possono essere tanti. C'era una volta uno scarto. Il tossico scartato. Tossico e i suoi fratelli. Scarti oggi. Scarto finale. Scarti proibiti. Il tossico, l'attore e la pittrice. Scartando l'attore. Gli scartoni animati. Scartossico. Scartissimo. Scart...

A - Ho capito.

B - Tu diventerai famoso. Faremo un sacco di soldi. Gireremo dei film. Faremo una rivoluzione culturale. Faremo impazzire le platee. Finiremo sui libri di storia. E poi, ultrasessantenni ci ritroveremo insieme a fare un recital di alabardieri.

Pausa.

A - Va bene. Entriamo in scena.

B - Che brutto questo spettacolo.

A - Ci si nasconde bene.

B - Io non voglio più nascondermi. Voglio fare Amleto.

A - Ora vuoi fare Amleto? Amleto? Non se ne può più di Amleto. È preistoria. È cliché. È noia. Tu devi guardare avanti. Non muoverti da dove sei. Tu sei sulla strada giusta. Capito? Il futuro aspetta te.

B - Me?

A - Lo sai tu quale sarà il futuro?

B - Quale sarà?

Pausa.

A - Il futuro sarà l'alabardiere. Quel ruolo rimasto nell'ombra per secoli, affiorerà finalmente a ruolo da protagonista, sbalordendo tutti gli aspiranti primi-attori. Perché Amleto rimarrà solo un titolo. Qualcosa da evocare. Una comparsa, una diapositiva, una parola, o anche niente. E i protagonisti nuovi chi saranno?

B - Chi saranno?

A - «Bernardo e Marcello».

B - E chi sono?

A - Sono i personaggi che facciamo noi, a cui però hanno tagliato le scene. Per questo appariamo alla fine come fantasmi.

B - Ah, noi siamo Bernardo e Marcello. Non lo sapevo.

A - E se l'avessi saputo?

B - Mi sarei preparato. Ma chi è Bernardo e chi è Marcello?

A - È lo stesso. Ci hanno vestiti uguali. Jeans e maglietta. Un Amleto di oggi, come dice il regista. Un Amleto che presto nessuno ricorderà più. Mentre nessuno dimenticherà il nostro spettacolo. Lo spettacolo del secolo, la rivale degli artisti incompresi, il manifesto della post pop art: «Bernardo e Marcello».

B - Però il testo andrà un po' riscritto.

A - Lo faremo noi.

B - Noi? Ah già. Shakespeare non può. (Pausa) E se qualcuno l'avesse già fatto?

A - Chi? (Pausa)

B - Senti, io credo che la tua idea migliore sia ancora quella dei due attori nudi. Credimi, è quella più chiara. Proponiamola. Facciamola. Farà scandalo. Forse ci vuole lo scandalo. Non era buona l'idea?

A - Sì. L'idea non era male.

B - E allora?

A - Tu non sei molto bello da vedere nudo. Sei già pieno di smagliature.

B - Perché non me lo hai detto?

A - Non sono cattivo fino a questo punto.

B - Ma ora me lo hai detto.

A - Ora dobbiamo entrare in scena. Non hai il tempo di pensarci.

B - E invece sei stato ancora più cattivo. Ora entrerà in scena pensando a questo, mi distrarrò e mi sentirò una merda.

A - Ma dai... Tu ti sai nascondere.

B - Non voglio più nascondermi. Hai capito o no? Voglio farmi vedere. Voglio essere l'attore, il buffone...

A - Allora vai fino in fondo. Prendi coraggio e, mentre quel cretino sta morendo, nei dieci minuti che impiega, spogliati completamente nudo, con sicurezza, mettili bene in luce venendo in avanti, mostra bene le tue smagliature, il tuo pene, il tuo culo e parla a tutti della tua idea di attore, del tuo cliché. Come hai fatto prima con me. Con parolacce, commozione, verità. Prendi coraggio e fallo. Domani sarai su tutti i giornali, e come minimo, ti inviteranno ad un talk-show televisivo. Diventerai famoso e mi verrai a proporre il tuo teatro del cliché. Sarò lieto di partecipare.

Pausa.

B - Tu staresti dalla mia parte?

A - Sì.

B - Avresti fiducia in me, poi?

A - Sarei il tuo servitore.

B - Va bene.

Pausa.

A - Va bene cosa?

B - Vado. (S'incammina verso l'uscita, si ferma e si gira lentamente) Ma... noi abbiamo qualcosa da dire, oppure facciamo progetti così... tanto per sorprendere?

A - Hai quest'impressione?

B - No.

A - Era un dubbio che ti era venuto?

B - Sì. L'ultimo.

BUIO

I disegni che illustrano il testo sono di Stefano Ricci, appositamente eseguiti per «Hystrio».



I GIORNI DEL CONCILIO

I TESTI DELLO SPETTACOLO DI
ROBERTO MARAFANTE PRODOTTO
DA *LA BILANCIA* PER IL 450° ANNI-
VERSARIO DEL CONCILIO DI TRENTO

FIAMMETTA CARENA - ANTONIA DALPIAZ -
GIANCARLO DI GIOVANE - GIUSEPPE MANFRIDI -
ALDO NICOLAJ - PIER FRANCESCO POGGI - CLAU-
DIA POGGIANI - UGO RONFANI - ROBERTO ZAGO

I GIORNI DEL CONCILIO

UNO SPETTACOLO DI ROBERTO MARAFANTE
PER IL 450° ANNIVERSARIO DEL CONCILIO DI TRENTO

1545: viene ufficialmente aperto il Concilio di Trento.

Obiettivo di questo grande evento storico/culturale è quello di riformare la Chiesa, rinvigorire l'ordine morale, confermare la dottrina, sconfiggere le eresie, in una parola: **riordinare il mondo**. I fasti del Rinascimento e i vertiginosi voli del pensiero umano sono, per il momento, sospesi. Tutto è pervaso dal rigore e dall'attesa, nella speranza di un rinnovamento che il Concilio promette come una rinascita a nuova vita. Il pubblico, che lo scorso anno ha assistito all'aperto alle magnificenze del «Grande Secolo» come ad una festa, segue ora il corteo dei Cardinali all'interno nei luoghi deputati al dibattito e alla riflessione.

Misteriosi monaci lo accompagneranno, come in un immaginario museo semovente, ad assistere ai piccoli, grandi eventi legati ai temi sacri e profani del Concilio. Saranno proprio questi temi il fulcro dello spettacolo, perché prenderanno la forma di «**MICROCOMMEDIE**» scritte appositamente da autori italiani nella più ampia libertà di forme e strutture drammaturgiche. Verrà a crearsi, in questo modo, un profondo legame tra l'evento storico e la nostra quotidianità e ognuno potrà riconoscere in quei temi, apparentemente lontani o eccessivamente dottrinali, un rapporto con la propria realtà. L'attualità non sarà dunque una forzatura nei confronti di un evento storico tanto remoto, ma il riconoscimento di una matrice culturale che ha pervaso e segnato il cammino della concezione «occidentale» del mondo. E non mancherà di certo lo spettacolo, perché un magico meccanismo permetterà al pubblico di assistere a più commedie, di partecipare a misteriosi giochi, di imbattersi in strane apparizioni, di ascoltare sonorità arcane ed evocative. Alla fine i Vescovi ed il pubblico saranno attratti da un vociare: all'aperto un'apparente confusione di immagini polarizza l'attenzione: è il nuovo secolo che si presenta come un allucinante e meraviglioso spettacolo barocco. Ognuno sarà quindi come un invisibile osservatore che si è intrufolato nella «STANZA DEI BOTTONI» ad assistere al grande spettacolo della realtà che cambia.

IL PROGETTO

I GIORNI DEL CONCILIO è la seconda parte di un progetto biennale di teatro che ha lo scopo di celebrare il 450° anniversario del Concilio di Trento.

Dalla mia fantasia, più che dalle conoscenze storiche, ha preso forma l'idea del Concilio come passaggio fondamentale della cultura occidentale, in un gioco straordinario, continuo e alterno, di creazioni e contrazioni. Se nella prima parte (*IL SOGNO DEL CARDINALE*) un lungo corteo articolato e sontuoso sfilava all'aperto a mostrare la grandezza del rinascimento, nella seconda parte (*I GIORNI DEL CONCILIO*) tale corteo si incunea nel chiuso di un palazzo e si frantuma nelle stanze per dissertare sui sacri temi. Dove là regnava la festa, il suono, l'immagine, qui impera la riflessione, il silenzio, la parola; e ancora, se là erano i grandi poeti del Cinquecento a dare voce al «Secolo d'oro», ora sono gli autori contemporanei a confrontarsi con la «Riforma».

Questa operazione, che mi ha impegnato un anno e mezzo e si è realizzata in due estati successive, posso considerarla la mia prima vera «commissione», nel significato che veniva dato al termine della «commitenza» nei tempi in cui questa era l'unica fonte di vita dell'arte e della cultura in genere.

Intendo dire che misurarsi con temi obbligati, limiti strutturali, obiettivi preordinati, mi ha portato a scoprire un esercizio di libertà. Sapere le regole e conoscerle profondamente permette di acquisire destrezza nell'usare le proprie potenzialità, tanto da spostare il limite verso un altro più lontano.

Questa esperienza l'ho voluta condividere con altri, affidando ad autori italiani i temi del Concilio da trattare come **MICROCOMMEDIE**, nella massima libertà ma all'interno di regole precise (numero di interpreti, durata, luogo dell'azione ecc.).

La scelta non è stata casuale e, per quanto mi è stato possibile, ho cercato di coinvolgere scrittori rappresentativi di una generazione o di un genere, di diversa provenienza o di diversa matrice culturale, noti e meno noti, nella speranza di creare con un microcosmo di voci il massimo dei timbri. E questo è il risultato. *Roberto Marafante*



LA BILANCIA Produzioni Teatrali

in collaborazione con

APT del Trentino / Comune di Trento / APT di Trento / ARS GROUP-Trento /
APT del Garda-Trentino / APT Valli di Sole, Pejo e Rabbi / APT Valle di Non / APT Altopiano di Piné
e Valle di Cembra / Comune di Drena / Comune di Fornace / Comune di Nanno /
Comune di Ossana / Comune di Riva del Garda / Rivista di Teatro *Hystrio*

presenta

I GIORNI DEL CONCILIO

uno spettacolo di Roberto Marafante

testi originali di

**Fiammetta Carena Antonia Dalpiaz Giancarlo Di Giovine
Giuseppe Manfredi Aldo Nicolaj Pier Francesco Poggi
Claudia Poggiani Ugo Ronfani Roberto Zago**

con

**Luigi Moretti Giancarlo Ratti Maria Piera Regoli
Paola Rinaldi Daniela Scarlatti Salvatore Zinna**

coro attori

**Luana Albergo Chiara Bettali Silvana Bettali Flavio Cristellon Luisa Ferrandi
Andrea Franzoi Giovanni Garau Lorenza Gelmi Yvonne Giordani Francesco Mairer
Carlo Marzani Elisabetta Miorelli Carla Paolazzi Patrizia Pascotto Claudio Tezzele
Bruno Vanzo Francesca Velardita Lino Volani Alberta Zandonai Lisa Zanon**

scene e costumi **Chiara Defant** musiche originali **Aldo Passarini**

luci **Andrea Travaglia** aiuto regista **Alberto Cassarino**

fonica **Giuseppe Zappini**

consulenza storica **Paola Manoni** foto di scena **Raffaella Persilia**

regia **Roberto Marafante**

organizzazione generale **Stefano Marafante**

«Aria» del Concilio: testo di Giancarlo Di Giovine - Voce solista: Sabrina Conocchioli

Sarte: Chiara Bettali e Mariangela Cappello / Macchinisti: Marco Brugnara e Vincenzo Spatola / Elettricisti: Luigi Zeni e Cristian Rossi
/ Realizzazione scena: Claudio Nicoletti / Realizzazione costumi: Sartoria Defant - Trento / Realizzazione colonna sonora: Andrea
Cristofori / Materiale elettrico-fonico: Gest - Trento / Trasporti: Fedrizzi - Trento

*CALENDARIO DEGLI SPETTACOLI: Prima nazionale il 24 giugno a Palazzo Geremia, in via Belenzani a Trento - 4 luglio a Castel Boseno
6 luglio alla Rocca di Riva del Garda - 8 luglio a Castel Ossana - 11 luglio a Castel Fornace - 13 luglio a Castel Nanno - 15 luglio a Castel Trena*



FIAMMETTA CARENA
Confessioni

UNA PASSEGGIATA AL MARE

Confessatemi perché ho peccato. Mi vergogno tanto... Io non so nemmeno come... Ma era così bello... Mia madre mi ha sempre insegnato che per una ragazza la purezza è la cosa più sacra, la più preziosa! E anch'io lo penso, credetemi! Io voglio essere pura... Io non volevo neanche uno sposo. Mio padre insisteva: un marchese, un conte, persino un duca! E io: no, padre, nessun uomo può avere il mio amore. Solo Dio può avere il mio amore, perché il mio amore è puro.

Gesù aiutami, tu che hai sofferto in croce, tu che hai perdonato al nemico tuo, Gesù aiutami perché ho peccato, Gesù...

Due giorni fa. Avevamo preso la carrozza. Una passeggiata fino al mare. Con madame Cecile. - Va - dice mia madre - L'aria di mare ti farà bene! Sei così pallida... - C'era il sole. Io non so mai se il sole sia giallo o rosso. Come il sangue... Io e madame Cecile. Due donne sole. Non è pericoloso, madre? Ha riso. Beh - ho pensato - madame Cecile non si può esattamente definire una donna. Ha pochi capelli che risplendono di grasso, ha i denti neri come il carbone e una carnagione... verdastria. E per di più zoppica! I miei cuginetti la chiamano «brutta ranocchia». Io no! Non la chiamo mai così! Non bisogna deridere chi è più sfortunato di noi... La carrozza ha disceso la collina, ha attraversato il villaggio e ha proseguito verso il mare. Madame Cecile leggeva ad alta voce dei versi con quella sua voce da ranocchia e... Oddio! Ho detto ranocchia? Giuro che

non volevo! Insomma... leggeva dei versi, ecco. Poi siamo arrivate alla spiaggia, siamo scese dalla carrozza e ci siamo incamminate verso il mare. Io mi sentivo leggera perché c'era il sole e c'era il vento e il rumore del mare... Non riuscivo a camminare lentamente come madame Cecile. Volevo correre... e così corsi. Questo non è peccato, vero? Sentii madame Cecile che diceva «Petite gazelle!» e poi corsi per... non so... tanto! Arrivai ad un molo. Cominciavo ad essere stanca. - Madame Cecile non mi troverà più, non avrei dovuto correre via così, non sono mica più una bambina e non è nemmeno gentile verso una persona che zoppica, che chissà poi perché Dio l'ha fatta zoppiare nella sua infinita bontà e correre così non è... dignitoso, né rispettoso e poi... C'era un uomo. Sul molo. Un marinaio. Io... Mi guardava. So che è una bestemmia ma sembrava un dio. Un dio greco... Ho visto delle illustrazioni a casa. Era... pieno di mare. Gli occhi, i capelli, la pelle... Pieno di mare. Così bello. E allora... Si è avvicinato. No... forse sono io che mi sono avvicinata. Ha detto qualcosa ma io... non ho capito. Forse parlava un'altra lingua o forse no perché io ero... così strana. Non riuscivo a respirare. Mi ha toccato il viso con una mano. Io tremavo così tanto... che non riuscivo a stare in piedi. Lui mi ha sorretto, ché stavo per cadere. Ho sentito la sua pelle, caldissima, le braccia, le mani, la bocca... Ti amo... Un dolore fortissimo e poi come onde, ancora, ancora, la pelle, la bocca, gli occhi, ancora... Ah... Voglio il mare, tutto... Eccolo. Ah... E poi... Mi ha sorriso, mi ha baciato sulle labbra e se ne è andato. - Dove vai? Resta, ti prego... Non so nemmeno il tuo nome! Ma sì, va, va... Che importa... - L'ho guardato mentre si allontanava: alto, bello... Come un dio. Quando non l'ho più visto mi sono voltata. C'era madame Cecile. Oddio! Era lì, vicina al molo, seduta sulla sabbia, come una ranocchia - E ora? Cosa le dico? - Non le ho detto niente. Lei si è alzata piano piano, mi ha preso sotto braccio e mi ha detto: «Voilà, petite gazelle!» Siamo tornate alla carrozza. Era come stare in un sogno. In carrozza io ho fatto finta di dormire. Ero così sconvolta! A un certo punto ho aperto gli occhi: avevo paura che madame Cecile mi stesse guardando. E invece guardava fuori dal finestrino... Piangeva. Ho visto le lacrime. Chissà perché! Sapete, sono sicura che non ha visto niente, ci vede pure male... E forse anche Dio in quel momento non mi stava guardando, anche se lui vede tutto. Io... mi vergogno moltissimo, ma ci sono due ultime cose che vi devo confessare. La prima è che... non credo che mi farò suora. E la seconda è che... spero che madame Cecile tornerà a fare una passeggiata sulla spiaggia. Da sola.

IL FUNZIONARIO DI SMIRNE

Sono un funzionario di Smirne, eccellenza. Ero maomettano - che Dio mi perdoni - ma mi sono convertito al Cristo tanti anni fa, quando ero ancora giovane. I maligni dicono che ho abbracciato la religione cristiana per convenienza, per fare affari con i mercanti italiani e spagnoli... Tutte calunnie! E poi, dico io, l'uomo non è forse stato creato per fare affari? Le ricchezze del Papa - che Dio l'abbia in gloria - non sono forse superiori a quelle di un sultano? E allora, dico io, i miei affari sono certo gradi-

ti al Signore! E poi... io confesso, eccellenza. Confesso sempre! Confessa e ti verrà perdonato: non è così? Dio è misericordioso, eccellenza. Ma poi, che sarà mai un piccolo regalo fatto per chiudere un occhio alla dogana, un piccolo favore a chi ne ha bisogno, una piccola raccomandazione a fin di bene? Così va il mondo, eccellenza! Non l'ho certo inventato io! Non pensi male, eh! Io sono un buon cristiano. Un uomo... timorato... Un vero credente. (Sottovoce) Abbiamo molti commerci col Vaticano, eccellenza. E anche con il governo del vostro paese... Commerci che ci soddisfano... pienamente. Mi sono spiegato? Ecco. Lei si chiederà dove voglio arrivare... Vede, eccellenza come certo lei saprà da noi arrivano e partono carichi di tutti i tipi. Spezie, tessuti, tabacco, armi, sostanze... beh, ci siamo capiti. Quando c'è da chiudere un occhio... Chi siamo noi per giudicare? Giusto? Ma veniamo al punto. L'altro giorno ero nel mio ufficio quando mi si presenta un marinaio. Alto, giovane, bell'uomo... Io non disdegno mai, eccellenza. Mi dicono che anche i suoi... confratelli... eh? Beh, andiamo avanti. Questo... marinaio entra nel mio ufficio e mi chiede udienza. Gliel'ho concessa subito! Mi dice che fa parte dell'equipaggio di una nave da carico della... Preferisco non dire la... nazionalità; Non vogliamo creare incidenti... diplomatici, no? Dicevo? Ah sì, una nave da carico. E di questo... carico, mi dice, fanno parte... insomma, delle... bambine. Ah sì? - dico io - E... a che scopo? E lui mi dice che queste bambine erano... in vendita per... Insomma, lei ha capito, eccellenza. - E io cosa c'entro? - chiedo io. - Lei ha tre possibilità - dice lui. - Comprare, ignorare, denunciare. - E perché mai dovrei scegliere? Perché proprio io? Sa, eccellenza, in quei momenti uno le pensa tutte. Quello mi vuole mettere nei guai, mi dico. O forse i miei superiori vogliono mettermi alla prova! O forse uno scherzo dei colleghi... - Perché proprio io? - dico. - Per caso - dice lui. - Lei ora sa e può scegliere. - Scegliere! Chi sono



io per scegliere? Ma guarda tu! Bene, mi dico, mettiamo che sia vero: comprare? No, la... merce non mi interessa e poi... può essere pericoloso. Denunciare. Ma siamo impazziti? Potrei perdere il posto, potrei... Non so! Chi sono io per denunciare... qualcun altro? La mia vita, eccellenza, la mia vita intera prenderebbe una direzione imprevedibile che io... Non voglio neanche pensarci! E allora... ignorare. Sì, giusto: è l'unica soluzione. Certo se me ne venisse qualcosa in tasca... Ma è meglio non esagerare. E così gli dico: - La cosa... non mi riguarda. - Ho capito - dice lui. Mi sorride e se ne va. Ecco, eccellenza. Vede... io ho... una bambina. L'ho chiamata Maria, in onore... Insomma... Sono sicuro di aver agito nel modo migliore. Che altro avrei potuto fare? Lei mi capisce, no? Però mi chiedo... Chissà dove sono ora quelle bambine... E chissà che fine faranno...

Ma io non posso farci niente, eccellenza. E neanche lei. Così va il mondo! Non l'abbiamo mica inventato noi! Solo una cosa ci è concessa: essere e restare dei buoni cristiani. Vero, eccellenza?

VENERE MIOPE

Buonasera... Come va? Sa, sono anni che non mi confesso e quindi non ricordo bene... Mi sento un po' in imbarazzo. Ah, ah! (*Starnutisce*) Mi scusi... ho un'allergia. Anzi, ne ho varie... Mah! Che tempi... Insomma... Vuole sapere quanti anni ho? Non so, magari serve per le statistiche... Ho trentasette anni. Ne dimostro di più? Qualcuno dice così. Stronzi. Oh, mi scusi! Non volevo! Che figura... Beh... Sono gli occhiali a farmi sembrare più vecchia, perché hanno le lenti spesse. Sì, sono miope! E allora? Anche Venere era miope! Mi pare... No? Mah... Lei si chiederà perché io sia qui. Già... io faccio la cassiera in un grande magazzino. Un lavoro... interessante. Ma non sono mica qui per questo, sa? È che me l'ha detto un'amica. Molto brava, intelligente... Mi ha detto di andare a confessarmi e quindi... Eccomi qua! Sa quanto peso? Su, indovini! Glielo dico io. Settantacinque chili. E sono alta un metro e cinquantotto. Non mi dica niente! Lo so che peso troppo. Io ci provo! Faccio delle diete ma poi... Non è mica facile, sa? Dico, toglietemi anche il cibo... Eh! Guardi che io non ho niente di cui lamentarmi, sia chiaro. Grazie a Dio ho un lavoro, una casa, le mie amiche... Beh... Mi piacerebbe avere un fidanzato. Ce l'avevo, eh! Ma ci siamo lasciati. Io ero troppo sensibile per lui. È che gli uomini di oggi hanno paura delle donne. Cretini... Dico così, tanto per dire! Ah, ah! (*Starnutisce*) Scusi... Insomma. La sera, quando stacco dal lavoro... Che poi vedi tanta gente diversa, veramente interessante, mica come lavorare in ufficio! Non crede? Già... Dicevo? Mmm... Ah sì! Quando stacco dal lavoro, la sera, prendo l'autobus e vado a casa. Un bell'appartamento, un po' fuori mano, ma molto carino! L'ho arredato io! Mi piacerebbe fare l'arredatrice... Sarei anche portata! Mah... E così torno nella mia bella casetta, mangio qualcosina... Bisogna pur mangiare! No? Certo, sono un po' golosa... Ma noi donne siamo tutte un po' golose, no? È che amiamo la vita! Mah... E insomma mangio qualcosina e intanto... guardo la televisione. Così! Mi fa compagnia! Mi piace un po' tut-



to. Io non ho molte pretese come certe persone: questo no, questo no, questo nemmeno... A me va bene tutto! Perché sono disponibile... (*Starnutisce*) Che strazio! Dicevo? Ah sì, che guardo la televisione. Vedo i film, il varietà, la pubblicità. Sono prodotti molto ben fatti. Veramente! Molto meglio di una volta. E insomma... Ci sono tante storie d'amore. Sa che a volte piango? L'ho detto solo a lei, eh! È che mi commuovo... Ci sono volte che piango tutta la notte. Che scema! Poi ci sono i giochi, che spesso li indovino prima io di loro. Poi ci sono le canzoni, gli ospiti, che ascolti tante storie incredibili, che se non le raccontassero non ci crederesti... Insomma, tante cose... Ha mai notato che



sono tutti belli? Tutti! Cioè anche quelli che non sono belli... non so... sono belli lo stesso! Chissà come fanno... Tutte quelle donne... magre... bionde... Mi sa che ci hanno un mucchio di soldi! Certi bei vestiti... Mi piacerebbe averli anch'io... E poi si sposano, si lasciano, si risposano... Sanno tutto! Gli chiedono una cosa e... zac! Hanno sempre la risposta. L'altra volta guardavo una pubblicità, no, e c'era un marinaio che parlava dei surgelati... No, era il tonno! O forse il whiskey... Boh... Insomma era proprio il tipo che piace a me. Bello, sensibile... Guardi, l'avrei sposato! Lo voglio! È mio! Io e lui tra le palme... Per sempre! E poi ho visto le modelle, giovani, con tutti quei soldi, che viaggiano, conoscono tutto e tutti... E mi dicevo: ma ti pare che con quelle lì lui sceglie te? E no! Con tutte le pellicce, le gonne corte, le tette di fuori... Tutti gli uomini ai piedi... Vogliano la macchina sportiva? Eccola! Vogliano cinque mariti? Eccoli! Tutto. Ci hanno tutto. E perché, io sono meno intelligente di loro? Valgo di meno? Tutte quelle attrici che chissà chi si credono di essere. E le vallette... Tutte mignotte! E perché, gli uomini? Gli cascano ai piedi! E a me niente? E che ci ho, la lebbra? Ma lo sa qual è la verità? Che sono stronzi! Tutti stronzi! Ecco qual è la verità! Stronzi e mignotte! (*Starnutisce*)

Mi scusi... Io... queste cose che ho detto a lei le ho dette alla mia amica e lei mi ha detto che è peccato. Mah! E mi ha detto di dirle a lei. E così gliel'ho dette. Ho fatto bene? Io non sono cattiva, sa? Beh, noi donne sia tutte un po' cattive, no? Ah, ah! Insomma... Guardi che se devo dire delle preghiere le dico, eh? Magari me le riguardo su qualche libro, perché a memoria non me le ricordo. Mi scusi. Beh, che fa? Mi assolve? E dai, mi assolve! Se no che le dico all'amica mia? (*Starnutisce*)

DAR DA MANGIARE AGLI AFFAMATI

Non mi sono mai confessato. È la prima volta. E sa perché? Perché sono ateo. Non cerco il suo perdono, né la sua assoluzione. Cerco solo qualcuno che mi ascolti. Vuole farmi da ascoltatore? D'altronde è lì per questo, no? Io non sono costretto, lei sì. Quindi lei mi ascolterà anche se quello che dirò non le piacerà. Dunque. Sarò breve. Stavo viaggiando in Sudamerica, un viaggio di lavoro. Scrivo per un giornale, non le dirò per quale. Mi trovavo in una grande città, non le dirò il nome. Una di quelle città enormi, grigie, distrutte dal traffico, dalla sporcizia, dalla droga, dalla delinquenza... I governi si arricchiscono su questo schifo, lo sa? Muoiono per strada, così, come cani. Sono pronti a sgozzarti per pochi dollari. Ti compri politici, polizia, giudici con la velocità di un respiro. Funziona così. E a nessuno gliene frega niente. Sa quante macchine ho io? Due. E ho una bella casa. Ho anche un cane. Un corrispondente locale mi ha detto di stare attento, che camminare per strada era pericoloso. Ti derubano, ti picchiano, se sei fortunato ti ammazzano. Niente orologio, niente macchina fotografica, pochi soldi nel portafoglio... Meglio lasciare tutto in albergo. Ma non basta. No, ti aggrediscono lo stesso. Anche in pieno centro, in pieno giorno. Hanno fame. E così mi ha dato una pistola. Io odio le armi, mi han-

no sempre fatto paura solo a guardarle. Ma in quel caso era necessario. Così mi ha detto. Mi ha anche detto che era scarica. Solo per fargli paura... Non si sa mai. E così mi sono messo la pistola in tasca e me ne sono andato in giro. E mentre andavo in giro sa cosa pensavo? Noi li abbiamo ridotti così. Ci siamo arraffati le loro ricchezze, il loro lavoro non ci costa quasi nulla, gli rifiliamo i nostri bei prodotti, possibilmente di scarto. Gli abbiamo tolto tutto. La terra, le tradizioni, l'innocenza... Tutto. Noi li abbiamo ridotti così e a nessuno gliene frega niente. Ero arrivato in una zona vicino al mare. Una fogna. Dovevo incontrare certe persone lì vicino, per un'intervista. Stavo per svoltare in una stradina stretta e buia. In quel momento dalla stradina è uscito un tizio, un marinaio. Mi si è avvicinato e mi ha detto di non prendere quella stradina, che c'erano... Aspetti... Come ha detto? Degli affamati. C'erano degli affamati. Ma qui sono tutti affamati! Stavo per chiedergli cosa volesse dire ma lui se ne era già andato. Puff! Scomparso. Avrei potuto fare un giro più lungo. Avevo delle scarpe da ginnastica di marca, comodissime. Ma ho preso quella stradina. E sa perché? Perché volevo fare prima, ero stanco, faceva caldo... Perché ero curioso... Volevo vederli questi «affamati», magari ci scappava un'intervista... Perché avevo la pistola. Ecco perché. Nessuno mi può toccare. Posso andare dappertutto. Sono in una città straniera. Nessuno mi conosce, non conosco nessuno. Sono leggero. Sudo. Vado. Mi hanno attaccato dopo una decina di metri. C'erano anche dei ragazzini, non so bene quanti fossero. Mi dicevano delle cose. Non capivo. Ridevano. Uno aveva un coltello. Ho tirato fuori la pistola. Si sono ammutoliti, hanno incominciato a indietreggiare. Eccolo qua lo straniero cattivo, il pollo da spellare, il maiale da macellare! E adesso? Come la mettiamo? Così, per esempio! Chissà perché se sapevo che era scarica. E invece era carica. Ne ho colpito uno. Odio le armi. Avrei potuto fermarmi, andarmene, chiamare la polizia... Legittima difesa! Magari cento dollari. Troppo poco? Facciamo duecento, trecento! Porci. Ho sparato di nuovo. E poi di nuovo. Non so quanti ne ho presi. Quando la pistola si è scaricata sono tornato in albergo e ho fatto la doccia. Che posso dire? Che mi dispiace? Certo che mi dispiace. Ma è ridicolo. Che mi hanno ridotto così? E chi? Non ha senso. Dar da mangiare agli affamati. Dio che schifo.

IN CUCINA

Lo... Ho cinquantasette anni. Può vedermi? Sono vecchia. Ho le rughe, i capelli bianchi... Lo so, potrei tingerli... Ma tanto, a che serve? Sono vedova. Mio marito mi ha lasciato una piccola somma e così non ho bisogno di lavorare. Ho una sorella che abita abbastanza vicino. Ogni tanto la vado a trovare. È un po' più giovane di me... Mi piace ascoltare la musica, l'opera, soprattutto. Non ho figli. Lo so, è un peccato, ma è andata così e ormai è tardi. La vita non va sempre come vorresti tu. Alcuni mesi fa ho conosciuto un uomo. Lavorava per le assicurazioni. Ha suonato alla mia porta, io gli ho aperto e... ci siamo messi a parlare. Era da tanto che non parlavo così con qualcuno. L'ho fatto accomodare in salotto. Abbiamo parlato di tante cose... Di opera - a lui piace-

va Rossini, io preferisco Verdi - di viaggi... Io non ho mai viaggiato ma lui conosceva tanti di quei posti... Mi piaceva ascoltarlo. Dopo tre giorni è tornato con un mazzo di rose. L'ho invitato a cena. Io sono brava in cucina... Gli ho fatto i bocconcini di vitella coi funghi, la mia specialità. Sa qual è il segreto? Un gocchino di Porto, appena appena... Lui ha molto gradito. Mi ha invitato ad andare al cinema per il sabato. Io non vado mai al cinema, non mi piace andar da sola. Abbiamo visto un film d'amore. Bello, mi è piaciuto. Poi mi ha ricompagnato a casa e... Insomma... Mi ha detto che mi amava, che si era innamorato di me appena mi aveva visto. Perché ero bella dentro... Ha detto così. Abbiamo cominciato a frequentarci. Due, tre volte la settimana lui veniva da me. Io gli preparavo la cena... Sono brava in cucina. Forse gliel'ho già detto. Ascoltavamo Rossini, parlavamo... e poi lui si fermava a dormire. A mia sorella non ho detto niente. Poi un giorno, lui mi ha chiesto... un piccolo prestito. Io... glieli ho dati volentieri. A me basta poco... Ho tutto quello che mi serve. Certo, la cucina è molto vecchia... Il giorno dopo mi ha portato dei gladioli. A me piacciono tanto i fiori... Poi la settimana dopo mi ha chiesto un altro prestito. Io non gli ho detto che non mi aveva ancora restituito quello prima... Certe cose non si dicono. E così glieli ho dati. Ma l'ho fatto con piacere... Le ho detto, per fortuna non mi manca niente. A volte ho pensato di farmi la cucina nuova... Ma posso fare benissimo con quella che ho. Per dieci giorni è scomparso. Mi è dispiaciuto molto. Poi è tornato. Era tutto allegro. Gli ho preparato le lasagnette alle verdure e un dolce alla crema. Era contento. Dopo alcuni giorni mi ha chiesto un altro prestito. Che dovevo fare? Mi sono detta che ne aveva bisogno, che era giusto aiutarlo, che non tutti nella vita sono fortunati. Glieli ho dati. Il problema è che... non avevo più molto. Non importa per la cucina nuova... ma gli avevo già dato... tanto e così... Quando mi ha chiesto un altro prestito... gli ho detto che mi di-



spiaceva, ma non potevo più. Lui si è arrabbiato. Mi ha detto che ero avara, meschina, che non lo amavo veramente. Glieli ho dati. Due settimane dopo mi ha chiesto un altro prestito. Gli ho detto che questa volta no, proprio no e che anzi avrei gradito che mi ridesse almeno una parte di quello che gli avevo dato. Ha detto che era una vecchia baldracca. Mi ha detto così. E che pensavo, che lui stesse con una vecchia baldracca perché gli piaceva? Mi ha detto altre cose molto brutte ma io non me le ricordo. Allora io gli ho detto: bene, ne riparliamo dopo, ora è pronta la cena. Avevo preparato i ravioli di zucca che a lui piacevano tanto. Prima di portare in tavola ho aggiunto una... sostanza nel suo piatto. È morto quasi subito. Era notte. Ho trascinato il suo corpo fino al cassonetto della spazzatura vicino a casa mia. Era pesantissimo. Non riuscivo a sollevarlo per buttarlo nel cassonetto. In quel momento è arrivato un uomo. Era un marinaio. Giovane. Avrebbe potuto essere mio figlio. Ho avuto paura. Lui si è avvicinato. Mi ha detto: serve aiuto? Io non riuscivo a parlare. Lui ha preso il cadavere, gli ha preso qualcosa da una tasca e poi lo ha buttato nel cassonetto. Poi mi ha detto: questi forse sono suoi. Era un rotolo di soldi. Non tutti quelli che gli avevo dato ma quasi. Me li ha dati e se ne è andato, come un angelo. Tutto qui. So che ho peccato e so che lei non mi darà l'assoluzione. Sa una cosa? Non mi pento. Sono contenta di quello che ho fatto. Mi dispiace solo di aver rinunciato alla cucina nuova. Ma per quello c'è ancora tempo, non crede?

LONTANO DAI TROPICI

Forse voi non sapete chi sono. Mi riconoscete? No? Sono il principe. Sì, lo so, il mio regno è piccolo, ma, come sapete, c'è tutto. Mare, montagne, pianure, fiumi, industrie... Gli abitanti si rivolgono a me per qualsiasi cosa. Perché io sono il principe. Mi chiedono favori, benevolenze, lavoro... Quando ne ho voglia dico di sì.



Quando ne ho voglia... il popolo mi adora. Non tutti, ma quasi. Anche voi mi amate... Mi avete sostenuto quando sono salito al trono. Ed io vi sono riconoscente... So di potermi confessare liberamente e di poter contare sulla vostra assoluzione. Prego, avvicinatevi... Ho dei nemici, sapete? Sempre meno, certo. Ma ne ho ancora. Poeti, astronomi, filosofi... Perfino normali cittadini. Anche i miei baroni... Si prostrano ai miei piedi, mi adulano, ripetono tutto quello che dico... Patetici pappagalli. Ma in segreto complottono... Vorrebbero sostituirmi... Parlano male di me alle mie spalle. Credono che io non me ne accorga! Ma io vedo tutto. E poi ho le mie spie... Preparo la mia vendetta, con calma. So che il popolo è con me. Perché io sono il principe. Alcuni dei miei nemici, i più stupidi, dicono di battersi per la libertà. Ma cos'è la libertà? Una finzione, un caos. Non capiscono che io sono la libertà. Un'unica voce invece di mille voci che assordano, intralciano, confondono... Voci bugiarde... Un coro stonato di sciacalli e sanguisughe. E questa sarebbe libertà? Lo sapete cosa vogliono in realtà? Vogliono il potere. Vogliono comandare loro. Ve lo confesso perché so che potete capirmi: il potere è... meraviglioso. Io ho tutto quello che voglio, capite? Tutto... Ogni mio desiderio viene appagato. Le donne fanno a gara per entrare nel mio letto. Chiunque vorrebbe essere mio amico. Se voglio un palazzo nuovo, un quadro prezioso, un'intera città... sono miei. Mi viene il capriccio di un viaggio in Oriente? Parto. Compongo una sinfonia? State sicuro che verrà eseguita in tutti i teatri del regno. E sono solo pochi esempi! Io posso decidere le sorti di ogni singolo suddito: posso arricchirlo, perseguitarlo, ignorarlo... Anche i miei nemici... Sono nelle mie mani. Posso giocare con loro. È un esercizio... istruttivo. Posso fare leggi, posso disfarle. Perché sono il principe. E siccome so cos'è il potere so che tutti vorrebbero averlo. Sono insetti, lo capite? Se comandassero loro sapete cosa accadrebbe? Ve lo dico io. Distruggerebbe-

ro il regno. Sì, prima distruggerebbero me, poi il regno. E noi non possiamo permetterglielo, vero? Perché, vedete, io e il mio regno siamo una cosa sola. Due corpi... avvinti. Eppure voglio raccontarvi un episodio... singolare. Pochi mesi fa passeggiavo nel porto della capitale. Alcune ore prima avevo inaugurato la nuova flotta, un piccolo gioiello. Era sera... Il mio seguito camminava poco distante da me e io osservavo le barche. Mi ero avvicinato ad uno splendido veliero quando mi sono sentito chiamare. Era un marinaio che stava sul veliero. Sicuramente non mi aveva riconosciuto... Sono stato al gioco e non gli ho detto niente. Mi ha chiesto se volevo imbarcarmi su quel veliero. Gli ho chiesto dov'erano diretti. Ai tropici, mi ha detto. E perché dovrei imbarcarmi con voi? - gli ho chiesto. E sapete cosa mi ha risposto? Ve lo dico io. Ha risposto: per essere libero. Per essere... libero. Pazzo idiota... E sapete una cosa? Per un attimo ho sentito il desiderio... struggente di imbarcarmi su quel veliero. Via, lontano... Ai tropici. Ma questo non ha senso. Il principe che abbandona il suo regno su un veliero... Ridicolo! Ah certo, avrei fatto un grande favore ai miei nemici! Avrebbero dato una festa in mio ricordo! E poi avrebbero distrutto il regno. Che il marinaio fosse un loro agente? Non importa! Non sono caduto nella loro trappola! Perché io posso avere tutti i velieri del mondo. E se mi viene il capriccio di andare ai tropici posso partire subito! Posso partire con tutta la flotta! Oppure, perché no, posso spedire ai tropici un po' dei miei nemici! Una delegazione di baroni... Potrei dichiarare guerra ai tropici! Distruggerli con uno schiocco di dita! Potrei fare tutto. Posso fare tutto. I miei peccati? Non so, non ricordo. Ma qualunque cosa abbia fatto o farò voi dovrete assolvermi. Questo lo sapete. Perché io sono il principe.

LA LUNA

Sono una prostituta. Che ti scandalizzi? E chi se ne frega! Mi faccio, quattro, cinque uomini al giorno. Beh, qualcosa da dire? Tu non hai nemmeno idea delle cose che mi chiedono. Tutto mi chiedono, questi schifosi. Tutto. E io glielo faccio. Basta che mi pagano. Ieri notte uno m'ha picchiato. Guarda, ho ancora i segni, m'ha pure morso sul petto, quello stronzo. M'ha fatto male. A uno che conosco, un travestito, gli hanno staccato un pezzo di lingua con un morso. Mamma mia... Ci sono quelli che ti dicono le parole d'amore. Bella, tesoro mio, passerottino... Ma vaffanculo! Dille a tua moglie queste cose... L'altro giorno uno aveva deciso che mi chiamavo Sara. Mi sbatteva e continuava a dire: Sara, Sara... Ma io non mi chiamo Sara! Mi dava fastidio che quello mi chiamava Sara. Chiamami troia! Però non gli ho detto niente. Tanto, che gli vuoi dire... Sei solo un buco. Alcuni non vogliono nemmeno usare il preservativo. Eh no, bello mio, o col cappello o niente! Io lo chiamo cappello. E che sono scema? Dovrei pure morire per colpa loro! Ma schiattassero loro... Sai una cosa? A me fanno schifo gli uomini. Proprio schifo. Da ragazzina volevo fare l'astronauta... Volevo andare sulla luna. Tutta tonda, bianca, coi buchi... Mi pareva bellissima. Poi, mi dicevo, incontro un bel marziano biondo. Io sposo e andiamo a vivere in un castello sulla lu-



na. E poi da lì vedo tutti gli scemi che stanno sulla terra e gli faccio ciao ciao! (Fa una pernacchia) Mica male... Abitavo con uno zio. Un porco. Mi metteva le mani addosso. Meno male che me ne sono andata. Se faccio un po' di soldi apro un ristorante. Che ne dici? Un bel localino elegante. Prendo pure uno che canta e lo metto con la chitarra in mezzo ai tavoli! Così i clienti stanno allegri. E io servo a tavola. Anzi no, sto in cucina e dò gli ordini. Lo chiamo «La Luna»! Bello, eh? Oppure... «La Mignotta»! (Ride) Buonanotte! Ahia che mi brucia... Tz! Mi fa male... Hai capito dove? Lì! E vorrei pure vedere! Non ho mica un cratere! Ci sono delle notti che non riesco nemmeno a dormire da quanto mi brucia. Faccio le lavande... Che devo fare? Basta che non m'ammalo... Mamma mia, non ci voglio pensare... Io non ci ho nessuno, sai? Se muoio sto da sola. Come faccio? Eh no, eh! Col cavolo che muoio! Io non mi muovo da qui, capito? Io ci credo in Dio. Ogni tanto dico anche le preghiere. Se riesco ad aprire il ristorante faccio pure un pellegrinaggio a... non lo so, dove ti pare! È un voto, eh! Speriamo che Dio m'aiuta, che fino a adesso non è che m'ha aiutato tanto. Ci avrà di meglio da fare... Oh! L'altro giorno, sarà un mese, m'ha caricato un marinaio. Dico, speriamo che ha i soldi! Sai, con questi non puoi mai dire. Dico, andiamo in albergo? Macché! M'ha portato al cinema! Io non ci vado mai al cinema. Dico sarà uno di quegli zozzi che gli piace farlo in mezzo alla gente. Magari solo una pomiciata al buio... In genere i marinai sono tutti arrapati... E invece ci sediamo in una fila davanti e lui non fa niente. Poi inizia il film. Era una storia di fantascienza, si dice così, no? C'erano quelli che andavano sulla luna e incontravano gli abitanti e facevano la guerra e poi diventavano amici. Io mi sono messa a piangere, non resistevo più. E lui, sai che ha fatto? Mi ha preso la mano. La mano, capito? Solo la mano! Incredibile... E io giù a piangere! Poi siamo usciti e lui mi ha chiesto quanto volevo. Niente, gli ho detto.

Ci mancava pure che gli chiedevo i soldi! Non m'aveva nemmeno toccato! Lui mi ha ringraziato e se ne è andato. Che bravo... Mi piacerebbe rivederlo, magari andiamo di nuovo al cinema... Chissà dov'è ora. Dopo... ho pensato tanto. A me, al ristorante... Che magari potrei avere un uomo mio... Così se m'ammalo ci ho qualcuno che mi aiuta. No? (Silenzio) È che sono stanca, capisci? Non ne posso più di questi qua. Mi brucia, non riesco a dormire... Mi viene pure paura... (Silenzio) Diglielo tu a Dio che m'aiutasse. Eh? Che forse a te ti da retta... Ti prego... Dammi una mano... Diglielo tu a Dio... Non mi lasciate da sola. Ti prego...

MI RAMMARICO SERIAMENTE

(Con un forte accento meridionale)

Vorrei confessare i miei peccati, e sono tanti... Mi presento: avvocato Antonio Cesarini, detto Totò. Voglio dirle tutto di me, tutto! Vengo dal Meridione. Si sente? Mi fa piacere. Io amo la mia terra! Sì, io voglio bene a questo paese. I politici purtroppo non gli vogliono bene. Tutti uguali... Ti chiedono il voto, ti fanno promesse e poi... chi s'è visto s'è visto! Brutta gente... Adesso però voglio parlare dei miei peccati. Primo: ho picchiato a mia madre. Lo so, è una cosa molto brutta. Eh, ma mi ci ha costretto! Totò fa' così. Totò sta zitto; Totò non ti permetto, Totò di qua, Totò di là... Bam! Ci ho dato un pugno. Le ho fatto male, in effetti. Ma poi si è ripresa e non mi ha detto più niente. Era troppo prepotente! Però mi pento. Veramente. Secondo: ho messo le corna a mia moglie. Più di una volta, in effetti parecchie. E che... è brava, ma... tanto secca! A me mi piacciono... con le forme, capisce? Un bel sedere, un bel petto... Le labbra grosse... Quella è tutta smunta. L'ho sposata per far contenta a mia madre, perché veniva da una famiglia molto rispettabile. I Cocuzza, sa? Io non le faccio man-



care nulla, ma a letto ci vado con chi mi pare. Lo so che è peccato, ma che vuole farci... Mi pento. Certamente. Terzo: ho bestemmiato al Signore. Varie volte. Questo è imperdonabile, lo so. Ero veramente esasperato. Io dico: perché non mi lasciate in pace! Io mi faccio gli affari miei e voi i vostri! E invece... Comunque mi pento e prometto in ginocchio: non bestemmiarò più al Signore. Quarto. Beh, questo è un po' imbarazzante... (Sbuffa) Ho investito un cagnolino. Di proposito. Mi dispiace di averlo fatto. A me piacciono le bestie, a volte più delle persone. Però c'era un mio cliente a cui un suo conoscente doveva una certa somma. Un debito, insomma. E questo non lo voleva pagare. Torna domani, non ce l'ho, abbi pazienza... E che bisognava fare? Gli ho investito il cagnolino. Che così si metteva paura e pagava. E infatti ha pagato. Eh, cosa non si fa per un cliente! Povera bestiola... Mi rammarico seriamente. Quinto... ma questo è uno scherzo, non un peccato vero... C'era un giornalista che metteva il naso nelle cose degli altri che non lo riguardavano. Chissà cosa s'era messo in testa, il signorino... Di calunniare la gente perbene! E noi ci abbiamo mandato una bella testa di porco a casa. Vorrei vedere la faccia che ha fatto! A bocca aperta: lui e il porco! (Ride) Ma questo è uno scherzetto... Roba piccola... Sesto: ho rubato al supermercato. Una banana. Non lo faccio mai, ma quel giorno ho visto le banane, mi è venuta voglia, ne ho preso una e l'ho mangiata. Senza pagare. Sono profondamente mortificato. Giuro che non ruberò più le banane. Settimo: ho dato un'aggiustatina a qualche processo. L'ho fatto per i miei clienti, mica per me. E che è colpa mia se in questo paese una giustizia se la deve fare da solo? Te la devi pagare la giustizia! E io l'ho pagata. È pure cara. Certo, i soldi non erano i miei! Però mi dava fastidio sprecare tutto quel ben di Dio. L'ultimo ha voluto ottocento milioni, dico, ottocento! Sai quante cose ci puoi fare con ottocento milioni? E invece ce l'ha tutti quel cornuto, che magari ci si compra la

villa ai Caraibi invece di investire nel suo paese! Che malinconia, che fastidio... Io coi miei peccati avrei finito, però vorrei dirle un fatto che mi ha dato un grande dolore, un dolore che la notte non ci dormo. Mia figlia è scappata di casa con un marinaio. Mia figlia, capito? Io ci ho dato tutto a quella zoccola, mi scusi, il termine. Io sono stato il migliore dei padri, l'ho educata ai veri principi! La tenevo sempre in casa, perché è lì che una ragazza deve stare. Io e sua madre volevamo sposarla a un cliente, un costruttore e quella è scappata con quel cornuto di un marinaio! Questi giovani sono veramente schifosi, non hanno principi. Sa che le dico? Peggio per lei! Un giorno tornerà da me strisciando a chiedermi perdono. E io la prenderò a calci in culo! Questa maledetta che non mi fa dormire... Ah, che male alla testa! Aspetta che m'è venuto in mente un altro peccato! Ho fregato un mio cliente. Per me i miei clienti sono sacri, ma questo era proprio un poveretto... Un impiegato di una ditta agricola che era stato licenziato senza giusta causa. Secondo lui. Il padrone di quella ditta è amico mio e io a quel tizio gli ho fatto perdere la causa. Ho dato più valore all'amicizia che alla professione. Io credo molto ai sentimenti. Però, anche se spinto dalla troppa generosità, riconosco di aver sbagliato. Quel poveretto si è impiccato pochi giorni fa. È vero, non avrei dovuto accettare l'incarico. Che devo dire? Mi dispiace! Sono sinceramente pentito. Pregherò per lui. E pregherò anche per il nostro bel paese che meriterebbe molto, molto di più di quello che ha. Eh, che peccato! Che malinconia... □

VOCI DEL CONCILIO

ANTONIA DALPIAZ I pettegolezzi dei monaci

1° FRATE - Massa facile dirlo. Massa comodo fare la comanda. Fra Venanzio, domandè de chi, informève de là, senti el tizio, el caio, ma entro doman dovè trovar no una, ma dò camere per i vescovi che ariva so ben mi da 'ndò. Entro doman. E Trent la s'ciòpa come na bala de saon. Digo mi, come se fa a organizzar na roba come en Concilio 'nté na zitadina picinina come Trent. Otomili anime, za strucade 'ntrà quattro muri e do torete, fra canalete, rivi e boteghe. E arent a ste otomili anime, bisogneria farghe star vescovi, cardinali, prelati, preti, servi e servi dei servi. Mi no vò miga criticar, Sioredio, mi no vò miga che pensèghe che mi sfodego 'n rògne che no le è mie, ma prima de empiantar tut sto palco, pensèghe su... A Roma, eh, a Roma l'è tut faziile. I manda le comande. I messi i ariva chi cola lengua di fòra, strachi e sudadi, i smonta da caval e pu morti che vivi i buta chi ordinanze su ordinanze. 'Ndò è lo che le trovo mi le camere? No volerìa che capitassa ancora, quel che gh'è sùzèst al vescovo de Bertinoro (Ride). Pòr om anca lù. Nar en afit da na siora che dopo qualche di la s'è malada. E còssa hala fat sta benedeta siora? L'ha volèst 'ndrio la so camera, per meterse 'ntel lèt e



curarse. Poreta, no la gaveva tuti i torti gnanca ela. El vescovo? Niente! No, che no 'l se mòve. Altre camere en giro no le gh'è... el se empona, el fa la voze grossa... ma la parona la fa ancora pu grossa. I vizini de casa solidali con ela, i è nadi driti 'nté la camera del vescovo, i ha ciapà fagoti, strazze, scarpe e libri e i l'ha tratà fòra dala porta. Varda ti a volte còssa che l'è la solidarietà! Gh'è vescovi dapertut. Trent la par na ciesa granda e santificada. 'Nte ogni casa gh'è en vescovo. E finché l'è uno dei noisi! Me enmagino sta pora zènt a sprechenar cole man, spiegarghe ai spagnoi e ai francesi che l'è ora de disnar. Come minimo resten 'nte la storia. Da adess en avanti, Trent no sarà pu quella. Sto Concilio el lasserà na scia. De incenso, orazion, discussion, beghe, regole e regolorum. Sioredio, vardè en zo. Mi son en frate e zerco camere, ma voi, gavé bèn altro da pensar. Auguri a mi, che trova quatro muri, ma auguri anca voi che no cognege vegnir zo da quella cross e far en pò de ripulisti come en 'tel tempio. Ve ricordè che rafanass? No pareva pu quello. Ma la se ghe voleva. Anzi. Poche ne havè dat. Mi saria sta pu cativo. Va ben Trent no l'è Gerusalemme, ma me sa che de tant en tant na controlatina, na calmadela a sti vescovi che i se scalda per gnent... no? L'è meio che zerca camere? Va ben, vago. Ma dopo no ste a lamentarve ghe no v'ho averti.

2° FRATE - Che sòn. Dormo sempre de men e laoro sempre de pu. Elo cossi che deve nar el mondo? Perdoneme, Sioredio, me confesserò, l'ho dita grossa. Se lo savessa el superior, el me faria la paternale, ma co 'sto Concilio haven dimezzà le ore de son e triplicà quele dela fadiga. Tut ben per le anime del purgatori? Ma quante anime gh'èlo zo? A 'st'ora le doveria esser tute passade en Paradiss, fra fioreti, penitente, orazion. E adess che i gà da gratarse la rognà dela Riforma! Ah, quel Martin Lutero el l'ha ben fata grossa! Meterse cossi, da en moment a l'altro contro el Papa, e nar zo seco su tut e tuti. E le indulgenze... e la residenza dei vescovi, e questo e quello. E fussa sta demò elo! I gh'è nadi drio come le mosche. Pareva che i fussa lì a spetarlo. Forsi la Ciesa la gaveva bisogn de na scrolatina. De meter a posto zerte robete che i secoi e la storia l'ha empolverà e scuèrt de terlaine. Na rinfrescadela en pòc a tut... perché no? Se me sentissa el superior... el diserìa che son en soversivo. L'è meio che no me lassa nar a zèrti pensieri. El me mister l'è quel de dir orazion e laorar. Ora et labora. Ah, per quello no me tiro miga 'ndrio. Gò la schena 'ntòchi e i reumatismi. Ma còssa vòt che sia a confront delle rogne de quei che doverà dezider còssa che la ciesa la pòl tegnir, la gà da cambiar... fra Tarcisio che el la sa pu longa de mi, el diss che soto, soto gh'è de mèz anca la politica. Che bruta roba. El parla de interessi, de diplomazie e avanti cossi. Sioredio, ma mi me domando. Quando te sei vegnù al mondo, engiazzà e sol, pensevet a quel? Mi no me par. Ma ultimament gh'è na strana confusion. Chi che comanda el vòl dir la sua sulle robe dela Ciesa, e la Ciesa la vòl dir la sua a chi che comanda. E Martin Lutero zachte! L'è arivà come el sal 'nté la minestra! E per meter a posto tut i ha empiantà sto pòc de confusion. Sioredio, mi me piaseria saver còssa che te'n pensi ti de quel che suzede. Set content che i meta a posto le robe? O le aversset lassade cossi? Me vèn da rider. I gh'è chi tuti, ma te manchi ti, quel che ga-



veria l'ultima parola. No? forsi sbalio. Te ghe sei, ecome! No i parlerà miga a vanvera. Te ghe sei, te ghe sei. Te sento nar e vegnir dal Dom, ensema ai vescovi e ai cardinali. Te scolto quando te parli bèn e te capisso quando ogni tant te tasi. Ho ciacerà massa? L'è meio che laora? Sempre per le anime del purgatori? Taso e neto su per tera. Però, na domanda, ma a ti, sto Martin Lutero...

3° FRATE - I è tuti rabiosi! Tuti! Cola scusa che a Trent se tira la cinghia, st'an per el Corpus Domini è saltà la marena al Castel del Bonconsili! Ah, per quello l'era ben na bèla usanza! La procession la passava arent al Castel e la se fermava per darghe la possibilità ai preti de tono, miga a tuti, de spartir en bocon col vescovo. Pomi, salami, formai, paneti caldi e molesini. L'era na manna. Digo mi, la procession l'è longa, soto el sol, cantando e pregando per strade e stradele de Trent. Ma col Concilio, la zità l'eideventada poreta. Massa zènt e la roba da magnar la spariss come l'aria. E prima che ariva i rifornimenti dale tere vizine! Problemi de far arivar la roba 'ntrà mèz ale montagne, problemi de distribuzione! E i prezzi! Ale stele! Tuti i vòl guadagnarghen su. Gh'è vescovi siori e vescovi poreti. E 'l vescovo Cristofor Madruzzo no 'l pòl miga arivar dapertut. Anca massa, pòr om. Anca massa! Bisogn lassarghe tuti i onori per l'organization. Tuti. El s'ha butà 'nté le ròbe con 'n entusiasmo e na volontà! Brao. Anca se i lo critica. E te pareva! Se no i fa, i ven criticadi! Se i fa, i ven criticadi el dopi! I diss che 'l fa massa feste. E allora? Che ghe sia en poca de alegria 'nté sta zità! Che i se diverta anca sti pòri vescovi lontani dale so tere. Tut el di sentadi zo a pensar, a decider, a begar. Tut el di cola testa che fuma per el ben dela Ciesa... magari maladi, magari pieni de pensieri. Mi son en frate. Nissun sa che ghe son al mondo, ma no gh'ho miga de ribaltarlo! Mi pu che se rar e daverzer el porton del convent... Lori... e no se ghe fa en poca de festa? Bravo el Madruzzo! Mi ghe dago reson. Se i vescovi i sente en poca de musica, i se beve do dedi de

vinel ròss che core zo per le vene e 'le scalda fòra, se i magna en piat de ròba calda... ma lasseli far. Chissà se el Clesio el saria sta listess. Sì, ensoma. Dela stessa pasta! Se gh'era uno che ghe tegniva al Concilio l'era propri lu. L'ha scomincià lù a darghe sta bella fisonomia a Trent. A tirar su palazzi e a rinfrescar i muri veci. Par n'altra zità. Ensoma, sto Concilio l'averà portà anca rebalton, ma no se pòl dir che no manca l'alegria. Anca la zènt la me par pu contenta. Per le strade gh'è animazion. Le done le va a curiosar da na ciesa a l'altra, per veder quel o quel altro, per ciacolar su tuti e tut. Provo a pensar a come che tornerà sta zità dopo che i sarà nadi via, vescovi, cardinali e prelati. Che silenzio! Che malinconia! Ma i diss che sto Concilio el durerà mesi. Ma che mesi! Ani! E allora! Còssa stago chi a lamentarme! Se 'nvederà dele bele e i continuerà a criticar, a brontolar, a far feste, a no farle... basta che ghe sia vita, animazion. A mi el silenzio, el me fa na tristezza... el me mete adoss na malinconia. Bravo el Madruzzo. Che 'l faga, se 'l ga estro. Che 'l faga...

4° FRATE - Bela sta chi. L'èi propri bela! I vescovi i è stufi e i vòl nar a passarse na stimana a Venezia o a Milan. Chi, i diss, no gh'è gnet. Venezia... Milan... No i gà miga bruti gusti. Me i enmagino a caminar en piazza San Marco, con quella arieta fina, fina che ven dal mar, o su le gondole, a spass per i canai, entant che i gondolieri i canta e i conta storielle. Zerto che Trent a confront! I diss che l'èi freda. Che i se mala de bronchite e reumi. Che l'èi massa en su. E che se podeva sceglier na zità pu calda e pu acogliente. A mi no me par che sia tant fret. Forsi perché son abituà... anzi, a mi sta arieta fresca, fresca che ven dale montagne, la me pias. No saria miga bòn de nar a viver da n'altra banda! (Ride) El dottor del Concilio el gà en dafar a dar fòra sciropi, tisane e pirole. Del resto i è anca anzianoti, zerti. No se pòl miga darghe tort. E sto Concilio el va avanti, avanti, avanti. Par che no 'l finissa mai! Ma gh'è complicazion. Mi no so quale, no me interessa, ma s'ha mess de mez i francesi che bega coi spagnoi che i la gà coi italiani. No l'è miga per criticar, ma, còssa poderai dezider per la Ciesa, per el ben del cristianesimo, se i se 'nzispa 'ntrà de lori? Ma mi el so. A tanti no gh'è piastèst l'idea che 'l Papa l'abia deciso de sceglier Trent per el Concilio. Cari mei, l'è talmente ciaro! Ghe son arivà anca mi, che son na persona semplice e pòc lezuda. Trent l'è 'ntrà mèz ala Germania e al rest. En posto strategico, per contentar ciesa e governanti. Ah, el Papa el l'ha bèn pensada giusta! Ah, per quello, no se pòl miga criticarlo! Chi el doveva esser e 'nté nissun altro posto. A do passi dai todeschi, e a do passi dala Sede papale. El Clesio l'aveva za trat fòra la so pedina col'imperator Carlo Quinto. «El vegna a Trent, el vegna a veder che bèla la me zitadina» - el ghe diseva el Bernardo Clesio, che col'imperator l'era proprio braghe e camisa. E Carlo Quinto l'è vegnù. El s'ha fermà, giust el temp per enamorar del posto. E quando el Papa l'ha deciso per Trent, no l'ha dit de no. Trent no la gaveva le gondole. A Trent ghe mancherà i lussu de Milan, ma la è 'nté na sì bèla posizione! L'è come esser en vilegiatura! L'è come nar ai freschi. E ven l'appetito. E le ganasse le se fa rosse come le ampomole e se dorme ben la nòt. No? Vèn i reumi e i rafredori? L'è meio nar en gondola? Ma toleve na barcheta e fe en giro su l'Ades! Còssa ghe vòl! No èlo

bèl listess? Se pòl tirar su i pessati e sentir cantar le lavandare che fa la lissia sulle sponde... Basta volerlo. E pò i mateloti, pieni de vita, i zuga e corerse drio n'irà mèz ale canèle... No, cari vescovi. Mi la storia de Venezia no la me piase. Toleve la scarpina, metev la sciarpa de lana intorno al còl e vardè fòra dala finestra. Gh'è na luna che ride, stassera...

5° FRATE - I parla del brut mal. I diss che l'è arivà a Trent da Ispruc. E tut i vòl scampara. I gà paura. No se pòl miga darghe tòrt. Son mèz stramì anca mi. Ma el superior l'ha dit che l'è demò ciacere. Che 'l brut mal i è stadi bòn de fermarlo e che l'interessa quei che laora 'nté le cave d'arzènt de Ispruc. I ha ciapà na brutta infezion sototera... pore creature, che pecà che i me fa. Ore e ore al strof, 'nté l'aria envenenada, col pericol che la tera la zeda... se n'ha sentì talmente tante. E le done e i matelòti su a spetar, cola paura 'ntéi oci... vegneralo su... o? Sioredio, gh'è tanta miseria en giro! Massa. E chissà quanta ancora! Zerto se ariva el brut mal a Trent, con tuti sti vescovi e cardinali! Propri adess che i è lì lì per tòr decision importanti... narai via da Trent? 'Ndò? I parla de Bologna. Ma no l'è listessa roba. Bologna l'è na zità bèla fin che se vòl, ma ghe manca st'aria de spiritualità che el Concilio le sta bon de meter su chi. Procession, orazion de sera e de mattina, zent che ven a veder, che vòl saver, che critica e che approva. Par de esser 'nté 'n altro mondo. Voleria che 'l duressa per sempre, sto Concilio. O forsi no? Saria anca bèl tornar ale ròbe tranquile de tuti i di, ala vita de prima... ma sta animazion. Ah, l'èi bela. El brut mal... i prim a partir saria i vescovi pu anziani, quei deboi e maladi. Saria i primi a ciaparlo. Ma varda ti, che pecà. Propri sto pensier doveva capitar a preoccupar tuti? No ghe n'hai assà? I protestanti i par diventadi mati. No i gà pu ritegno. No ghe fa paura pu nissuni. I va zo sechi, senza pu riguardo per el Papa, per i cardinali, per la Ciesa. Oddio, no che mi gh'n capissa tant. Son pu che altro en cosina, n'irà padele e bazine. Ma ogni tant me ariva qualche ciacera. Capita fra Giustino. Ah, quello el sa tut de tuti. En brao cristian, ma se no l'è gà la recia tacada ala seradura... no l'è pu elo. El diss che l'è robe che ne interessa tuti e che doven saverle. Spiando? Mi ghe domando. Ma che spiando, che spiando, el me risponde, col dè toncà en te 'l minestron. Mi scolto, per caso, e come per caso, ve digo. «No me confesso gnanca» - el me diss, come en cherubino. E come far a no crederghe? E pò l'è sì bèl scoltarlo. El me ven drio dapertut, e l'conta, el conta, de questo, de quello, de quel'altro. E ntant che conta, el tasta. Senza farlo apostata, vèh. Cossì, senza cattiveria. Coi so òci grandi e azuri, ciari come el ziel a primavera. L'è sta elo a dirme del brut mal, e per l'informazion, gh'ho dat na razione de pasta e fasoi appena fatta. Sperente che 'l torna, fra Giustino, e che el me tranquillizza. Ispruc no l'è miga propri cossì lontane 'l brut mal el core come l'òio sulla piastra del fogolar.

6° FRATE - No l'è possibile. Provo a 'narginarmelo, ma no ghe la fago... I m'ha dit che 'l cardinal Ercole Gonzaga l'è arivà a Trent con en corteo de zentossanta persone. Zentossanta! En paes. Mi me domando còssa che 'l se'n fa de tuta quella zènt. Meti quel che ghe lustra le scarpe, quel che tegn i vestidi nèt e regoladi. Quel che ghe prepara en bocon, el segretari, e pò còssa? Provo, ma no son bòn de pensar a còssa che

pòl servir zentossanta persone. Per quello l'è sta na meraviglia vederlo arivar come en principe. Elo davanti e de drio tut sto pò pò de corteo. I zitadini i pareva mati. Tutu sulla strada, postadi ale finestre... «ariva el cardinal Gonzaga» i zigheva, sventolando le man. Ah, per quello l'è en personaggio. L'ha portà lustrò... ma tuta quella zènt. Perché bisogn che i dorma, i magna, i vaga da qualche banda. Le case a Trent le è pò demò milizinquazento... e no l'è arbandonade. Ghe abita famiglie, mateloti, veci e done... e pò i cavai. No desmenteghentene dei cavai... I gh'è anca lori al seguito, creature del Signor, che magna, beve e pòlsa. 'Ndò meterli tuti? De stale le è quele che le è... Che problemi, Gesumaria! Ma perché me preocupo mi? No l'è afari mèi, l'è vera, ma sicome son quello che tegn a posto la stala del convent, che ghe dà da magnar ai cunei e governa le galline... ghe penso mi, ai cavai, proprio come ai cristiani. Pòre bestie. Chissà che viazo. Tra la polver, el fret, el calt, sghizzadi soto el peso de borse, borsoni, fagotti e fagotei. Fortuna di però. Su a gropia i porta de spess i alti prelati. L'è n'onor. I poderà sempre dir che el Concilio i l'ha vist anca lori. Che i gh'era... no l'è miga da tuti. Pori cavai... 'ndò li meterai? Forsi en campagna, fòra dai muri dela zità. Sperente. L'è sì bèla la campagna. I poderia vardarse en giro, respirar sta bona aria, far conoscenza coi cavai de chi... ensoma, i diss che el Concilio el dura an... che i gabia almanco da far qualcòss. A mi me piasseria far el guardian de tuti i cavai del Concilio. I metaria en fila e i passeria tuti col bruschin, per farghe vegnir el pèl lustrò e molestin. E pò ghe daria na carota a testa e ghe saria sempre l'acqua fresca 'nten canton. Tuti i pensa ai vescovi, ai cardinali, ai prelati e zo e zo. Ma ai cavai no ghe penserà nissuni? Zentossanta persone al seguito... fago en cont de almen otanta cavai. Uno en doi. Otanta cavai... otanta carote, otanta cetleti de acqua. E pò el fen, e pò bisogneria farli mover. Basta, sognar fra Gaudenzio. Basta pensar ai cavai, che al mondo gh'è ro-



be pu importanti. Pensa mo al Concilio. A tut quel che i gà da dezider, stabilir. Quei sì che i gà le so preocupazion. No ti. Sì, l'è vera. Ma se mi podessa starghe drio ai cavai... per l'amor di Dio, conta de pu i vescovi e i cardinali, ma i cavai...

7° FRATE - I n'ha messi a posto anca noi. Adess tut quel che fen l'è scrit 'nten regolamento e guai a sbagliar! Pòre creature anca noi. Ma de che regole gaverente de bisogn! Pu che desmissiarne ale quatro de mattina, nar en ciesa, dir orazion, cantar, magnar quel pòc che ne passa la providenza e laorar... digo... e pur i ha parlà de noi 'nté el Concilio. Per quello l'è ben na grossa sodisfazione. 'Vòl dir che no sen propri l'ultima roda del car. I sa che ghe sen. E alora i ha fat le regole. Gnente soldi ai conventi. Doven rangiarne, ensoma. Poreti èren e poreti resten. Del resto, San Francesco el l'aveva bèn dita giusta. E noi ghe nen drio ale so parole. Però... no l'è tant el contentarse. El Sioredio l'ha sempre pensà ale so anime chi en tera... de fam no sen mai morti. Anzi sen bòn anca de sparmiar e darghen a chi che ghe n'ha men de noi... L'è quel nar a domandar la carità, che me mete en pochettin sottosora. Nar col sac sulle spalle, bater ale porte de zèrte case che me domando come che le fa a star en pè... e sperar 'nté la providenza. Pèco de pòca umiltà? Forsi l'è vera, ma mi naria pu volintera dai siori. Quei sì che i ghe n'ha. Sol che lori i è piòst tiradi. No i ghe sente... i è duri de recia, quando baten ala so porta... Siori e poreti... ghe sarai sempre stadi? Provo a 'narginarme en mondo tut listess, gualif come l'acqua de na sortiva. Provo. Ma no son bòn. Che altra regola hai deciso, al Concilio? Ah, sì. Guai a noi se nen en giro senza domandar el permesso al padre superior e guai a noi se laoren per altri senza che elo el lo sapia. Mah. 'Ndò gavente da nar? Pu che chi... o almanco da na ciesa a l'altra en zità, o per qualche stradela de campagna a dir su el rosari... ma forsi i gà paura, forsi qualchedun ha scantonà e alora i ha pensà meo de meter en regolamento. Ah, per mi. Che i meta o no i meta le regole l'è propri listess. Mi son quel che tegn la biblioteca del convent. Quel che spolvera i libri, i li empresta via e 'l varda che i torna lustrati e neti al so posto, ntéi scafai. El mister pu bel del mondo. Ogni tant me desmentego de nar a magnar, perché me perdo 'ntra le pagine de qualche libro, e vardo le figure... (Ride) Anca le suore i l'ha regolamentade. Anca le sorelle in Cristo le deve star atente a no sgarar. Porete anca lore! Obligo de comunione e confession almen na vòlta al mes. Ma se l'è di e nòt tacade ai altari, a ciacolar col Sioredio... anime bianche che no sa gnanca còssa che l'è en pecà... Ma se ghe vòl la regola. Zèrto che se i le fa per noi che grandi problemi non den, me enmagino che sfilza de indicazion per quei che pica en pòc de massa vers el diaol. Auguri, cari, mi, regole o no regole, torno n'irà i me libri. Quei i tase, i me vòl ben e no i disubidiss. Arivo... arivo...

8° FRATE - Rechiam meternam domine... Se me dispiase. Ma propri lori? Ma perché propri lori? I era sì bravi. Se vedeva che i ghe meteva l'anima. Uno drio l'altro, i è nadi, come sofranei. El Concilio no l'è sarà pu quello senza de lori. I cardinali Gonzaga e Seripando, legati del Papa... nadi, tornadi 'ntéi to brazzi. Sioredio. Seuseme, ma te podevi bèn lassarli chi ancora en par de ani. No vedet l'ora anca ti che 'l finissa 'sto Concilio? L'è sì lonc, sì pien de rogne e de pensieri. E



mi no 'l capisso. Perché gh'è sì tant da discuter su de ti? Perché bisogn begar. Te ghe sei e basta! Mi, la mattina, quando el sol l'è ancora scondù drio le montagne, vago 'nté l'òrt. L'òrt. El me regno. Guai a chi che ghe mete man. L'è mè e son mi che tiro su i capussi e curo el persemol. Allora, te disevo. Vago 'nté l'ort e me sènto sul muret. Tègno el rosari en scarsèla e fago nar i grani 'ntrà i dedi. E pò te parlo. Te conto de mi. Robete semplizi. Còssa vòt che 'l gabia da dir en frate come mi. Ma no so... gò come la sensazione che te me scoltì. E pian le ombre le se fa men spesse e la luce la vèn fòra come dala tèra. E mi te parlo e me sènto tut rebaltonà a vardar el ziel che 'l se cambia, i colori che se desmissia, la rosada, i osei che canta. Scominzio la mattina ensema a ti come che 'l feva San Francesco. E no me serve pensar, discuter, begar. Te ghe sei e basta. No poderìa esser viceversa. Come poderìa, ogni mattina, capitar tute quele bèle robe... el sol, i osei, la rosada, e mi che digo le orazion. E allora no capisso. No l'è cossita semplize, te disi... sì forsi. Mi l'è ani che son serà 'nte sto convent e someno, e aro e vango l'ortesel. Fòra de chi, pòl esserghe de tut. Sat, cossa che te digo, Sioredio? Me piaseria envidar na desina de vescovi 'nté l'òrt, de mattina prest. Quei pu scaldadi. Quei che no ghe va ben gnent. Quei che se 'mponta tant per emportarse. Me piaseria sentarli en fila sul muret e spettarte. Serviresselo? Mah... El mondo no 'è come 'sto ortesel, el capisso. Magari. Saressen tuti, fiori, salvia e rosmarin. Tuti, cola testa per aria a vardarte. Còssa èlo che gh'ho stamattina? Me par de dirte en sach de stupidezzi. Forsi perchè no vòl pensar a quei cardinali che i è nadi via cossì... per na bruta influenza i diss. Zèrti. Ma zèrti i diss per el crepacòr. El cardinal Simonetta, scusa se fago nomi, l'ha enzispà el Papa e da allora l'è sta dolori. Ciacere, veh... binade su dala cosina e sui corridori che pòrta en capèla. Ciacere. Ma a mi me dispiase. Voleria che tut finissa en gloria. Che 'n dì me desmissiesse la campane del Dom e la voze del cardinal

Madruzzo che diss: «Alleluia, il Concilio è finito. Siamo tutti fratelli, andiamo in pace». No? Te pensi che... Te pensi che l'è meio se tiro via l'erba mata dale zigole e ghe dago da vever ale margherite? Va ben... ubidisso... «rechiam meternam domine...».

9° FRATE - È vegnù algeri sera 'nté la me cella fra Anselmo. El m'ha dit. «Gat en momentin per do ciacole?». Mi, a dir la verità, morivo dala sòn. Son quel che ten nèt i corridori e la capèla. Laorade da òto, se l'è per quel. Gò le man che l'è tut en grop de artrosi. Ben, l'è listess. El fago per el Sioredio. Credo che se vago en Paradiss, no son miga sicur, ma magari... Disevo, se vago en Paradiss, gò l'impression che i me farà netar su per tera anca lì. Zèrto che passar le nuvole cola spazzadora... me piaseria. Con do alete de drio che me tegn per aria e l'zircondol de oro sula testa... Basta sognar, che l'è prest per morir. Dunque. Fra Anselmo el me se mete vizin, el me varda fiss da soto i sopracigli che me par do boschi negri. «Alora?» - ghe domando mi e continuo a far boche. «Sat ti còssa che l'è lo "Jus divinum"?» «El còssa?» - ghe digo, pensando che no l'è tut giust. «I parla tuti de Jus divinum, i se dà tante arie. E jus divinum de chi e jus divinum de lì... Mi ho fat finta de saverlo. Son passà arènt a fra Celestino e gò batù sula spala disendoghe: «Però, quel Jus divinum, ah...» El m'ha vardà, sospirando, e l'ha rispondu... «Se no l'ghe fussa, no so proprio come che faressen». Perché propri a mi? Mi, che neto su per tera dala mattina ala sera e che, Sioredio perdoneme, me 'ndormenzo ale omelie e ronzezo qualche volta. I me lo diss e i me sbutona perché fago massa rumor... «Perché... perché...» - el me risponde fra Anselmo. No pòdo nar da quei massa lezudi. Fago bruta figura. Ho pensà che ti... «che son n asen» - ho dit tut ofeso. «Ma no, ma no... ghe mancheria» - el ma consolà lù. «Ma magari, me son dit, netando vizin ai altari, entant che qualchedun conversa su se robe, ti te hai sentì...» Alora m'è vegnù en ment che na sera, prima del 'Ave Maria, el padre superior el confabuleva con uno de cultura. El nome no me 'l ricordo. «Sat, fra Anselmo, cossa che l'ghe diseva? El parlava dei vescovi. Se 'l potere che i gà el vegn direttamente da Dio o l'è el Papa che 'lo decide». «E sta chi saria la Jus divinum?» - el me domanda, preoccupà. «Mi fregavo e fregavo, endinocia sule prede. Ma son sicur de aver sentì parlar de Jus. Se la Jus l'è pò sta chi... no me pias curiosar. Mi gò el me mister». Fra Anselmo el s'ha gratà la testa, no l' me pareva del tut convinto. «Sat còssa che te fai?» - gò dit, mi per finirla via e nar a dormir». «Te resti sul vago, come se te savessi, ma no te vòl dir. En mistero, sta Jus, na roba da no discuter. Te vederai che la te narà ben...» «Resto sul vago, allora... fago la part de quel che sa ma no vòl dir...». «Za» - gò conferma, endinociandome vizin al lèt per l'orazion dela sera. «Te farai en figuron, fra Anselmo. Fidete. En figuron». «Va bèn, ma se te sentissi altro... ciamememe». «Va ben, fra Anselmo. Adesso, bonanòt, perchè doman gò da fregar su el corridori del refertorio e l'è sì lonc...».

10° FRATE - L'è finì. I va. El Concilio el s'era le porte. E con elo le ciese de Trent, le capèle, le case, le stale, le cantine. Pian i va, coi so fagoti, strachi e pu veci. Contenti? Sodisfatti? No l' so... a vardarli no me par. Ani e ani de discussion. Ani de beghe, ani de dolori. Quante che el n'ha vist sto Dom de Trent.

E quel Crocifiss... cola testa piegada da na banda. Strac e sfinì anca lu... Elo servi? Se vederà... parlerà chi che ven dòpo de noi. Comunque el so dover i l'ha fat. Zèrte robe l'è arivade a bòn fine. No l'è sta ani butadi via. Se è parlà de ti, Sioredio, ore e ore al dì. De ti, che da quella cross te vardavi zo... E quante te ne hai viste... Adesso i va. E per le strade tornerà a caminar la zènt de Trent, quella che s'ha missiada per ani 'ntrà vescovi, cardinali e prelati. Che sensazione... na zità vòida de telare rosse e negre. De benedizion e de incenso. Tornerà a circolar i caretì pieni de verdura, e le done le poderà ciapar pòsto en t'èi primi banchi dela ciesa, tacade al tabernacol, come na vòlta. Me vèn na strana malinconia... ne èren abituadi a sto viver. Mi ho fat anca bele ciacerade con zèrti preti che vegniva da lontan... e i me conteva dele so tere... mi che no son mai nà fòra da chi... l'è sta come tocar el mondo coi dedi. Na zitadina come Trent, piccola, piccola l'èi deventada per desnove ani en punto de riferimento. Tutti i vardava chi, i speteva segnali, i arivava... pieni de speranze. Na zitadina de montagna, al centro dela tera. Come Nazareth, al temp del Bambinel, na Roma en miniatura, siora e potente. Granda e importante. E adesso... la torna quella de prima... o forsi no... Forsi gnent sarà come prima. I muri i conterà la storia, i libri i fisserà le parole e da pare en fiòl se passerà i ricordi. L'anima, desmissiada per ani, tegnuda viva, no la pòl dormir. Tornerà i silenzi, se calmerà la confusion, se sbasserà i prezzi e no se begherà pù per na camera en afit, me stenterà qualcoss che no so dir. Forsi col temp. E noi pòri frati continueren quel che aven fat ensin adess. Ora et labora, come San Francesco. Laoreren e diren orazion, desmissiandone col gäl e nando a dormir cole galine. E parleren con ti, come sempre. E ti te gaveràai da scoltarne, Sioredio e scusarne a volte se le nosse ciacere l'è semplizi come quele dei pòpi. Se te conten dei capussi che no buta, del libro che ghe manca na pagina, dela galina che no fa òvi, de fra Venanzio che bron-



tola. Ma te'l sai anca ti che te ghe sei sempre, anca quando no parlen e resten a vardar per aria, col rosari sula gaida. Senza dirte gnen, perché no serve. Perché te ghe sei, su quella montagna, 'ntrà i pezzi, sule coste dell'Ades. Perché te veden en quel por om che bate ala porta del convènt per en piat de minestra, 'nté na dona, 'ntèi dei dei veci. Pòc? Forsi. Ma saven che ogni qual trat te vegni a trovarne... te spatuzzi i cavei de fra Giustino e te 'mpienissi de òvi e de salata, la sportola de fra Celestino. Credet che no te havente mai vist corer 'ntéi corridori apena lavadi e sentarte arènt a fra Gaudenzio? Torna, quando che te pòdi. Noi, sen chi a spetar-te. □

IL PURGATORIO

GIANCARLO DI GIOVINE Il the con l'anima purgante

IL PRETE E LA DONNA

PRETE - Avrei dovuto fermarvi prima, rifiutare tutto.

Con le vostre donazioni, avete ridato vita a questa chiesa, avete aiutato me e i miei fedeli. Ma voi, ora, cosa avete?

DONNA - E me lo chiedete?

Voi lo sapete meglio di me.

PRETE - Io so soltanto che avete perso i [vostri soldi.

Avete dilapidato le vostre fortune, in cambio solo di preghiere.

Non saprò mai come ringraziarvi, come sentirmi degno di voi.

Ma non posso più andare avanti.

DONNA - Voi potete e sapete. Voi avete [studiato.

Io ho solo la fede.

Ma anche in questo certamente mi superate.

PRETE - La fede non mi assicura che ciò che [chiedete in cambio

vi sarà dato.

DONNA - Ve lo assicuro io. Credeteci.

PRETE - Perché non volete che si sappia delle vostre donazioni?

DONNA - Non cerco pubblicità.

PRETE - Cercate solo la rinuncia, il [sacrificio,

come se doveste spiare qualche pena.

Dirò messa per il vostro uomo, ma sarà l'ultima.

DONNA - No. Lui ha ancora bisogno di [noi.

PRETE - Vostro marito è morto

e il Signore ha cura di lui.

Lasciate a me la cura dei vivi.

DONNA - Continuate a dire messa per lui, a pregare per lui,

e ad accettare le mie offerte.

È questo quello che voglio.

PRETE - State sciupando la vostra vita.

Dio non vi chiede questo.

Potrebbe essere un peccato.

DONNA - Io vivo. Io posso scegliere la [grazia o il peccato.

Mio marito no. Non più.

E solo io e voi, da qui.

con la forza delle nostre preghiere, possiamo salvarlo.

PRETE - Perché io? Cosa c'entro?

DONNA - È il vostro compito.

Le vostre parole lo innalzano

verso il cielo di Dio,

e le mie lacrime lo puliscono

dai peccati della terra.

Insieme spingiamo la sua anima verso la [luce.

Non è un bel compito, questo?

PRETE - Vi prego rivolgetevi ad un altro [sacerdote.

DONNA - No. Anche se voi non mi [credete,

e forse nemmeno immaginate, quando voi pregate per lui, lì, sull'altare,

con in mano il corpo e il sangue di Cristo

e pronunciate

le parole di Cristo,

e le pronunciate per lui,

lui è accanto a me,

e insieme a me vi ascolta.

E ogni parola che voi dite

è un passo in più verso la luce.

Allora io vedo, vedo questa luce

sotto forma di un raggio.

Entra dalle vetrate raggiunge il suo volto.

Non mi ha mai amato come mi ama adesso.

E per me è lo stesso.

Volete che tutto quest'amore cessi e riprecipiti nel buio?

Egli compie uno sforzo,

uno sforzo che non è umano,

ma che dall'umano può essere soccorso.

Attraversare uno spazio,

quello spazio ignoto e immenso,

che dal peccato porta alla grazia,

dalla tenebra allo splendore.

È un incredibile percorso

dove l'anima da sola vacilla, si perde

e può bloccarsi, immobile, per un secolo,

davanti ad un sasso o un'ombra.

Le nostre voci

possono farsi vento

e spingere l'amato che si purga

lungo le salite del Purgatorio.

PRETE - Non voglio più offerte.

Potrò officiare nuove messe per vostro [marito,

ma io non voglio più offerte.

DONNA - Perché non mi capite?

Io non perdo ciò che lui mi ha lasciato,

lo restituisco a lui, semplicemente.

E lo restituisco al nostro Signore.

PRETE - La vostra generosità non è più un [dono per me,

è un mistero.

DONNA - La fede vive di mistero.

PRETE - Una cosa è il mistero della legge [di Dio,

e una cosa sono le vostre pretese.

DONNA - Chiedo solo di essere felice.

Quando l'avrò salvato, sarò felice.

PRETE - Voi mi state usando,

per un disegno che più non capisco.

E io a sua volta ho usato voi,

per progetti che ora mi appaiono meschini,

così piccoli di fronte al vostro sogno.

DONNA - Nessuno ci usa.

Siamo solo strumenti nelle mani di Dio.

Lui vuole questo, da me e da tutti gli

uomini.

Io semplicemente rispondo.

E non è colpa mia se gli altri non sentono.

Ma voi, almeno voi, qualcosa dovrete

sentire.

PRETE - Lasciatemi.



IL PRETE DA SOLO

PRETE - Continuo a prendere in giro [quella donna.

O è lei che si prende gioco di tutto, perfino della sua vita.

Ma se è folle io devo fare qualcosa.

Non posso continuare ad assecondarla.

Sarei più folle di lei.

Non ha il diritto di distruggere così

una famiglia, un nome,

per quello che ormai sembra solo un [capriccio

o un'ossessione.

E io non ho il diritto di abusare di questa [follia

perché lei non sa cosa sta facendo,

mentre io so, e so benissimo,

che sto peccando.

Se è l'ignoranza che la governa,

il pregiudizio,

lo stesso devo contrastarla,

poiché io non vivo in questa ignoranza,

non mi cibo di lei,

né lei mi può nutrire.

Vivo in una chiarezza forse peggiore,

se basta un granello di sabbia

per incrinarla.

Se invece è solo fede,

una fede che nemmeno riesco a [immaginare,

e che mi sconcerta nella sua semplicità,

allora io devo indagare su questa fede,

capire da dove viene.

Io che dovrei conoscerlo a memoria

ho perso il senso di tanto bene,

così che mi appare stravaganza,

o addirittura perversione,

il suo percorso naturale.

Sono diventato così cieco

d'aver paura di tanta luce?

Così abituato al buio

d'aver vergogna della mia ombra?

No, non può essere fede,

poiché se così fosse

ne resterei letteralmente schiacciato.

E forse è questo, questo e non altro,

il peso che opprime la mia coscienza,
la mia coscienza di uomo,
e il dolore che circola liberamente
nella mia anima di cristiano.
Oh, Signore,
perché l'hai messa sulla mia strada?
Vuoi forse vedere di che materia
è fatta la mia fede?
E allora ti sarai accorto
di come fossero solo parole,
parole e qualche bella intenzione,
a tenere unita quest'anima
con un collante che si chiama fede.
E ti sarai accorto
come di fronte ai gesti e alle volontà della
[fede,
alle direzioni precise e misteriose che
[segue,
questo collante si sia sciolto,
come si scioglie la neve in un bicchiere,
e la mia anima sia andata in pezzi.
Ora che sono per terra,
così vicino, costretto alla terra,
ch'io possa almeno vedere
come si muove la grazia
e cosa dice.

LA DONNA PARLA CON UN UOMO SEDUTO SU UN SOFÀ, INSIEME SORSEGGIANO UN THE. IL PRETE LI SPIA.

UOMO - Una serie di laghi, non so quanti.
Sembrava un mare, ma erano laghi,
divisi da strisce di terra.
E c'erano ombre su queste strisce
che camminavano, in ordine sparso,
come confuse e perse, senza una direzione.
Altre invece erano immerse nell'acqua,
[immobili.

Non vedevo gli occhi,
ma ho avuto la sensazione che guardassero
[tutte
verso lo stesso punto.

DONNA - Ma parlavano? Cosa sentivi?
UOMO - Niente. Tutto era come fermo.
Solo il suono delle acque.
Un'onda lunga, lunghissima, le
[attraversava tutte,

partendo chissà da dove.
È arrivata fino a me, e oltre.
Ho sentito chiaramente l'acqua bagnarmi i
[piedi.

DONNA - Ma tu dov'eri?
UOMO - Mi sono ritrovato su una fetta di
[terra,

senza sapere come.
La montagna mi era accanto,
sentivo la sua presenza,
ma non mi sono voltato.
L'occhio si perdeva.
Anch'io guardavo verso qualcosa,
ma non so cosa.

DONNA - E il colore? Di che colore era
[l'acqua?

UOMO - Cambiava continuamente.
Il celeste si trasformava in rosa,
e poi arrivava l'azzurro,
scuro, forte, come il cielo che annuncia la
[notte.

Immagina tutto questo come un universo
[che si muove,
e che al tempo stesso resta immobile,
come fosse un dipinto.

DONNA - E tu, ti muovevi?
UOMO - Ti ho detto, non hai il sentimento
[del procedere,

ma sai che stai procedendo.
Ad un certo punto ho visto il fuoco.
Non so come è apparso, da dove veniva,

ho visto soltanto lunghe lingue di fuoco
invadere le strisce di terra,
e abbracciare le anime.
Io stesso mi sono trovato nel fuoco.
Non sentivo né tormento né calore.
Vedevo chiaramente le strisce rosse
avvolgere le anime
e tingere le acque di scarlatto.

DONNA - E poi? Come sei uscito da tutto
[questo?
UOMO - Da quel punto, verso cui tutti
[volgevamo lo sguardo,

è arrivata la nube.
Prima bianca, poi nera, poi tante,
si superavano, si scontravano, si
[moltiplicavano
e ci venivano incontro ad una velocità che
[non conosco,
spinte da un invisibile vento,
finché non han coperto il cielo per intero.
Allora sono scese su di noi in forma di
[pioggia.

Hanno spento il fuoco,
hanno sommerso la terra,
hanno cambiato quel mondo.
Ora è tutto nebuloso e sospeso.

DONNA - Sei ancora lì?
UOMO - Il cielo sta di nuovo cambiando.
Forse sono vicino, ma non so ancora
[quanto.

DONNA - Oh, mio Dio! È lui!
UOMO - Che succede?
DONNA - L'ho visto. È il prete! Ci stava
[spiando.

UOMO - Dov'è?
DONNA - È fuggito, maledizione.
E adesso? Avrà sentito tutto.
UOMO - Come faceva a sapere?
DONNA - Mi avrà seguito, che ne so?
Lo devo fermare.

Devo impedirgli di parlare.
Quel cretino può rovinare tutto.

LA DONNA E IL PRETE IN CONFESSIO-
NE.

PRETE - Voi? Andate via. Cosa volete
[ancora?

Andate via.
DONNA - Voglio confessarmi, padre.
PRETE - No. Non qui. Non con me.

DONNA - Qui, invece, e con voi.
Siete voi il mio confessore.
PRETE - Voi non dovete dirmi nulla.
O meglio sì, una cosa sola.

Chi siete, e cosa volete da me?
DONNA - Sono una vostra fedele
e sto facendo qualcosa per voi, mi sembra,
e per la vostra parrocchia.

PRETE - Per me? Voi mi state soltanto
[confondendo.

Oppure, non so, mi state illuminando.
Io, io vi ho visto.

DONNA - Cosa avete visto?
Voi non dovete vedere,
dovete sentire i miei peccati.

PRETE - Vi prego, sto male.
Vi prego, lasciatemi in pace.
DONNA - Volete impedirmi la
[confessione?

È un vostro compito.
Voi dovete ascoltarmi.
PRETE - Adesso no, vi prego.

DONNA - Adesso, perché è adesso che
[voglio parlarvi.
È da tempo che lo penso, ma è ora che lo
[voglio.

Ascoltatevi. Non lasciate la mia colpa
[impunita.



PRETE - In nomine patri, in nomine filii
et spiritus sancti.

DONNA - Quando mio marito morì non
[provai nulla di particolare.
Non l'amavo, non l'avevo mai amato, e
[così lui.

Aveva altre donne e io lo sapevo, ma lo
[lasciavo fare.

Non mi interessava nulla di lui,
ma la sua bella casa dove viveva
e dove mi aveva portata.
Forse lui all'inizio mi amava, ma era durato
[poco.

Non gli davo fastidio, tutto qua.
Così mi sopportò.

Ora lei immagino si stia chiedendo,
se non ho amato il mio uomo da vivo,
perché lo amo così tanto da morto?
Se non ho amato il suo corpo,
perché amo la sua anima,

a tal punto da rinunciare alla ricchezza per
[salvarla?

Non sono impazzita - non ho fatto nessun
[voto di povertà.

Semplicemente rispondo alle volontà di
[mio marito.

Nel testamento che ha lasciato dona tutto
[alla chiesa.

Spiegava che queste donazioni dovevano
[purificare
la sua anima di peccatore.

Forse l'ha fatto per dispetto, o per
[capriccio,
forse l'ha fatto per comprarsi il Paradiso.

Si era comprato tutto da vivo, me
[compresa.

Si è voluto comprare la salvezza da morto.
Chi glielo impediva? Non abbiamo avuto
[figli

né lui aveva altri parenti.
E io poi, che moglie ero stata?
Non potevo accampare nessun diritto.
Il progetto, come vede, era preciso.
Una cosa sola non spiegava, il tempo.

Non lo poteva sapere.
Quanto tempo occorre per scalare il
[Purgatorio



e raggiungere il Paradiso?
Questo tempo l'ho stabilito io, a mio
[comodo,
prolungandolo finché ho potuto,
per restare attaccata alle sue cose.
Ecco come vede nessun atto d'amore o di
[fede,
solo un penoso egoismo che mi teneva
[ancora stretta
all'ombra di quell'uomo, alla sua memoria.
Ora basta. Sento che è finita.
Sento che ovunque sia la sua anima,
non posso trascinare ancora questo gioco.
Voglio liberarmi di tutto. Donarvi quello
[che resta.
Nulla però si deve sapere.
Ognuno ha seguito il suo interesse,
non confondiamolo con la fede,
nascondiamolo piuttosto nel silenzio.
PRETE - Voi mi ingannate
e così facendo ingannate il vostro Signore.
Voi state confessando il falso.
Io vi ho visto. Vi ho seguito e vi ho visto.
Parlavate con un uomo, anzi lui vi parlava
e vi parlava del Purgatorio.
Non era un uomo, era un'anima.
Era vostro marito.
DONNA - Non siate stupido. Le anime non
[parlano.
E non ci appaiono così,
per raccontarci come se la passano all'altro
[mondo.
Sapevo che mi avreste scoperta, che mi
[avreste seguita.
La vostra curiosità stava crescendo,
non poteva più resistere.
Ho tentato un'ultima carta, ridicola,
ma vedo che stava facendo effetto.
Siete più ingenuo di quanto pensassi.
Ho chiesto ad un amico di raccontarmi
[quelle cose.
Sapevamo che ci stavate spiando.
Quando siete scappato ci siamo messi a
[ridere.
Ma sono stanca di prendervi in giro
e di prendere in giro me stessa.
Prendetevi quello che ancora resta di mio

[marito,
e liberatemi di ogni colpa.
Ancora una volta però, per avere ciò che vi
[spetta,
dovrete dire messa e dirla in suo onore.
Vi piaccia o no, dovrete continuare questo
[lavoro.
Mi sembra ben pagato del resto.
PRETE - E se rifiutassi?
DONNA - A che servirebbe?
È l'ultimo desiderio di un morto,
ed è l'ultima richiesta di una viva.
E adesso, padre, mi assolvete?
PRETE - Non vedo colpe.
DONNA - Non le vedete?
PRETE - No. L'unica colpa che vedo è la
[mia,
il dubbio che resta.
Ma per questa non vi è penitenza né
[soluzione.
E poi, a chi interessa.
Andate, siete libera. □

L'ESTREMA UNZIONE

GIUSEPPE MANFRIDI Per te, sorella!

A e per Maria Teresa

Un campo, all'aurora, tra polvere e detriti. Ismene, coperta di panni lacerati e di terra e graffi, è in ginocchio. Tiene stretto a sé il corpo della sorella, avvolto di stracci. Coperto di terra e graffi. Affianco, un fagotto legato.
ISMENE - Tra breve verranno. - È un miracolo questo tempo rubato. D'altronde. Antigone... noi siamo in un'ora per cui l'indispensabile è un miracolo... in un'ora per cui l'indispensabile è ben altro, e tu lo sai, da ciò che solitamente è indispensabile... più del pane, più dell'acqua. - Ma cosa importa ciò che, comunque, non avremo più? L'assalto e la fine coincideranno. E sarà oggi: sia l'uno che l'altra. Scocca il momento più disatteso dell'universo: l'ultimo. Noi siamo condannate, o cara, da una Patria condannata. La prevedo ridicola quando, di qui a poco, ridotta al suo ultimo rantolo, non rinuncerà a rovinare su me viva, e su te dissepolti. Poiché, anche morente, ci vorrà morte. Te, per quello che hai fatto; me, per quello che ho fatto. Ah, se quegli altri non si sbrighino!... Ma ci pensi che sono costretta a parteggiare per loro?... Per l'ecatombe!... Dolce sorella mia... tu che sei già nume, angelo... fa che non sia lenta a funzionare la macchina di questo giorno prefisso o verrà, come polvere, la città su noi - a seppellire ogni sepoltura. La mia, la tua. La seconda colpa che ripete la prima, che l'aumenta. - Ma no, non avranno tempo. - Laggiù, di lontano... tuonano, senti? Già tuonano. Io ora ti parlo... e tu sei erba... salice... nuvola... non più te stessa di quanto lo sia questo straccio che ti veste... eppure quanto, nonostante ciò, te stessa! Quanto!... So che avrò risposte. - Io ho ereditato un gesto che a te non fu dato da nessuno, ma da te inventato... creato... donato al mondo - e con quel gesto, forse, ho ereditato la tua morte. - Bene, venga! Mi sposo a te, sorella... ma con vergogna ti dico: quello che mai vorrei è di essere giunta a re-

plicare il tuo destino immatura. Forse solo, temo, per imitazione. Può essere?... Come che sia, inventarmi un «no» e tutto sarà gioia! Un no! Un no! Un no! Un no!... Sapere che non l'ho fatto solo per voglia... di bellezza. Desiderio, sorella, della tua bellezza. Sarebbe poco, e tu... m'hai disabitua-ta al poco. - Però, a convincermi, un segno l'ho avuto: me l'ha dato la notte: ha aiutato me come già fece con te: questa notte che, generosa, ha accettato di non essere se stessa ma nuovamente... quella: la tua. - Io ora nemmeno so cosa ti abbia portata qui a fare. O a essere. Ma è che oggi, amica mia, la città declina. Non c'è domani. Probabilmente io... sono stata, sorridente con me, solamente furba. Sì, ho paura che sia la parola più giusta. Furba... - (Ha un brivido. Alza lo sguardo in alto) Dissipa il buio, in una luce che viene per dissipare pur essa prima di quanto non sappia. - O teneri raggi... come brillate inconsapevoli di dar forma a una giornata che di voi non saprà che farsene! Ali... grige sono previste, per oggi, sul mondo. Sul nostro mondo. Eppure, Antigone... qualcosa ho rischiato. Qualcosa che mi fa degna di te. Stanotte sì. Già più non rischio adesso, ma stanotte sì. Di non vedere, ad esempio, neppure quest'ultima luce - che volevo fosse... anche per te. «Da dove... mi porti?...» così mi hai bisbigliato, sentendo le mie mani scivolare sotto le tue ascelle - d'uccellino oramai, di povero uccellino dal piccolo sterno costretto a pulsazioni che lo frustano e schiacciano. «Da dove mi porti... via?» hai ripetuto, e ripetuto e ripetuto, in quel buio, da quel buio, in quella buca dove bave di sangue e paglia lasciavano il segno del nostro allontanarci. «Di qui!... Di qui! Da questa morte non tua ti porto via. Da questa morte di bestie, lurida, non tua! Non tua! - Da quella che, peggio di barbari stranieri, hanno pensato di poter suonare per te». - Come già tu, per nostro fratello, hai voluto che non fosse - e come già tu non hai permesso. - Da quella, io ti porto a questa. Qui, sepolta nell'aria. Alla luce ancora. Ad ascoltare, se puoi, questa preghiera che t'accompagna. Che m'accompagna... che pronunciata per te, da te mi ritorna. (Stringe dolcemente di slancio in un abbraccio) O sorella... ho paura di morire! Ho paura... - Dio pretende dagli uomini l'impossibile e a questo ci costringe. Ma noi, perciò... noi che non risorgeremo, saremo più sapienti di ogni Dio. Di qualsiasi Dio. Non più in alto di lui nel suo universo, ma nel nostro sì. Vero, sorella?... Vero, sorella?... (La carezza, si china a baciarla su una guancia) In verità io non volevo morire senza benedizione. Ma a chi chiederla? A chi chiedere di essere unta se non a te?... Madre e maestra. Padre. Fratello. Tu sei il coraggio... tu, nell'impossibile, sei la sola possibilità. Come non farlo? E guardami adesso!... Tu erba, nuvola, guardami: io... assai più gracile di te quando ancora non eri così tanto gracile... sapessi... m'avessi visto!... Queste braccia le conosco... lo sai di quanto poco siano capaci, e bene... figurati in esse la stessa forza dei maschi che hanno levato e rimesso la pietra oltre la quale sprofondarti: la stessa. Poiché la stessa cosa, da sola, l'ho fatta io stanotte. E prenderti. Sollevarti. Portarti. - Inumarti. La piccola Ismene, da sola. (In un bisbiglio all'orecchio dell'altra) Noi, evidentemente, contiamo prodigi. Noi, evidentemente, dentro di noi, contiamo un popolo che ci moltiplica. Che ci aumenta. Che conscia-

mo, ma che non sappiamo. Noi donne. Noi sorelle. Noi, le vittime. Ma noi, e basta. Loro no. Sono quelli che vedi. Quelli che vengono. Sono il loro ferro, il loro fuoco – e basta. Il loro passo, e basta. Le loro ombre, e oscurità. E basta. Nemmeno i loro occhi sono. Nemmeno le loro mani. Loro sono... nella consumazione dell'atto. E basta. Senza margini. Senza di più. Credimi! – Parole mie, pensieri tuoi. Credimi!... Io non faccio che pronunciare ciò che tu non ti sei data il tempo di dire. *(Passa le dita tra i capelli dell'altra)* Tu sei una e compiuta per ogni fiore di ogni tuo capello. Per la minuzia di ogni tuo ciglio. Una e compiuta, e ciascuna di te basterebbe, da sola, a schiacciare quell'esercito di gòlem, monumenti di tristezza. – Tu avvolgi la terra. Tu la comprendi, la contieni. Io... sono bella per te. Son divenuta bella per te. Morirà cresciuta, tremando. E non smuoverò una sola zolla a ricoprirti. Per lui sì è stato giusto che tu l'abbia voluto. Ed enorme, come le cose giuste. Tanto enorme che ti ho urlato di no. *(Di nuovo in un sussurro)* Ah, quanto facilmente resiste ogni tempo alle insidie del bene!... – E che urlo da maschio... che urlo vile contro la tua giustizia! E come mi sentivo tutta compresa di quell'urlo, sincera in quell'urlo – tutta tranne... in ciò che di me apparteneva a te. Lì... sono rinata. Scivolata, e rinata. – No. Niente a coprirti. Se non me. Io, sorella, sarò la tua sepoltura. Ricadrò su di te. Oggi ricadrò su di te. Non so quale l'ora, né il minuto. Ma so il giorno. Oggi. Loro... hanno deciso che sia oggi. Per tutti. Data scritta, da tempo, a lettere forti. Pesanti. Uniche. Senza ambiguità né malizia. Tu sì... meravigliosa, sapevi cosa fossero questa e quella. E sembrava una colpa. O una debolezza. Era, invece, granito – e acqua marina. – E acqua marina. *(Uno strido dall'alto)* Solo gli uccelli possono fuggirsene via. Potrebbero, se sapessero. Nulla, altrimenti, potrà salvarli. La fine scenderà dall'alto, da altitudini finanche superiori ai loro voli e moriranno, morirebbero, colpiti sulla schiena, sul cranio, come noi qui sotto. Ma hanno ali, potrebbero. Solo chi ha gambe o zampe nemmeno potrebbe. *(Gridando, rivolta al cielo)* Via! Via!... Il cielo che vi fa da casa sta per esplodere! Fuggite!... Potete capirmi! Non vi parlo col linguaggio degli uomini, ma con le grida della natura! Fuggite!... – *(Sorridente)* Questo, almeno, glielo dovevo. Da bambina i loro volteggi erano i miei giocattoli prediletti. Non i tuoi, che vi leggevi dentro qualcosa. *(Guarda su)* Vanno incontro alla luce. Vi si muovono dentro. Amano stare. Non mi ascoltano. Per loro non inizia che un giorno tra i giorni. E allora se lo godano! – I rumori li spaventeranno, ma sarà tardi. Poveri cuccioli!... Come pure la città... la mia e nostra città... povera cucciola!... Sa, ma finge di non spaventarsi. Si preoccuperà di noi. Intraprenderà, di qui a poco, i suoi soliti uffici, le sue consuetudini. Poi la notizia, lo sconcerto, e si muoverà a cercarci. Come contro nemici. E, forse, noi davvero questo siamo. Forse la città ha ragione. Non vuole morire maledetta. Certa di dover morire, non vuol morire maledetta. Noi, sorella, capisci?... noi, se impunte, saremmo la sua maledizione. Perciò cercherà di fare in fretta: per sopravviverci – d'un nulla, ma che sia. E purificarsi. Ora, le guardie di giorno, avranno già scoperto la profanazione. Corrono. Annunciano. Ecco!... Conciliaboli. Allarme. Ordini. Alla caccia! Alla caccia!...

Ah, che facciano prima quelli lassù! Che facciano prima... No, siamo noi... noi che non possiamo morire maledette.. E sarà, allora, una catena. In essa è la mia fede. *(Va ai suoi panni per terra, ne scioglie i legacci. Ne prende alcune piccole polle. Vi intinge le dita con le quali poi ungerà le carni dell'altra)*. La benedizione che ti somministro tornerà su di me, e da me su tutti... su chi vuole, su chi non vuole. Su tutti. Antigone. Senza limiti. Noi siamo non giusto. Noi possiamo decidere. *(Qualcosa la distrae. Guarda oltre)* Ecco la polvere. È l'onda del basso suolo. La nostra gente, i veri nemici. *(Guarda in alto)* E lassù nulla. Lì è il campo. È di lì che aspetto, è di lì. – Oh, presto! Presto!... Siate pietosi, venite... siate pietosi. *(Riprende a ungerne)* Niente, comunque, mi farà essere più veloce. Niente. Come tu, sorella, hai saputo non esserlo nei momenti estremi. Sarà la lentezza, Antigone, a non farci distrarre da noi stesse.

Azione lunga, cauta. Ismene unge, da ultimo, i polpastrelli della sorella e, con essi, si segna sulla fronte, sulle labbra. A questo punto lascia il polso di Antigone il cui braccio, però, non ricasca in terra. Ora, anzi, quelle dita sembrano scosse da tremanti e muoversi a spargere, da sole, il balsamo sulla bocca dell'altra.

ANTIGONE – Non nel pelo dei lupi... – la luce che soffoca... è la luce che chiama...

ISMENE – Non nel pelo... dei lupi, sorella...

ANTIGONE – Io scorgo... un altro respiro e non è quello che temo...

ISMENE – Dove lo scorgi?

ANTIGONE – *(Staccando la mano dalle labbra di Ismene e sollevandola a indicare il cielo)* Nei tuoi giocattoli... là... là...

Ismene guarda in alto. Rombi.

ISMENE – Li sento, non li vedo. Ma immagino le loro ombre sul dorso dei falchi. – Oh, eccoli... eccoli...

Ismene si sdraia su Antigone a coprirli col proprio corpo. □

IMMAGINI SACRE

ALDO NICOLAJ Dialogo del Cristo depresso

Un canto religioso cantato da voci femminili. Un gruppo di suore attorno alla Madre Superiora.

MADRE - Preghiamo, sorelle amatissime, affinché il confessore che il Signore si degna di inviarcì sia saggio ed illuminato e possa proseguire l'opera del nostro amato Padre Barnaba, che arrivato alla fine del suo viaggio terreno, è stato chiamato a riposare il sonno del giusto...

SUORE - Che Dio nella sua misericordia accolga la sua anima.

MADRE - Siamo dunque tutte in festosa attesa del nuovo confessore. Sua Eminenza ci ha avvertiti che dovrebbe arrivare oggi stesso al nostro Monastero. Preghiamo affinché il Signore nella sua bontà lo illumini per guidare le nostre coscienze.

SUORE - Che Dio lo illumini per guidare le nostre coscienze.

MADRE - Abbiamo bisogno di lui, perché il Maligno è sempre in agguato, sorelle carissime e se non riesce a farci peccare nelle azioni, ci tenta coi pensieri...

SUORE - Che il Signore salvi i nostri pensieri.

MADRE - Dai pensieri è difficile difendersi perché segreti ed insidiosi sorprendono furtivi all'improvviso.

SUORE - Che il Signore impedisca ai pensieri di sorprenderti furtivi.

MADRE - Perché non vale una vita di sacrificio e di preghiere se il Maligno cerca di distruggere la nostra buona fede offendendo i nostri più segreti pensieri. Raccomandiamoci all'Angelo Custode.

SUORE - Che l'Angelo Custode ci custodisca, illumini, regga, governi e tenga lontano il Maligno dai nostri pensieri...

MADRE - La nostra parte più debole è l'immaginazione perché è la sola che può uscire dalle mura che ci circondano; per lei non esistono porte e barriere perché può attraversare ogni frontiera...

SUORE - Preghiamo il Signore affinché possa frenare la nostra immaginazione.

MADRE - L'immaginazione è nemica della nostra ubbidienza. Amen.

Le suore riprendono a cantare. Poi mentre il canto si fa più lontano.

MADRE - *(Si volge ad una suora e le dice piano)* Cosa ti è successo, sorella? Tremi come una foglia... *(Si apparta con lei)*

MARIA - Madre santa aiutatemi...

MADRE - Hai gli occhi pieni di lacrime, suor Maria dei Sette Dolori... Sei pallida e ti sento sofferente... Cosa ti è successo?

MARIA - Non so spiegarmelo, Madre amatissima. Stavo come ogni giorno, pregando davanti all'immagine del Cristo sepolto...

MADRE - So che ne sei devota...

MARIA - ...ad un tratto ho sentito il mio corpo tremare... il cuore come se stesse per scoppiarmi... ero tutta in sudore e mi veniva voglia di gridare... Una forza interna mi ha spinto verso il santo corpo del Redentore e l'ho abbracciato e baciato con tutta la mia passione...

MADRE - Non devi vergognartene, se l'amore per Nostro Signore ti porta alla sofferenza ed al delirio...

MARIA - ...sì, Madre benedetta, al delirio. Sentivo il desiderio di annullarmi in quel corpo martoriato, avrei voluto essere io a patire i suoi dolori, avrei dato tutta me stessa affinché quella sua bella bocca non fosse aperta in un gemito ma in un sorriso...

MADRE - È ambizione di noi tutte offrire le nostre sofferenze per la gloria di nostro Signore...

MARIA - È ambizione di tutte, Madre benedetta, ma vorrei che il signore sentisse specialmente il mio anelito e la mia offerta...

MADRE - Perché dovrebbe prediligere te? Per il Padre celeste noi tutte siamo uguali...

MARIA - Io non voglio sentirmi uguale alle altre. Io sono gelosa del suo divino amore e vorrei essere capace di amarlo più di tutte le altre creature...

MADRE - Questo è peccato di superbia, sorella, e dovrai confessarlo immediatamente al nuovo confessore. Anche se giovane di anni saprà farti riflettere e pentire. Dio, nella sua grande saggezza, non ama chi si vuole mettere davanti agli altri. Il Vangelo non dice che gli ultimi saranno i primi?

MARIA - Sì, accetto di essere l'ultima in tutto, ma prima nel suo amore.

MADRE - Suor Angelica della Concezione

amava ancora più di te, ed è morta di consunzione in pochi mesi implorandolo e chiamandolo, ed ha voluto che il suo corpo fosse depresso accanto al Cristo depresso. Non preoccuparti se altre amano Dio più di te, basta che tu sappia amarlo con tutta te stessa nella sua divina Trinità. Tu ami la divina Trinità?

MARIA - Amo la Trinità ma è il figlio che prediligo.

MADRE - Dio è uno nella sua Trinità... In Dio c'è il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo...

MARIA - Io non mi sento capace di amare un vecchio ed una colomba come amo il Figlio.

MADRE - Stai peccando di eresia. Non dice il Vangelo che Dio è uno e trino, anche se è composto da Padre, Figlio e Spirito Santo? Come puoi amare uno senza amare l'altro?

MARIA - Il Cristo so com'è, riconosco le sue piaghe, il suo viso triste, la sua bocca socchiusa, il suo corpo dolce e liscio, le sue braccia lunghe, le sue gambe magre, i piedi trafitti dai chiodi... Anche con gli occhi chiusi lo vedo nelle mie preghiere. È sempre presente nella mia mente, nei miei pensieri. Il Cristo è il mio sposo ed è giusto che da lui mi senta attratta ed il Cristo non può essere che quello della Deposizione perché se Dio è amore, nella sua perfezione è anche bellezza. E più lo prego inginocchiata davanti a lui e più furiosamente aumenta il mio amore...

MADRE - Sei troppo giovane, sorella Maria, per comprendere la grandezza infinita dell'amore di Dio. E, poi, non sei la sola, tutte le nostre suore si sentono attratte dall'immagine del Cristo depresso. Mi sono anche allarmata ed ho domandato consiglio al nostro santo confessore, pace all'anima sua. Mi ha risposto che quando si ama Dio, in qualsiasi modo lo si ami, non si commette peccato alcuno. Ed è logico che per questo Cristo sentiamo maggiore amore perché l'artista lo ha ritratto bello, umano, perfetto...

MARIA - Io ho baciato la sacra immagine, l'ho baciata a lungo posando la mia bocca ardente su quel marmo che, anche se gelido, bruciava le mie labbra... ho accarezzato il suo corpo liscio e muscoloso... le mie mani si sono posate sui suoi fianchi... sulle sue ferite... Sentivo che quel corpo nudo e disteso mi indicava il Paradiso. Oh, madre, come gli uomini hanno potuto essere così malvagi da flagellarlo, martoriarlo, trafiggerlo di chiodi, trapassarlo con una lancia... Dovevano essere lupi gli uomini della Galilea se non hanno capito la gentile bellezza del corpo del nostro Salvatore...

MADRE - Non avendone capito l'anima, suor Maria dei Sette Dolori, come avrebbero potuto capirne il corpo? Prega il Signore, scongiuralo di dirigere il tuo amore nel suo giusto percorso affinché tu non ti perda per strada, e segua il suo cammino di salvezza. Suor Maria si inginocchia accanto alla Madre Superiora e prega. Le suore riprendono a cantare, una preghiera di mistica bellezza. Ad un tratto un suono di campanella, continua il canto, poi viene sovrastato dal bisbiglio delle suore.

MADRE - Cosa c'è sorelle?

SUORA - Suor Genuflessa è andata ad aprire. È arrivato il nuovo padre confessore...

MADRE - Sia ringraziato il Signore, Lode all'altissimo.

SUORE - Sia ringraziato il Signore, Lode all'altissimo. (Le suore si mettono in ginocchio e cantano, poi).

MADRE - Come siete giovane, Padre.

COSMA - Forse appaio più giovane di quanto io sia. Ho preso i miei voti che ero appena un ragazzo. Rassicuratevi, Madre, se sono giovane di anni, sono già maturo come Padre. E voi, sorelle, alzatevi, e rendiamo insieme grazie al Signore che mi ha voluto tra di voi. (Le suore alzano il capo e si sente un'esclamazione di stupore) Cosa c'è sorelle in Dio?

MARIA - Miracolo, sorelle, miracolo! Nostro Signore in persona si è compiaciuto di apparire tra di noi indegne peccatrici...

SUORE - È vero! Miracolo! Miracolo! Il Signore è venuto da noi...

MARIA - (Inginocchiandosi invasata) Signore, grazie di aver ascoltato la mia preghiera, grazie di essere venuto... Vi vedo... vi vedo in tutta la vostra bellezza, Signore benedetto...

COSMA - Cosa dite, sorella? Non sono che il più umile rappresentante di Nostro Signore, l'ultimo dei suoi servi...

MARIA - Guardatelo, sorelle, gli stessi lineamenti... lo stesso viso triste... gli occhi dolcissimi del Deposto...

SUORE - È vero... è vero... è vero... È come se per noi si fosse svegliato dalla morte...

COSMA - Cosa sono questi discorsi sacrileghi? Sorelle, cos'è questa follia?

SUORA - Suor Maria dei Sette Dolori ha ragione. È lui il Cristo... il Figlio di Dio è tornato sulla Terra per noi...

SUORE - (In un bisbiglio crescente) Il Cristo... il Cristo... il Cristo...

MARIA - Degnatevi di scoprirvi il petto, Gesù Cristo Signore, fateci vedere la santa piaga sul vostro costato affinché la possiamo baciare, salvatore nostro...

COSMA - Rientrate in voi, sorella... Madre Superiora, richiamate questa sorella all'ordine...

TUTTE - Gesù... Gesù... Gesù...

MARIA - Hai voluto apparirci come apparisti tra gli apostoli dopo la Risurrezione... Te ne rendiamo grazie, Signore, ma ora, non ci lasciare...

COSMA - Vi ordino di tacere... Perché ac-



cogliermi bestemmiando...

MADRE - Nessuno vuole offendervi... ma a tutte pare un miracolo vedervi qui, davanti a noi, identico... identico...

COSMA - A chi?

MADRE - Al Cristo depresso, quello che veneriamo tutte in modo particolare... Al Cristo depresso che è là, guardate, davanti all'ingresso della Sacrestia...

MARIA - Identico... identico... È il Cristo... il Cristo...

COSMA - Sciagurate sorelle, come può un'immagine sconvolgere così i vostri pensieri???

MADRE - Pregando per la vostra venuta, non pensavamo che sarebbe stato lo stesso Cristo a venire da noi.

Cosma esce e va verso la statua brandendo il suo bastone da viaggio e si sentono i rumori delle bastonate che frantumano la statua del Cristo.

SUORE - (Urlano spaventate) No... no... sacrilegio... sacrilegio... sacrilegio...

COSMA - (Tornando) È il vostro un sacrilegio, non il mio. Ho distrutto una statua solamente una statua. Per compiacere uno scultore amico di mio padre da ragazzo, avevo accettato di posare per il Cristo depresso... E voi avete adorato un'immagine, invece di adorare il vero Dio... Voi siete colpevoli, voi...

MARIA - Va verso di lui e lo abbraccia cercando di baciare sulla bocca) Non importa se avete distrutto l'immagine, l'originale è rimasto!

Cosma la stacca da sé con violenza.

MARIA - (Cade a terra) Lo so, sono indegna di voi, Signore... permettete almeno alla vostra serva di baciare i vostri piedi, come lo permetteste a Maria Maddalena.

COSMA - No! In ginocchio per recitare insieme l'Atto di dolore... □

IL LIBERO ARBITRIO

PIER FRANCESCO POGGI

Da lì si sente anche il mare

L'azione si svolge in un appartamento semivuoto e fatiscente. La casa deve ancora essere arredata e gli oggetti che vi compaiono sono provvisori e rimediati. Il quartiere è quello del porto. Due ragazze, Giulia e Cristina poco più che ventenni, stanno inaugurando la casa, che è la nuova dimora di una di loro. Giulia sta sprecchiando, hanno appena finito di cenare.

CRISTINA - Bé, questi due piatti che hai cucinato sono veramente ignobili. Quella sui petti di pollo era schiuma da barba?

GIULIA - Panna e cognac. C'ho messo anche il dado per dare sapore.

CRISTINA - L'ho visto un sassolino marrone.

Giulia si abbandona su una sedia.

GIULIA - Cristina... non ce la farò mai.

CRISTINA - A cucinare decentemente?

GIULIA - A star qua. Non mi abituerò mai.

CRISTINA - Hai fatto un casino per venirci, non rompere le palle.

GIULIA - Non pensavo che i miei avrebbero accettato.

CRISTINA - Che vuol dire?

GIULIA - Io in realtà, non avevo la minima intenzione di andarmene da casa.

CRISTINA - Sei pazza?

GIULIA - Io ci stavo benissimo, che mi mancava? Non ho mai lavato un piatto, stirato una gonna, pagato una bolletta. Mi lavavo solo le mutandine perché mia nonna mi c'ha abituato da piccola.

CRISTINA - E allora perché, scusa, hai imbastito tutto questo casino?

GIULIA - Ho cominciato a risentire delle passioni di tutti: «Ancora stai da mamma!» «C'hai quasi trent'anni», «Ti chiameranno la vergine-bambina». Che poi che c'entra la verginità non l'ho capito...

CRISTINA - Sembravi così convinta...

GIULIA - Ho solo trovato il coraggio di dirlo ai miei... e loro non hanno fatto la minima resistenza.

CRISTINA - Bé... carini, no?

GIULIA - Come carini, c'hai una figlia che lascia la casa dove è cresciuta, dove ha detto la prima parola, mosso il primo passo, messo il primo dente, avuto la prima mestruazione...

CRISTINA - No, quella l'hai avuta in gita con la scuola, abbiamo rubato i Lines sull'autogrill...

GIULIA - Va bé, non importa, ho creduto di metterli alla prova, e non mi sono accorta che stavo mettendo alla prova me stessa.

CRISTINA - E che hanno detto?

GIULIA - Mi hanno trattato come un'anoressica il giorno che ricomincia a mangiare.

CRISTINA - E ti lamenti?

GIULIA - Certo. Chissà da quanto tempo speravano di disfarsi di me...

CRISTINA - Strano che non abbiano assolto un killer...

GIULIA - Allora io ho picchiato duro sul quartiere, ero sicura che almeno tra i ladri e le puttane non mi ci avrebbero mandato. E ho scelto questo appartamento.

CRISTINA - E bé?

GIULIA - Mio padre è venuto a vederlo e ha detto: «Caratteristico. Sembra di stare in una canzone di De André!».

CRISTINA - (Come facendo una scoperta) È vero.

GIULIA - E quando mi ha accompagnato con le valigie ha detto: «Ti ammiro, è una scelta coraggiosa». Poi ha guardato le due trans dell'interno otto con degli spacciatori cingalesi e ha aggiunto: «Non so se alla tua età ci sarei riuscito».

CRISTINA - Generazioni pavide.

GIULIA - Alla mia età stava nei paracadutisti. E non posso rimproverargli niente, perché lui un attichetto tranquillo, vicino a casa nostra me l'aveva trovato...

CRISTINA - E tu: «No, vicino a casa è come rimandare il problema, voi non capite il mio bisogno di autonomia...», no?

GIULIA - Esatto.

CRISTINA - È bello qui, dai. I quartieri borghesi sono noiosissimi. Pensa solo alle riunioni di condominio...

GIULIA - Qui sembrano combinate da Fassbinder, in crisi etilica...

CRISTINA - E veramente andare vicino ai tuoi era rimandare il problema, questo posto è una salvezza.

GIULIA - Sì, anche se rischiare lo stupro tutte le sere alla lunga diventa ripetitivo.

CRISTINA - Ma se c'hanno solo guardato un po'.

GIULIA - La settimana scorsa due punk hanno stuprato un culturista.

CRISTINA - Vedi? Non sei neanche il loro genere. E non lamentarti che abiti da sola che diventi ridicola.

GIULIA - Famiglia a parte, se permetti... sono anche una donna, o no?

CRISTINA - E allora?

GIULIA - A volte non mi ricordo più se quello col coso davanti è l'uomo o il Black & Decker.

CRISTINA - Tutti e due. Il Black & Decker è quello che ce l'ha duro.

GIULIA - Almeno tu hai occasione di verificarlo, ogni tanto.

CRISTINA - Spesso, per la verità. Comunque non avresti più potuto continuare a portarti i fidanzati a casa dei tuoi. È pazzesco scoprire in salotto coi genitori che dormono nell'altra stanza... qualcuno dopo di te ha avuto problemi di impotenza lo sai?

GIULIA - Perché?

CRISTINA - Non a tutti piace familiarizzare fino a quel punto. Ma ti rendi conto del privilegio pazzesco che hai? Torni a casa, accosti l'orecchio alla porta e cosa senti?

GIULIA - Boh!? La radio?

CRISTINA - Lasci la radio accesa?

GIULIA - Di solito no.

CRISTINA - E allora te lo dico io cosa senti: silenzio! È una casa spenta come la radio finché arrivi tu. Apri e che senti?

GIULIA - Non lo so...

CRISTINA - Il rumore del contatore che gira: «Pffff...», felpato felpato. Poi, se non ci vivi adesso in un posto così avventuroso, quando ci vuoi abitare?

GIULIA - Avventuroso? Qua intorno è solo sporco e pieno di balordi. La fai facile perché sei tu che avresti veramente bisogno di andartene da casa, perciò ti andrebbe bene anche un posto allo zoo. Tanto sempre animali avresti intorno.

CRISTINA - Se avessi dei fratelli maschi avresti le stesse rotture di palle che ho io. Si viene nominate vice-madri sul campo.

GIULIA - Vicino all'acquaio per l'esattezza.

CRISTINA - E comunque non c'ho una lira, sia ben chiaro, sennò a quest'ora...

GIULIA - Basta che non torni a fare la cameriera in quel posto indiano.

CRISTINA - Perché?

GIULIA - Hai puzza di coriandolo e di curry per una stagione, tutto quello che toccavi sapeva di ristorante indiano: c'è il tuo compact dei Queen che quando lo metto su è come accendere l'incenso.

CRISTINA - Ragazza, io è da prima di laurearmi che sono nel ramo «Sfiga», o «Volontariato», chiamalo come vuoi: carceri, ospedali, comunità, centri d'accoglienza e se azzardo un cambiamento, comincio pure a puzzare.

GIULIA - Tu, dovevi andar via di casa, non io che ci stavo bene. E smetterla di fare la serva a tuo padre e a quegli analfabeti dei tuoi fratelli.

CRISTINA - Non è solo un problema di soldi, c'ho qualcosa dentro che mi blocca. Sono sempre condizionata dai principi degli altri. Non sono mai sola davanti a me stessa. E questo vuol dire che la mia coscienza non è completamente libera. Tu pensi di avere una coscienza libera?

GIULIA - Io meno di tutti. Ma io non voglio neanche averla, a me decidere comporta solo angosce e basta. Se ho delle sicurezze a cui appoggiarmi, meglio, no?

CRISTINA - Sai che comincio a pensare che in quell'ammasso di Bostic che è la tua famiglia siate soprattutto dei fifoni, che si proteggono a vicenda perché non vogliono crescere...

GIULIA - Siamo molto legati.

CRISTINA - Per questo ho detto Bostic. Fate finta che gli anni non passino, fate il Presepio, i regalini di Natale, dipingete le uova di Pasqua... siete gli unici che si fanno il pesce d'aprile...

GIULIA - Bé?

CRISTINA - Sprizzate allegria Valtur da tutti i pori...

GIULIA - Siamo allegri di carattere...

CRISTINA - Non lo metto in dubbio. (Cristina si sposta verso una finestra) Ehi, qua si sente anche il mare!

GIULIA - Per quello bastava una conchiglia.

CRISTINA - Chi sono i tuoi coinquilini?

GIULIA - Non lo so, ma ci potrebbe essere di tutto, dal nano Bagonghi allo strangolato-re di Boston.

Suonano al citofono.

CRISTINA - Cos'è?

GIULIA - Il citofono.

CRISTINA - Chi sarà?

GIULIA - Non ho idea.

Cristina risponde al citofono.

CRISTINA - Sì?... Ok salga.

GIULIA - Chi è?

CRISTINA - È il parroco.

GIULIA - Chi?

CRISTINA - Il parroco.

GIULIA - Che parroco?

CRISTINA - Non so, ne avete tanti?

GIULIA - E tu l'hai fatto salire?

CRISTINA - Ha detto che lo ha fatto chiamare la signora.

GIULIA - Che signora?

CRISTINA - Quella che abita qui.

GIULIA - Io abito qui.

CRISTINA - E perché hai chiamato un prete?

GIULIA - Cri, c'ho la faccia di una che invita i preti?

CRISTINA - Sarà l'amministratore del condominio.

GIULIA - Sarebbe perfetto un missionario, magari esperto in riti tribali.

CRISTINA - A meno che non voglia benedire la casa.

GIULIA - A mezzanotte e mezzo? (Suonano alla porta) Non sto niente bene.

Entra un prete con la veste lunga, la cotta bianca e la stola.

DON - Dov'è la moribonda?

GIULIA - Non così male!

DON - Non mi dite che non è qui.

CRISTINA - Chi?

DON - Non mi avete chiamato voi per l'Estrema Unzione?

Giulia e Cristina fanno scongiuri.

GIULIA - Non ancora.

CRISTINA - Padre mi dispiace...

DON - No! Dio mio, no!

GIULIA - Se deve rimanere così male sbatto la testa contro uno spigolo.

DON - Ho scalato sette palazzi, tutti oltre i quattro piani, senza ascensore e senza citofono. Posso sdermi?

GIULIA - Prego.

DON - (Guardando una bottiglia di amaro appoggiata sul tavolo) Stavate festeggiando?

CRISTINA - Sì, lei è venuta ad abitare qua da una settimana e stiamo inaugurando.

GIULIA - Vuole un amaro?



DON - Quelli sono per i veterinari, io ho un calo di zuccheri.
 GIULIA - Le spalmo delle Mou in una rosetta?
 DON - Se avete una Coca-cola preferisco.
 CRISTINA - Certo, gliela prendo.
 DON - Vi ho interrotto la festa?
 CRISTINA - No. Stavamo parlando. Lei chi sta cercando?
 DON - Una moribonda, ma, non ci siamo capiti per l'indirizzo.
 CRISTINA - E ora?
 DON - Ho un cellulare, mi richiameranno. Del resto se continuavo era un suicidio. Siete credenti?
 CRISTINA - Mediamente. Abbiamo molto rispetto per la fede, anche se la troviamo un po' noiosa.
 DON - Siete più portate all'ironia, immagino.
 GIULIA - Come l'ha capito?
 DON - Occhio clinico.
 GIULIA - Io su due cose non sono d'accordo con la Chiesa: l'omosessualità e i profilattici.
 DON - Anch'io. E s'è scordata la pena di morte. C'è anche quella nel nuovo Catechismo. Ma il Santo Padre ci sta ripensando.
 CRISTINA - Però non può dire «Anch'io», così non si capisce più niente.
 GIULIA - Io credo che bisogna pensare le cose per un mondo di peccatori. Gesù questo pensava: che gli uomini sono tutti più o meno peccatori.
 DON - Perché dice questo?
 GIULIA - Bé, per esempio, quando volevano lapidare l'adultera e lui ha detto: «Chi è senza peccato scagli la prima pietra», mica era un sadico, sapeva benissimo che nessuno avrebbe tirato i sassi. Cioè, sapeva che quelli in quanto uomini erano sicuramente dei peccatori.
 DON - Originale.
 GIULIA - Poi essendosi fatto uomo, la cosa avrebbe dovuto valere anche per lui. Ma neanche lui ha tirato il sasso, quindi...
 DON - Cosa?

GIULIA - Vuol dire che si riteneva un peccatore lui stesso. Proprio in quanto uomo, immagino.
 DON - Concludendo?
 GIULIA - Pensiamo ad un mondo di peccatori e non di santi. E i profilattici per i peccatori vanno benone, no?
 DON - Io tratto con gente che manco se li può comprare i profilattici.
 CRISTINA - Vuol dire che li dovrebbero dare gratis?
 DON - Voglio dire che certi problemi hanno la corsia preferenziale nella testa della gente... anche in maniera esagerata...
 CRISTINA - Voi il sesso siete portati a ignorarlo padre. E nessuno mi leva dalla testa che molti diventino preti proprio perché hanno problemi in quel senso.
 DON - Se vuole posso dirle il problema che avevo io.
 CRISTINA - Sembra che la stiamo confessando.
 DON - Non potete assolvermi purtroppo.
 GIULIA - In quanto donne...
 DON - In quanto non abilitate. Vi stavo dicendo che per me il problema non era il sesso. Era un senso di vuoto terribile dopo...
 CRISTINA - Dopo?
 DON - Dopo l'amore no?
 GIULIA - Allora lei non è vergine...
 DON - È grave?
 CRISTINA - Non se lei è altrettanto tollerante verso di noi...
 DON - Non solo, dopo, subivo anche grandi interrogatori: «Cos'hai?», «C'è un'altra?» «Non ti è piaciuto?». Non era niente di tutto ciò...
 CRISTINA - Com'è finita?
 DON - Lo vedete. Quel vuoto tremendo lo ha riempito la vocazione.
 GIULIA - Quindi paradossalmente le sarebbe più facile avere rapporti adesso.
 DON - (Ironico) Molto paradossalmente.
 CRISTINA - Lei è un peccatore padre?
 DON - Sì, ma smettetela di chiamarmi padre che mi sento vostro nonno.
 GIULIA - Va bé, io mi chiamo Giulia.
 CRISTINA - Io Cristina. Le piace?
 DON - Sì, ha un suono familiare. Io mi chiamo Leone.
 CRISTINA - Come un sacco di papi...
 DON - No. Come Troskji. Mía madre era troskista.
 CRISTINA - Come si chiama?
 DON - Adesso è morta. Si chiamava Rodomonte.
 GIULIA - C'andate giù duri sui nomi a casa vostra...
 DON - Tutti ci vanno giù duri. Non sapete con che nomi sono costretto a battezzare degli innocenti. In questo la famiglia è efferrata.
 GIULIA - Leo? Stai facendo a pezzi le nostre certezze sui religiosi, non so se te ne rendi conto.
 DON - Se i preti non danno prova di conformismo in tempo utile preoccupano, vero? Con noi sono tutti moralisti, come i figli con i genitori, che ne fanno di tutti i colori e poi dal padre e la madre pretendono l'eroismo etico. È un mondo infantile.
 CRISTINA - Leo, sei un peccatore?
 DON - Essendo uomo, come dice Giulia, nella sua Teologia della mutua...
 CRISTINA - E che peccati fai?
 DON - Tanti. Ma è un peccato anche l'inadeguatezza nel nostro mestiere. E spesso mi sento inadeguato.
 GIULIA - Per cosa?

DON - Per esempio andare dai morti è la cosa che mi pesa di più, a parte le scale.
 CRISTINA - Posso capirlo.
 DON - Ma non per loro, povere creature... ai parenti, non so mai cosa dire. Eppoi balbetto quel che mi viene e di solito si rasserenano. Ma siamo lì come disperati ad aspettare un aiuto dal signore, loro per non soccombere al dolore e io per trovare qualcosa di sensato da dire. Mi vedono un po' come il rappresentante del governo che arriva sul luogo del disastro. Io sono lì per rappresentare Dio, cioè per ricordare che Dio è lì con loro e non li dimentica. E devo anche spiegargli perché abbia preso decisioni così dolorose per loro. A quel punto credo che sia l'adrenalina a salvarmi e riesco a dire cose che non mi verrebbero nemmeno pensandoci dei mesi... ma forse è la provvidenza, non so. L'adrenalina sicuramente.
 GIULIA - A me farebbero senso tutti quei cadaveri.
 DON - Basta cercare di vederli con gli occhi di chi hanno intorno. Per le famiglie sono come dei cuccioli da proteggere, gli metterebbero addosso mille coperte per sciogliere quel gelo senza senso. Scusate, ma vi sto veramente rovinando la festa.
 CRISTINA - Non è che da queste parti siamo tanto più allegre, sai?
 GIULIA - Leo, non ti piacerebbe sposarti?
 DON - Non potrei più fare il prete.
 CRISTINA - Se cambiassero le regole...
 DON - I miei amici sposati hanno sempre la testa occupata. La ricerca di Dio è un lavoro allucinante, non ci sono soste né vacanze. Alle donne non si può dedicare poco tempo. Eppoi sono possessive, non accetterebbero mai di venire seconde nella testa di qualcuno che amano. Sono gelose di una chitarra, figuriamoci... (Guarda in alto)
 GIULIA - Leone, sei un misogino terribile.
 DON - Sarebbe anche indurle al peccato, metterle in competizione con la fede. E quand'anche se ne facessero una ragione lo farebbero con sofferenza. E non servono quote di dolore in più a questo mondo. Se uno riesce a fare bene il prete o il marito già è tanto, perché questa ingordigia di difficoltà? A me i matrimoni lasciateli celebrare, eh? Sposatevi voi, se c'è tutta questa passione.
 CRISTINA - Non è mica facile. Guarda lei, con tutto che si veste come una prostituta, non batte un chiodo, confonde gli uomini con l'occorrenza per il bricolage...
 GIULIA - Leone... cos'è il libero arbitrio?
 DON - Ti interessa?
 GIULIA - Mi piace il suono.
 DON - È la prova che esagerano quelli che ci dipingono come nemici della ragione. In realtà è proprio grazie alla ragione e al libero arbitrio che Dio ha messo l'uomo al centro dell'universo. Vedete, Dio ci ha provato a mettere due creature nell'Eden... mica ha funzionato. Un mondo troppo lineare, troppo semplice per l'uomo così portato ad astrarre.
 CRISTINA - Troppo semplice?
 GIULIA - Un posto dove anche i serpenti dicono la loro...
 DON - Ricominciamo con l'ironia?
 GIULIA - Bé, ironia a parte, quando nelle diete noi donne, dobbiamo mangiare tutte quelle mele, penso che sia una punizione che risale a quel fatto là.
 DON - (Sorridente) Non c'avevo pensato. Comunque scegliere con la propria testa è il più bello dei doni che Dio c'ha dato. Non a

caso ha distribuito una cappoccia per uno.
GIULIA - E chi non l'adopera fa peccato?
DON - No, però di solito le due cose coincidono. Nella religione, bimbe mie, ci sono più risposte per la vita pratica che per quella spirituale. Per avere un giovamento per lo spirito bisogna lavorare moltissimo, mentre le indicazioni per la vita pratica se uno impara a trovarle basta prenderle pari pari.
CRISTINA - Io vorrei ragionarci con la mia testa, ma c'ho l'educazione che mi pesa come un macigno, proprio sulla testa. E soprattutto mi condiziona quello che gli altri si aspettano da me.
DON - Sai quando la Chiesa ti dice di isolarti in raccoglimento e cercare Dio, adesso la faccio io la Teologia della mutua, vai e smollati tutto di dosso, libera la tua coscienza e decidi di te. E in quel silenzio il cuore, e la mente cercano dei compromessi tra di loro e i risultati sono quasi sempre decenti.
CRISTINA - Per trovare tutto quello che dici tu bisogna essere credenti.
DON - Certo aiuta.
CRISTINA - A me dà insicurezza che nel campo vostro non si debba mai provare niente. Che si debba credere per fede, senza prove.
DON - Non una fede irrazionale. A nessuno viene chiesto di abbandonare la ragione o il proprio sentire.
CRISTINA - Per esempio, se uno ti dice a tradimento: dammi una prova dell'esistenza di Dio! Che rispondi?
DON - Il jazz!?
CRISTINA - È la prima volta che sento una risposta del genere...
DON - Bè, a tradimento...
GIULIA - Che emozione, un devoto a Duke Ellington...
DON - No, però quando cerco Dio mi dà una mano. (*Accenna Saint Louis Blues ma viene interrotto dallo squillo del suo cellulare*) Vedete? Scusate. (*Risponde al telefono*) Pronto? Sì. Mi sono perso nei condomini. La signora come sta? Bè, io vengo lo stesso. Perché non mi aspetta lei davanti alla fontana che facciamo prima? Tra dieci minuti. (*Spegne il telefono*)
CRISTINA - Come sta?
DON - Dice leggermente meglio. A volte il moribondo migliora. I vecchi qualche volta fingono di star male per essere trattati meglio. (*Leone si alza stancamente*) Adesso vi ringrazio per la splendida Coca-cola...
GIULIA - Prendi in giro?
DON - No, era bella ghiacciata. In canonica si beve tutto caldo.
CRISTINA - Ricominci a scalare i condomini?
DON - Uno solo, adesso c'ho la guida. (*Rivoltandosi*) Voi pensate veramente che Dio possa conculcare qualche libertà? Non è possibile. Non ve ne approfittate, ma anche peccare è un diritto. E Dio ve lo riconosce, anche se ve lo sconsiglia con una passione che a ragazze sensibili come voi non dovrebbe sfuggire.
CRISTINA - Come?
DON - È morto per noi sulla croce, mica ha fatto degli spot.
CRISTINA - La Chiesa è un po' più dura di te, Leone...
DON - Fa il suo mestiere.
GIULIA - Bè anche nell'esercito i caporali son sempre più carogne dei superiori, no?
DON - Non intendeva questo, comunque l'immagine che noi ci possiamo creare del Signore, al massimo è come una foto fatta

con le macchinette... è lui, ma la nostra versione rende poco giustizia all'originale. Arrivederci. È stato un piacere. Uno ogni tanto ha bisogno di sfogarsi un po'.
CRISTINA - Già, che ci si scorda che siete uomini normali.
DON - Bè, proprio normali normali non lo so...
GIULIA - Ma tu porti la veste lunga?
DON - Sì, sono entrato nella Chiesa di Giovanni XXIII non dell'uomo in Lebole...
CRISTINA - Di chi?
DON - Niente, eravate piccole, non potete ricordarvi.
CRISTINA - Allora: sia lodato Gesù Cristo.
DON - Speriamo.
GIULIA - Si dice: «Sempre sia lodato».
DON - Era una botta di pessimismo. Sempre sia lodato, bimbe.
Leone se ne va.
CRISTINA - Giu...
GIULIA - Eh?
CRISTINA - (*Ironica*) Pensi al libero arbitrio?
GIULIA - Sì, quasi quasi me ne torno dai miei... (*Si avvicina alla finestra*) Guardiamolo dalla finestra...
CRISTINA - (*Avvicinandosi*) Dai...
GIULIA - Scommetti dieci cioccolati con panna che prega?
CRISTINA - Sì, ma come ce ne accorgiamo?
GIULIA - Guarda e appizza l'orecchio...
Leone appare dalla quinta di destra, comincia ad accennare la strofa di Saint Louis Blues. Attraversa la scena finché non sale il refrain nella versione di Louis Armstrong. Buio e ringraziamenti finali sulla musica che resta.

IL MATRIMONIO

CLAUDIA POGGIANI Chiamalo amore

La breve storia si svolge nel medesimo ambiente. Lo studio confortevole di un avvocato in tre momenti diversi, intervallati da brevissimi stacchi musicali. Simona è una donna giovane, anche se non più giovanissima. Il suo passato è nei suoi occhi, nella sua voce, nelle sue scelte. Non ha il look ormai stereotipato della donna in carriera, bensì la semplice asciuttezza di chi possiede personalità e carattere. Francesco Malpighi è un noto avvocato di una certa età abituato a trattare più con i codici che con le persone; all'apparenza però è paterno e bonario. La prima scena si svolge nel tardo pomeriggio di una giornata invernale come tante. Simona indosserà un cappotto che manterrà per tutta la scena. Nella seconda, un tardo pomeriggio primaverile, alla nostra protagonista basterà togliere il cappotto ed apparire in tailleur. Nella terza, una mattina d'estate, al tailleur, leverà la giacca e sarà in camicietta. Questo, per ovvii motivi: trascorrere del tempo e necessità di essere sbrigativi. L'avvocato è in piedi ad accogliere la sua nuova cliente, Simona. FRANCESCO - Cara Signora... È stata così gentile a venire. L'ora magari, è un po' tar-

da, ma non mi è stato proprio possibile anticipare.
SIMONA - Ma no, guardi il tardo pomeriggio è perfetto anche per me. Nessun problema. Davvero. (*Si guarda intorno*) Ha un bellissimo studio.
FRANCESCO - Non è male, vero? Ma si accomodi. La prego. (*Francesco le indica una poltrona e Simona si siede. Anche Francesco prende posto dietro la scrivania, cercando di essere meno formale possibile*) Gradisce qualcosa da bere prima che la mia segretaria vada via? Non so... Un tè, un caffè... Forse un Porto o qualcosa di più forte?
SIMONA - No. Grazie... Non desidero niente. In caso, le chiederei il permesso di fumare. La disturba?
FRANCESCO - Sono un ex fumatore, ma non un pentito... Mi piace ancora l'odore del fumo... Mi ricorda momenti magici del passato... Quando la salute era l'ultima cosa a cui pensare... Fumi pure, signora. Non mi dà alcun fastidio.
SIMONA - (*Con aria simpatica*) Allora, credo che accenderò la ventesima sigaretta della giornata.
FRANCESCO - Una vera fumatrice, dunque! E Gianluca? Anche lui fuma parecchio, no?
SIMONA - Grazie al cielo sì. Se guardo lui mi sento meno in colpa. Ogni tanto minaccia di smettere, di ridurre... Ma mi sembrano proponimenti sulla scia di questa esagerata campagna antifumo... Insomma, non mi sembra che Gianluca faccia sul serio. Simona intanto ha acceso una sigaretta e Francesco le ha avvicinato un portacenere.
FRANCESCO - Dove vi siete conosciuti?
SIMONA - Non gliel'ha raccontato? Bè, in modo piuttosto banale, direi. Ad una cena da amici. Sa, di quelle in cui non si è in otto e neanche in trenta... Saremo stati in sedici, in diciotto... Sì insomma, non poi così tanti... Abbiamo avuto il tempo di intercettarci. Di chiacchierare. Di mangiare insieme.
FRANCESCO - Ed è stato il colpo di fulmine. Non è così? Meno di un anno fa, è vero?
SIMONA - Otto mesi fa, per l'esattezza. Sì, devo dire che... sì... ci siamo piaciuti subito. Per la verità, siamo usciti insieme da quella cena e dopo otto mesi siamo felici di esserci comportati così. Proprio nessun rimpianto.
FRANCESCO - Che bella storia! Vi auguro tanta felicità, davvero. (*Francesco guarda Simona intensamente*) Gianluca mi ha detto che non avete ancora deciso di vivere insieme.
SIMONA - Lui passa parecchio tempo da me. Ma in realtà non mi ha ancora invaso casa con tutte le sue migliaia di cose.
FRANCESCO - Allora è già deciso che sarà lui a venire ad abitare da lei, dopo?
SIMONA - Non lo so. Forse sarò io che finirò per trasferirmi da lui... Il fatto è che in questo periodo di crisi degli alloggi, avere due case a disposizione sa un po' di schiaffo alla miseria... E ammetto che non ci abbiamo pensato gran che.
FRANCESCO - Bene. Mi è sembrato comunque che vorreste accelerare i tempi.
SIMONA - Avvocato Malpighi... Lei conosce Gianluca. È lui soprattutto che tiene molto a regolarizzare la nostra posizione. Non ho mai conosciuto un uomo con una simile, smodata voglia di matrimonio come lui.
FRANCESCO - (*Un po' perplessa*) La trova smodata?

SIMONA - Ma no, stavo scherzando.
 FRANCESCO - Anche lei desidera sposarlo. No?
 SIMONA - Ma certo che sì... È che... vorrei spiegarmi... Per me va bene tutto. Restare così, sposarci domani, farlo tra un anno... Io non credevo di innamorarmi... E visto che invece è successo, tutto il resto, come dire, è marginale. *(Con molta naturalezza e senza ombra di retorica)* Ho quasi paura a confessare questo mio entusiasmo... L'invidia degli dei, eccetera eccetera... Sono già contenta, così contenta... come non credevo di potere essere contenta...
 FRANCESCO - Capisco. Ma Gianluca, al contrario di lei, ha bisogno di proteggerlo questo vostro amore, di santificarlo...
 SIMONA - Vuole sposarmi, sì.
 FRANCESCO - Trova ridicola questa aspirazione?
 SIMONA - Ma no, non ridicola! Tenera... Davvero. È per questo che sono qui, perché per Gianluca è importante.
 FRANCESCO - Lei è cattolica?
 SIMONA - Sì, lo sono. Non una grande cattolica, non una perfetta praticante. Ma sì, sono cattolica.
 FRANCESCO - Gianluca viene da una famiglia profondamente cattolica che crede nella sacralità del matrimonio.
 SIMONA - Lo so.
 FRANCESCO - E desidera sposarla di fronte agli uomini e di fronte a Dio.
 SIMONA - È che io dubito di poterlo sposare...
 FRANCESCO - Ma no, lei deve avere fiducia. Se oggi è qui, è solo perché qualcosa si può fare. Purché lei sia d'accordo di volerla fare. E lei lo è, vero?
 SIMONA - Ma sì... è solo che non riesco a capire come...
 FRANCESCO - Lasci fare me. La prego. Quant'è durato il suo precedente matrimonio?
 SIMONA - Un po' meno di tre anni.
 FRANCESCO - Quando ha conosciuto Gianluca, insomma, lei era già divorziata?
 SIMONA - Sì, ero proprio una donna libera, a tutti gli effetti.
 FRANCESCO - In che rapporti è con suo marito?
 SIMONA - Con il mio ex marito?
 FRANCESCO - In che rapporti è?
 SIMONA - Diciamo ottimi, nel senso di inesistenti. Non abbiamo figli in comune... Ci auguriamo il meglio, ma non ci telefoniamo mai per dircelo.
 FRANCESCO - Lei comunque ritiene che non si opporrà all'annullamento?
 SIMONA - Si stupirà della richiesta, questo sì, ma non credo che si opporrà. Siamo due divorziati ideali e molto civili.
 FRANCESCO - È necessario che spieghi a suo marito che un tribunale ecclesiastico non ragiona come la gente comune può pensare...
 SIMONA - E cioè? Cosa dovrei spiegare al mio ex marito?
 FRANCESCO - Basterà che gli dica che per la Chiesa lei è ancora sua moglie e che per cessare di esserlo a tutti gli effetti ci serve anche la sua collaborazione.
 SIMONA - Mi scusi, avvocato... Sono un po' lenta a comprendere, io... È mai possibile che tra il mio matrimonio, terminato in un divorzio, e il matrimonio precedente di Gianluca, naufragato sì, ma annullato dalla Sacra Rota, ci sia questa differenza abissale? Gianluca è un guerriero senza macchia ed io

sono una terribile peccatrice? Lo sa che Gianluca, ogni tanto, è così che mi fa sentire!?

FRANCESCO - *(Sorridente, quasi troppo)* Il matrimonio di Gianluca è stato annullato, è come se non fosse mai stato.
 SIMONA - Ma se sono stati sposati sei anni!
 FRANCESCO - Sì, il doppio della durata del suo matrimonio, è vero... Ma il tempo non conta.
 SIMONA - E cosa conta allora?
 FRANCESCO - Le motivazioni che l'hanno invalidato. *(È come se cercasse i toni e le parole per proseguire)* Mi sta forse chiedendo quali erano quelle di Gianluca?
 SIMONA - Sì, vorrei conoscerle, per capire.
 FRANCESCO - Non gliele ha raccontate?
 SIMONA - Mi ha detto che la sua ex moglie non voleva figli.
 FRANCESCO - E le pare poco?
 SIMONA - Mi sembrano troppi sei anni per capirlo.
 FRANCESCO - Senta, Simona, è sicura di volere annullare il suo matrimonio e sposare Gianluca?
 SIMONA - Sì, sono sicura. Le chiedo scusa.
 FRANCESCO - La inviterei allora a deporre questa sua visione laica del matrimonio. Noi stiamo parlando di un tribunale ecclesiastico per cui il consapevole rifiuto alla procreazione è in effetti una condizione per invalidare un'unione. Lei desidera dei figli, vero?
 SIMONA - Moltissimo.
 FRANCESCO *(Con apparente, estrema amabilità)* E allora, via... Procediamo... Non voglio annoiarla troppo già al nostro primo incontro! Nel futuro, lo sa, dovrà parlare con vari personaggi. Lo stesso dovrà fare il suo... ex marito. Ma mi occuperò io di tutto e ci terremo costantemente in contatto... Dica a Gianluca che sono fiducioso e che intanto lo abbraccio.
 Un brevissimo stacco musicale. Siamo alla seconda scena. Simona è in tailleur, è già seduta e sta già fumando. L'avvocato la sta sottoponendo ad un interrogatorio, a cui lei ha deciso di sottostare. È quindi collaborativa, ma anche un po' tesa. Francesco prende qualche appunto.
 FRANCESCO - Il suo ex marito si chiama Giorgio Rietti, è vero?
 SIMONA - Sì.
 FRANCESCO - Vi siete conosciuti all'Università?
 SIMONA - No, non all'Università. Ai tempi dell'Università. Lui era più grande e stava laureandosi in Medicina. Io invece frequentavo Lettere.
 FRANCESCO - Lei mi ha appena detto che vi siete fidanzati poco dopo esservi conosciuti e poi vi siete sposati. Quanto tempo siete stati fidanzati?
 SIMONA - Più di due anni.
 FRANCESCO - Avevate già rapporti intimi?
 SIMONA - Sì.
 FRANCESCO - Cercavate di evitare gravidanze indesiderate?
 SIMONA - Sì.
 FRANCESCO - Prendeva la pillola?
 SIMONA - No.
 FRANCESCO - Perché no?
 SIMONA - Ci avevo provato. Ma mi aveva dato fastidio e l'avevo subito smessa.
 FRANCESCO - Usavate quindi altre precauzioni. *(Scrivendo qualcosa sul suo notes)* Il vostro matrimonio è avvenuto liberamente?
 SIMONA - Se intende chiedermi se aspet-

tassi un bambino, la risposta è no.
 FRANCESCO - Qualcuno vi ha indotto a sposarvi? Vi ha costretto a farlo?
 SIMONA - No, nessuno. Anzi i miei non fecero affatto i salti mortali quando gli dissi del matrimonio.
 FRANCESCO - *(Con evidente interesse professionale)* I suoi genitori non gradivano la sua scelta?
 SIMONA - No. Non per questo. È che Giorgio si era laureato già da un anno, quando seppi di avere vinto una borsa di studio per la specializzazione in cardiologia negli Stati Uniti. Mi chiese di sposarlo. Così sarei potuta andare con lui. Ai miei dispiaceva la lontananza. Cleveland non è decisamente dietro l'angolo.
 FRANCESCO - Però lei partì lo stesso.
 SIMONA - Sì, ma senza particolari maledizioni né da parte di mio padre, né di mia madre, per la verità. Anch'io mi ero laureata e passai due anni nella stessa Università di Giorgio come lettrice di italiano.
 FRANCESCO - E poi?
 SIMONA - Poi. Cosa?
 FRANCESCO - Aveva nostalgia dell'Italia?
 SIMONA - Sì, molta, e mi mancava mia madre soprattutto... Eppure a Cleveland mi trovavo benissimo... Avevamo amici, vivevamo molto all'aria aperta...
 FRANCESCO - Come definirebbe quanto a moralità queste sue amicizie americane?
 SIMONA - Non credo di avere capito.
 FRANCESCO - Che tipo di persone erano quelle che frequentavate? Se coppie, che tipo di coppie?
 SIMONA - Normali. Giovani come noi.
 FRANCESCO - Coppie aperte?
 SIMONA - Non direi. Qualcuno era già divorziato, qualcuno era felicemente single, qualcun altro era gay...
 FRANCESCO - Ha mai avuto rapporti promiscui con qualcuno dei suoi amici americani?
 SIMONA - No.
 FRANCESCO - E suo marito?



SIMONA - Credo di no.
FRANCESCO - Lo suppone o ne è sicura?
SIMONA - Non sono sicura. Sono quasi sicura.
FRANCESCO - Come erano i suoi rapporti sessuali con suo marito?
SIMONA - Poco frequenti.
FRANCESCO - Perché?
SIMONA - Non lo so.
FRANCESCO - Ma quando avvenivano erano soddisfacenti?
SIMONA - No, non lo erano.
FRANCESCO - Non raggiungeva l'orgasmo?
SIMONA - Non era questo il problema.
FRANCESCO - Ma lo raggiungeva o no?
SIMONA - Quasi mai.
FRANCESCO - E qual era allora il problema?
SIMONA - Giorgio amava solo il suo lavoro. Anch'io amavo il mio, ma avevo spazi per qualcos'altro... Per lui... I cani... Il cinema... E altro ancora.
FRANCESCO - Quindi lei si sentiva trascurata.
SIMONA - Un accessorio. Sì. E questo mi feriva. Una donna, o almeno io come donna, non riesco a fare l'amore con un uomo se nella vita di tutti i giorni non ho mai parlato di amore, o comunque, parlato con quell'uomo. Non mi basta ritrovarmelo per caso a letto per lasciarmi amare o provare ad amarlo.
FRANCESCO - Il ritrovarsi a letto con suo marito era casuale, allora?
SIMONA - No. Dormivamo insieme... Condividevamo il letto. Ma poi per il resto, sempre meno cose.
FRANCESCO - È stato mai violento con lei, Giorgio?
SIMONA - No, mai.
FRANCESCO - Le ha richiesto prestazioni sessuali che hanno oltraggiato il suo senso del pudore?
SIMONA - Non mi pare.
FRANCESCO - Non le pare perché non è avvenuto o perché il suo senso del pudore ammette una gamma di svariate alternative?
SIMONA - Non so come rispondere. Credo che nell'intimità sia ammesso quasi tutto, purché sia l'uomo che la donna vogliono le identiche cose.
Francesco si alza in piedi e cerca di buttare lì un tono salottiero.
FRANCESCO - Dopo due anni di vita americana accadde qualcosa. Non è così?
SIMONA - Dovevamo rientrare in Italia. Sì, ed io ero contenta... Giorgio invece avrebbe voluto continuare a vivere lì... in America la ricerca scientifica è un'altra cosa, bisogna ammetterlo.
FRANCESCO - Però sareste rientrati, no?
SIMONA - Sì... entro breve tempo.
FRANCESCO - Parlavate di separarvi?
SIMONA - Parlavamo poco di tutto, quindi anche di separazione. Io volevo tornare in Italia... avevo un desiderio pazzesco di rituffarmi nell'atmosfera di sempre e speravo che mi facesse bene, che ci facesse bene.
FRANCESCO - Ed è stato così?
SIMONA - Sì. Perché quando siamo rientrati mi sono accorta di aspettare un bambino.
FRANCESCO - E questa scoperta la entusiasma?
SIMONA - Eravamo tutti e due pazzi di gioia. Era la cosa più bella che potesse succederci.
FRANCESCO - So di stare per toccare un

tasto doloroso, ma devo proseguire... Lei capisce... Può raccontarmi cosa successe al suo matrimonio?
SIMONA - Ma lei lo sa benissimo, cosa successe. Comunque, sono qui per concederle il bis del racconto. Scusi solo la stringatezza... Ma ho finito per detestare certi particolari. *(Simona fa una pausa. Può schiarirsi la voce, ritoccarsi il trucco, fare un qualunque gesto, più che di imbarazzo, di pausa, prima di riprendere)* La mia gravidanza procedeva per il meglio. Non avevo neanche un fastidio. *(Cambia tono, quasi fosse mondana e futile)* Le avevo mai detto che Giorgio ama le automobili?... Adora guidare... Ogni tanto adorava correre. Scommetto che lo fa ancora. Bene. Tornavano da Spoleto. Era molto tardi, notte fonda. Dopo uno spettacolo lì al Festival e una cena, vino, dessert e forse anche amaro... L'auto ha sbandato. Giorgio si è rotto un braccio... ed io ho perso il bambino.
FRANCESCO - E così ha accusato suo marito di avere ucciso suo figlio.
SIMONA - Lei è spaventosamente vicino alla verità.
FRANCESCO - Vi siete separati per questo?
SIMONA - Sì. Non sapevo perdonarglielo.
FRANCESCO - Senza un figlio il vostro matrimonio non avrebbe più avuto senso, e così?
SIMONA - Il senso... Lo stavamo recuperando per quel bambino, senza, saremmo tornati ad essere lontani e circospetti e poi... Giorgio desiderava ripartire per Cleveland un altro anno ed io non me la sentivo di provare ancora.
FRANCESCO - Come giudica suo marito adesso?
SIMONA - Adesso non lo giudico più. Provo solo tristezza.
FRANCESCO - Se non avesse corso con la macchina, se non avesse bevuto forse troppo, non sarebbe accaduto...?
SIMONA - Adesso basta! La pianti con queste domande!
Le luci si affievoliscono malinconicamente. Entra la musica, per il solito breve stacco. È mattina. La luminosità nello studio per la prima volta è totale.
Francesco siede alla scrivania, quando, senza essere evidentemente annunciata, entra Simona. È solare, estiva, quasi serena. Francesco si alza non appena la vede.
FRANCESCO - Ma che sorpresa! Ho forse dimenticato di averle fissato un appuntamento per questa mattina?
SIMONA - Lei non commetterebbe mai simili errori... No... È colpa mia. Ho telefonato e la sua segretaria mi ha detto che lei era in ufficio... Bé, naturalmente ho mentito. Ho buttato lì che avevo un motivo molto urgente per vederla e così lei quando sono arrivata, mi ha fatto entrare.
FRANCESCO - Ma allora, si accomodi... La prego.
SIMONA - Grazie. *(Si siede)* Non vorrei farle perdere tempo, anzi prometto di essere concisa.
FRANCESCO - Ma si immagini... Se c'è qualcosa che posso fare, sono qui, a disposizione...
SIMONA - Sì, qualcosa c'è. Dovrebbe farmi una cortesia.
Simona fa una breve pausa, apre e richiude la sua borsa. Francesco la guarda.
FRANCESCO - Fumi pure, lo sa che non mi disturba.
SIMONA - Grazie, ma non ce n'è bisogno.

Vorrei ridurre... Gianluca è a Milano dall'altro ieri.
FRANCESCO - Per motivi di lavoro?
SIMONA - Sì, per motivi di lavoro. Ma tornerà in serata, credo. Dovrebbe dargli un messaggio da parte mia, perché stasera non ci sarò al suo ritorno. Non sarò a casa, ecco tutto.
FRANCESCO - È successo qualcosa?
SIMONA - Oh no, niente di grave. Ma lei gli spiegherà meglio di quanto potrei fare io...
FRANCESCO - Ma cosa dovrebbe spiegargli?
SIMONA - Che non ci sto, che non ci sto a farmi annullare quel matrimonio... Che mi basta il divorzio... Che va bene così...
FRANCESCO - Ma... Mi scusi, Simona, ora che abbiamo l'annullamento in pugno...
SIMONA - Non voglio sapere a che prezzo l'avete... Io non ho mai condiviso questa vostra crociata... Il sacro per me è qualcos'altro... Sono sacri i sentimenti, i valori, il dolore... Non me ne faccio niente del vostro matrimonio in chiesa... C'è di più, non posso farlo...
FRANCESCO - Ma cosa dice!? Tutti i prelati che abbiamo incontrato le hanno pur detto che il suo caso era uno di quelli che avrebbe potuto essere contemplato nella casistica...
SIMONA - *(Interrompendolo)* Ma il mio «caso» sono io... E sono io che non voglio essere contemplata... Sono andata in chiesa, sa...
FRANCESCO - Che chiesa?
SIMONA - Non me lo ricordo... Era una chiesa in centro... E lì ho chiesto di parlare con qualcuno...
FRANCESCO - Ma, qualcuno, chi?
SIMONA - Un sacerdote. Era giovane... Mi è stato a sentire...
FRANCESCO - A sentire cosa?
SIMONA - Avevo bisogno di parlare e che qualcuno mi ascoltasse.
FRANCESCO - E ha scelto un sacerdote che non conosceva?
SIMONA - Oh, sì... Mi è sembrato l'ideale. Gli ho chiesto cosa pensava che gli avrei tolto io a Dio se avessi lasciato le cose come stanno... Gli ho chiesto se pregando Dio, anche da donna divorziata quale sono, Dio m'avrebbe ascoltato... Non dico esaudito, dico almeno ascoltato... E gli ho detto che non pensavo che Dio fosse così meschino da tenerci a tal punto da pretendere che anche quel mio matrimonio di tre anni venisse dichiarato «Mai stato celebrato!». Se io ci ho sofferto, come può venire cancellato? Ci sono stata male, come potrei mai considerarlo «Mai celebrato»? Ci ho perso un bambino e poi ho cercato di imparare a perdonare!!! Che gliene importa a Dio che Gianluca mi costringa a tutto questo per sposarmi in chiesa? Non gliene può importare... Se Dio c'è, anzi, non può lasciare che accada. Perché sa di menzogne e di bassezza...
FRANCESCO - E cosa le ha risposto il suo inesperto pretino?
SIMONA - Quello che già sapevo.
FRANCESCO - E dunque, cosa devo riferire a Gianluca? Che lo lascia?
SIMONA - No, che lo amo. E che spero che anche lui mi ami... E poi che sono serena, finalmente e che ho troppo il senso della brevità della vita per desiderare accorciarla ulteriormente o sporcarmela addosso. E poi, sì... Anche che ho deciso di tenere quel seminario a Dublino, ma si tratta solo di quattro settimane, e poi, tornerò...
Simona si è alzata. Francesco, pur indispet-

tito e spiazzato, non rinuncia all'educazione e si alza a sua volta.

FRANCESCO - Lei non lo ama, Gianluca.
SIMONA - Si sbaglia... Sono certa di amarlo veramente... E ci sarebbe anche qualcos'altro che potrei aggiungere... Ma non vorrei usarlo come arma di ricatto nei suoi confronti e altrettanto, che quest'arma la usasse lui contro di me...

FRANCESCO - Di cosa si tratta?

SIMONA - (Gli porge la mano, con calma e compostezza) Arrivederci, avvocato. Cerchi di perdonarmi, se non può capirmi.

Simona si volta per andarsene.

Francesco la guarda.

FRANCESCO - Aspetta per caso un bambino da Gianluca?

Simona non risponde né si volta.

FRANCESCO - Simona, mi risponda, aspetta un bambino?

Sì, probabilmente è proprio così... In fondo, comunque, al di là del presunto bambino, il recupero della dignità e la fuga dal compromesso, preludono davvero ad un sereno happy end. □

L'INDICE

UGO RONFANI I libri del diavolo

Buio in sala in decrescendo. Echi di un tango argentino di Piazzolla per bandoneon. La scena rappresenterà la Biblioteca di Babele di Jorge Luis Borges come descritta in una delle sue Ficciones: un numero indefinito di gallerie esagonali, in ogni galleria scaffali di libri, specchi, fiocche lampade. Nell'impossibilità di realizzare scenograficamente questa visione onirica, si proietta sulle pareti, in gigantografia, una diapositiva realizzata partendo dalla descrizione di Borges. In alternativa sia proiettata un'incisione del Piranesi della serie Carceri d'invenzione, con le sue prospettive fantastiche e pile di libri, come una «prigione del lettore». A sinistra verso il proscenio una sedia e un tavolo, per terra libri accatastati.

Sale in palcoscenico Jorge Luis Borges, accompagnato da un fanciullo come Tiresia, aiutandosi con la canna bianca dei ciechi, una rosa rossa nell'altra mano che getterà poi verso il pubblico. La sedia viene rovesciata inavvertitamente dallo scrittore e raddrizzata dal fanciullo, la canna urta e rovescia dei libri. Borges si siede ed accompagna le ultime misure del tango con un lieve movimento del capo. Fanciullo via.

BORGES - ...Era - ricordo - l'autunno del '55. Peron era caduto ed era fuggito in Spagna con Evita. Mi avevano chiesto di andare a dirigere la Biblioteca Nazionale di Buenos Aires. Avevo accettato con gioia: la Biblioteca! Per me era il mondo, l'eternità... Avevo trascorso giorni felici fra quelle montagne di libri: la mia vista era buona, allora... insomma discreta. Ed ora mi chiedevano di diventare il sovrano di quello sterminato Impero dei Segni... (ridacchia) quasi un dio! Quel potere sterminato che mi veniva offer-

to mi inebriava... In attesa del conferimento dell'incarico mi godevo quelle belle giornate d'autunno passeggiando fra le vecchie case e le baracche del Barrio Norte. Mi sentivo come quelle frotte di monelli che mi correvano fra i piedi, giocavano con le lettere dell'alfabeto e le sillabe come fossero palloni di stracci... (Sul motivo di ritorno del tango, sorridendo) Dmcrlektdaiss... Da, de, ci, mas, rui, tel, li, là... (Accenna a fischiettare il motivo del tango) Pensavo ai segni infiniti che mi attendevano nell'infinito della mia Biblioteca... Pensavo che non c'è sillaba che non contenga tenerezze e orrori, evidenze e congetture; pensavo che in quelle combinazioni erano racchiusi i segreti del mondo... Gallerie di libri sterminate come l'avenida del Barrio Norte; mi dicevo, passeggiando, che l'umanità poteva anche svanire, tra atomiche e astronavi, ma la mia Biblioteca sarebbe sopravvissuta a tutto, indistruttibile, eterna... Mi dicevo che se anche l'avessi attraversata in tutte le direzioni non ne avrei mai veduto la fine... (Traccia con la canna nell'aria i segni dei punti cardinali) Avrei ispezionato quelle file interminabili di libri come un immenso esercito, soldati a presidio di un disordine universale, quello del pensiero, che era poi l'unico ordine possibile, anzi l'Ordine... (Volge il capo e afferma abbastanza agevolmente un volume da una delle pile di libri) Posso ancora riconoscere, vedete, un libro dall'odore che emana. Ogni libro ha un suo odore, dipende da ciò che contiene... (Accosta il volume al volto, aspira. Citando) «Oh tempo, le tue piramidi...». Adesso i miei occhi non sanno più decifrare i miliardi di miliardi di miliardi di segni della Biblioteca, ma posso sfogliare nel buio il Libro della Memoria, diventato l'unico. E nella disordinata bufera dei segni che si agita qui dentro (si tocca la fronte con l'indice) ogni libro che ho letto in passato si muta nell'altro, senza fine, ed è come se parlassero le antiche Pizie di Delfo: libri che affermano e negano, che proclamano e sussurrano, che spiegano l'assoluto e la nostra



ignoranza. Questa è la nostra conoscenza, questo è il caos; e dal caos è nato il mondo... (Infervorandosi) Una notte feci un sogno, o forse un giorno, mentre leggevo nel mio ufficio di direttore della Biblioteca e m'ero addormentato... Sognai che sul pavimento dell'ufficio ci fosse un granello di sabbia, nient'altro. Poi, sempre nel sogno, mi destavo una, due, cinque, dieci volte e ogni volta i granelli da uno diventavano due, cinque, dieci e cento e mille: quanti le volte che mi svegliavo; finché la sabbia copriva il pavimento, sommergeva le stanze della Biblioteca, seppelliva i libri. Ormai quei granelli di sabbia infiniti come i sogni che li moltiplicavano mi riempivano la bocca. Gridai: «Una sabbia sognata non può uccidermi, né un sogno può stare dentro un altro sogno!». E così mi destai: sì, mi ricordo, mi ero addormentato nel mio ufficio alla Biblioteca Nazionale, un sole bianco entrava dal lucernario e in fondo a quella montagna di sabbia, ormai sveglio, vedevo come in un miraggio un'isola bellissima... Nell'isola, fra le palme, si ergeva altissima una torre e quella torre aveva la forma di un grande libro circolare, dalla costola continua, che ruotava sfogliando senza fine le sue pagine nel sole. Era... Era la Biblioteca di Babele, o forse la casa di Dio... (Si è alzato e ha puntato il bastone in direzione di una luce in fondo alla sala, che manda effetti stroboscopici. Musica di archi, celestiale) Ma io divago, vi racconto un vecchio sogno mentre voi, signore e signori, vi aspettate ch'io parli, immagino, del grande evento per cui siete venuti qui: di quel Concilio di Trento che s'era aperto qui, dopo la pace di Crépy, nel dicembre di quattro secoli e mezzo fa, mentre sulle vostre montagne cadeva la neve... (Misure, in crescendo e diminuendo, di un Alleluia in gregoriano) Il Concilio... Ma con quale competenza io, che nelle Sacre Scritture ho fatto soltanto incursioni da libero pensatore, potrei intrattenermi con voi sulle questioni capitali che qui furono dibattute, per lunghi venti anni, dai sommi specialisti della Chiesa? (Scuote il capo. Ancora il canto gregoriano) No, il motivo per cui sono qui è di piccola importanza. Credo che l'invito ad essere presente a queste celebrazioni conciliari io lo debba alla relazione che a suo tempo mandai sul Memoriale di quel pio monaco di Santiago de Compostela ch'io un giorno scoprii per puro caso alla Biblioteca di Buenos Aires, frugando fra le antiche carte lasciate a Santa Fé, dov'erano sbarcati, i primi colonizzatori spagnoli... Ma fatemi procedere con ordine, sempreché vi interessi la storia di questo oscuro operaio del Concilio, le cui tracce si sarebbero perse per sempre, forse, se io per puro caso, ripeto, e dunque senza alcun merito, non avessi messo le mani sulle carte che aveva lasciato morendo... Si chiamava Matheo Santillana, era vissuto nella devozione e negli studi fra le mura dell'abbazia di Santiago de Compostela e, in fama di erudito, era stato chiamato dai padri conciliari a dare il contributo della sua esperienza nella sessione dell'inverno del 1562, chiamata a preparare il decreto sui libri della fede. Ma non cercate traccia di lui nei documenti conciliari: padre Matheo deve avere operato con prudenza e riservatezza, e a lui si fa un cenno, a quanto mi risulta, soltanto negli atti della deliberazione finale, che raccomandava di rimettere all'arbitrato del sommo pontefice il giudizio sui libri da approvare o da condannare, solu-

zione ch'egli esplicitamente approvò come atto di obbedienza all'autorità papale... Non so di più, non chiedetemi com'erano andate le cose; debbo ritenere che, concluso il suo compito di esperto, padre Matheo fosse tornato nel suo monastero in Galizia; fatto sta che quando, cinque anni dopo, fu dal Sant'Uffizio istituita la congregazione dell'Indice, il nostro monaco non era già più in Europa, s'era imbarcato con i conquistador alla volta delle Americhe e di questo fa fede il Memoriale. (*Vento di libeccio, risacca marina. Con le mani Borges ha ritrovato la sedia, si siede e resta in ascolto*) Teologo del concilio, poi missionario... Chi era Matheo Santillana? Me lo chiedevo sfogliando le sue carte; erano state trovate, pare, in una baracca degli indios che avevano lavorato nelle miniere d'argento ai piedi delle Ande. Di lui, invece, nessuna traccia... Ancora il vento di mare, che si porta dietro un motivo del folk huarpe. Penombra sull'angolo di proscenio dov'è Borges, luce sul fondo e dal lato opposto, dove appare in un rozzo saio, ascetico, Matheo Santillana, curvo a scrivere su un tavolaccio, fra una lampada e un crocifisso.

SANTILLANA - (*Interrompendo la scrittura*) Non so che cosa mi spinga a scrivere. Non la nostalgia; le nevi di Trento, le acque vive dell'Adige sono già lontane; sono spente le dispute che davanti ai camini accesi avevamo avuto intorno all'*Index librorum prohibitorum*. Ora la nave corre sul vasto Oceano e il mio futuro, a Dio piacendo, sarà laggiù, nel paese sconosciuto degli adoratori dell'oro e della guerra... Come gira, il destino degli uomini! Eccomi in marcia verso l'ignoto, con in mano la croce di Cristo, e intanto nel Vecchio Mondo dilaga la ribellione di Martin Lutero, dilaga l'invenzione di quell'orafa di Magonza, Gutemberg, che ha moltiplicato i libri e con i libri le dottrine, buone e malvage... L'inquietudine - ho sentito dire - turba la Chiesa di Cristo; c'è chi vorrebbe accendere nuovi falò per bruciare i libri del Diavolo, come aveva fatto il Savonarola nelle piazze di Firenze... Ti rendo grazie, Signore Iddio, per avermi chiamato ad altri compiti, lasciandomi fuori dalle passioni della cristianità lacerata. Non per questo mi ero consumato negli studi, per bruciare libri e attizzare guerre di religione... (*Si fa il segno di croce e torna a scrivere. Aria liturgica per organo in lontananza*)

COORDINATORE DEL CONCILIO - (*Voce off*) «Il sacrosanto» Concilio Tridentino, riunito nella luce dello Spirito Santo, chiede a voi padri coadiutori di aiutarlo a separare la zizzania delle false idee dal frumento della verità cristiana dal quale viene il pane di Cristo. Perché dobbiamo con afflizione costatare che in questo tempo il numero dei libri sospetti e pericolosi è troppo cresciuto; e questo è il motivo delle molte censure stabilite con pio zelo nella città di Roma e in varie province, senza che peraltro si sia trovata una medicina adeguata contro il male... Vogliate dunque, padri coadiutori, confortarci con la vostra saggezza, al fine che siano dal santo Sinodo dettate norme per la giusta scelta dei libri del popolo di Dio, nel rispetto della vera fede e della riconciliazione degli animi. (*L'aria per organo in dissolvenza*)

SANTILLANA - Così fummo istruiti, con illuminate parole, e così io mi sforzai di operare con l'aiuto di Dio. Ma i tempi erano turbati; più di quarant'anni erano trascorsi da



quando Martin Lutero aveva affisso le sue novantacinque tesi a Wittenberg e la ribellione continuava, il monaco tedesco non s'era lasciato intimorire dalla scomunica e anzi aveva replicato con un libello nel quale affermava che il diavolo avesse fondato il papato di Roma. Erano scoppiati disordini nelle campagne tedesche contro i principi, i torchi degli stampatori sfornavano più opuscoli contro la Chiesa che Bibbie. E a Roma la paura vedeva dappertutto libri scandalosi, pericolosi, eretici: libri del diavolo che finivano sui tavoli dell'Inquisizione. Gli echi di quelle controversie arrivavano nei monasteri, agitavano gli animi anche nelle stanze del Concilio. (*Esplode alto, solenne, il Dies Irae; visibilmente inquieto Santillana si è alzato e s'è avvicinato al proscenio*) Com'era potuto accadere che i libri, nutrimento celeste della mia gioventù, fossero diventati farina del diavolo, accendessero dispute ferocissime all'interno stesso della Madre Chiesa? (*In crescendo il Dies Irae*) Ero triste, e sdegnato. Vedevo padri conciliari accapigliarsi senza rispetto per il loro abito talare; udivo teologi controversisti scagliare anatemi brandendo i libri eretici, abati e superiori generali reputati saggi chiedere condanne e scomuniche: e per me era come se continuasse con altre armi la crudele guerra di cui l'Europa mostrava ancora le ferite... Ma che avrei potuto fare io, povero monaco, per arrestare il fragore dello scontro fra i libri di Dio e quelli del diavolo.

COORDINATORE DEL CONCILIO - (*Ancora voce off, sul tema del Dies Irae*) E dunque, per dare più ferme radici alla fede, mentre prescrive che nessuno osi o presuma respingere l'edizione volgata della Bibbia, approvata nella Chiesa dall'uso di tanti secoli, il Sacrosanto Sinodo altresì prescrive, a confusione degli spiriti troppo saccenti, che nessuno pensi di piegare la Sacra Scrittura ai propri modi di vedere, senza l'unanime consenso dei padri... E volendo infine reprimere il temerario uso di adattare e contorcere le parole della Sacra Scrittura a signifi-

care cose profane, volgari, favolose, superstiziose e blasfeme, o ancora empie incantesimi e diabolici sortilegi, anche con gli scritti, il Concilio comanda e ordina che tutti i corruttori e violatori della parola di Dio siano puniti dai vescovi.

SANTILLANA - (*Si muove fra i libri, sembra un fantasma agitato*) La richiesta di regole severe veniva soprattutto dai vescovi, che dovevano fronteggiare polemiche e disordini nelle loro diocesi. Uno in particolare, ch'era stato molto attivo nella elaborazione delle norme dell'*Index Librorum Prohibitorum* voluto da Paolo IV Carafa, era infiammatissimo di sdegno, chiedeva al Concilio di non mostrare debolezze verso la zizzania libresca.

Mormorio assembleare, scampanellate, silenzio. Luce di fondo dal viola al rosso. Appare il Vescovo Irato, vestito di porpora, solenne, tonitruante.

VESCOVO IRATO - Assisteremo inerti, miei cari fratelli, alle sofferenze di nostra Santa Madre Chiesa davanti alla confusione delle idee abbattutasi sul popolo di Dio? Che cosa aspetta, il Sant'Uffizio, a scagliare i suoi giusti fulmini contro i blasfemi che ancora diffondono, nonostante gli avvertimenti del saggio Erasmo, le false dottrine del monaco di falsità e di ingiurie che escono dai torchi manovrati dal Principe delle Tenebre? (*Con impeto*) C'è bisogno ch'io dica a voi, custodi della fede, che la nostra Santa Chiesa non ha bisogno della oscura selva di tante fallaci interpretazioni del Verbo, perché possiede la Sacra Bibbia, Libro dei Libri, nel quale tutto è già detto per la salvezza degli uomini: sicché potrebbero anche bruciare tutti i libri del mondo ma non per questo resteremo privi della luce della verità?

SANTILLANA - (*S'era voltato verso l'apparizione, ha alzato la mano e, prima turbato ma poi sicuro, l'interrompe*) Voglia nella sua magnanimità perdonarmi, eminentissimo, se l'interrompo: ma mi è tornato in mente quanto diceva il nostro venerato superiore di Santiago de Compostela. «Un uomo che conosce soltanto la Bibbia, diceva quel sant'uomo, che non era un bestemmiatore, non conosce neppure la Bibbia...».

VESCOVO IRATO - Io dico che la Bibbia ci basta, in nome di Dio! Non allarghiamo senza limiti le biblioteche dei laici, o ci troveremo smarriti nel labirinto del Minotauro! SANTILLANA - Ma non dimentichiamo, eminentissimo, che alla presa di Alessandria anche il califfo Omar incitò i suoi cavalieri a distruggere la Biblioteca di Zenodoto e Apollonio Rodio, che tanto tutto era già detto nel Corano! E così s'accese l'immenso rogo nel quale perì metà del pensiero degli antichi!

Mormorio dell'assemblea.

VESCOVO IRATO - Io non dico... Ascoltate! Se non avete la coscienza del pericolo, si chieda il parere del Sant'Uffizio! (*Volge le spalle, irritato per i clamori, e s'allontana in un alone rosso fuoco*)

Note d'organo, buio mentre Santillana ritorna nel suo angolo per riprendere a scrivere. Luce su Borges, che ha seguito la disputa a orecchie tese, le mani sul bastone.

BORGES - Io non so dove quell'oscuro monaco trovasse l'ardimento per contrastare gli argomenti di un legato di Roma, la cui autorità doveva essere grande, anche se la storia del Concilio non ha ritenuto il suo nome... Tutto il Memoriale era lo sfogo di un uomo

di Dio che cercava di capire, e che chiedeva di essere capito... Che cosa l'avesse spinto, dopo il Concilio, a lasciare l'Europa, io non saprei. Forse, nella sua umiltà, il sentimento che il suo compito fosse finito. O che la vera Biblioteca fosse il mondo... Nel Memoriale fa cenno ad un incarico offertogli dalla Curia romana, e rifiutato... Sui Libri della Fede il Concilio aveva trovato un compromesso, un decreto stabiliva che la scelta delle opere da mettere all'Indice spettasse non al Sinodo direttamente, ma al Sant'Uffizio, con il controllo del papa. A quel decreto, ch'era l'atto di nascita della Congregazione dell'Indice, Matheo Santillana aveva sottoscritto, facendo atto di obbedienza. È scritto nel Memoriale che temeva gli eccessi degli zelanti inquisitori romani, ma più ancora l'estendersi della Guerra dei Libri in tutte le diocesi. «un nuovo rogo di Alessandria». E c'è nel Memoriale il racconto di un sogno che, forse, ci aiuta a capire...

SANTILLANA - *(Tema musicale notturno sull'eco del vento. Il monaco ha smesso di scrivere e guarda assorto il crocefisso)* Lo scontro col Vescovo mi aveva lasciato dubbioso, scontento. Chi mi aveva dato il diritto di contrastare la parola di un legato del Sommo Pontefice? Di paragonarlo, nell'ardore della polemica, al califfo che aveva voluto l'incendio della Biblioteca di Alessandria? Di vedere in lui, nella mia inquietudine, il grande distruttore dell'universo dei libri? E in un certo senso senza osare confessarlo, di considerarlo quasi una incarnazione del diavolo il quale, lo sappiamo, ama insinuarsi anche nei luoghi sacri, sotto mentite spoglie? L'isolamento in cui mi aveva cacciato la mia temerarietà mi pesava, i miei sonni erano agitati. Neppure la preghiera mi aiutava a scacciare i pensieri molesti... *(Con un gesto di fastidio)* La notte che precedette il voto sul decreto sognai che ero a Santiago, nella biblioteca del mio caro monastero. Fuori, i mandorli in fiore annunciavano il ritorno della primavera, la mattina era chiara. Ma anche là, in quel luogo di quiete, il mio animo era turbato: m'era toccato in lettura, per dovere d'ufficio, un libro spinoso, arrivato da Venezia, che mandava odore di zolfo più che profumo d'incenso... Erano i *Sonetti lussuriosi* di quel Pietro Aretino ch'era stato costretto a fuggire da Roma, per le sue licenziosità, inseguito dai sicari del datario pontificio. Leggendo, potevo capire le ire della Curia romana. Che personaggio era mai, quell'Aretino, dalla cui penna erano usciti i libri di devozione sui Salmi di Davide ma anche libelli infamanti e osceni dialoghi di prostitute? Fin dove sapeva spingersi, in quell'ingegno brillante, la sfrenata fantasia del peccato? E perché, pur scandalizzato, mi lasciavo prendere dai ghiribizzi licenziosi di quei sonetti? Parlai del mio malessere al padre superiore, fidando nella sua saggezza. E lui, sfogliato il libro scandaloso, me lo restituì dicendomi: «Leggi tranquillo, figliuolo, e procura di conservare sana la mente. Noi dobbiamo conoscere il mondo, dobbiamo sapere quello che passa nella mente degli uomini. *Ad maiorem gloriam Dei...*». «Ma non è questo un libro osceno?», ribattei. E lui: «Un libro osceno è soltanto un libro mal scritto. Come scrive, questo Aretino?». Dissi che a mio parere aveva del talento e lui, ammiccando (ma era un sogno...): «Sapessi quanti libri virtuosi sono osceni... Non dirlo in giro, ma sai cosa penso? Penso che la lettura edificante sia farina del diavo-



lo...». Sentivo come un ronzio in testa, una vertigine. Mi svegliai in sudore, nonostante che la mia stanza, nel palazzo del Concilio, fosse di ghiaccio. Dunque il Maligno, adesso, assumeva l'aspetto del mio Superiore venerato, perché fossi dannato? Non era possibile...

BORGES - Tutti i dubbi e i tormenti di Matheo Santillana erano nel suo Memoriale. Ragionava sul suo sogno agitato, sulle discussioni aspre del Concilio. «In quel monastero che aveva resistito agli assalti dei mori e alle fiamme degli incendi - egli scriveva - mi hanno insegnato che la sapienza di Dio non teme i libri del diavolo; e che i libri immorali sono quelli mal scritti, nei quali si spegne la luce del mondo. Questo mi hanno insegnato; e che per questo i libri non si danno alle fiamme». *(Stacco)* Così scriveva, e se fosse blasfemo e miscredente, oppure in anticipo sui tempi, lascio a voi giudicare. E dico «in anticipo sui tempi», pongo questo quesito perché voi sapete, signore e signori, che la Chiesa, nel lungo cammino della sua storia, va avanti: lentamente ma va avanti. Era il 1917, il mondo era in guerra, e la congregazione dell'*Index librorum prohibitorum* venne assorbita dal Sant'Uffizio, perché così volevano i tempi; e sapete anche che la vigilia di Natale dell'Anno Domini 1965 l'Indice fu semplicemente abolito e non dal Maligno, bensì da un pontefice in odore di santità, papa Paolo VI, col *motu proprio* «*Integrae servandae*», che trasformava la vecchia congregazione evocatrice di fiamme e scomuniche nella Sacra Congregazione per la dottrina della Fede...

Borges si è alzato, aiutandosi con la canna accenna a lasciare la scena. Nel suo angolo padre Matheo ha rinchiuso il suo manoscritto e adesso guarda verso una parte della Biblioteca dove si è manifestata, intensa, una luce rossa. È riapparso il Vescovo Irato, fruga impaziente in uno scaffale dei libri e ha le spalle volte al pubblico. Quando si volta, dopo avere armeggiato, si vede che regge in una mano un libro in fiamme. E si

vede - questione di attimi - che la maschera sul volto, l'abito sotto la tonaca aperta, i vapori di zolfo che si sprigionano insieme ad un sinistro motivo musicale e insomma tutto, anche il lampeggiare degli occhi, indica la presenza del Principe delle Tenebre. Il monaco ha assistito alla metamorfosi con spavento, le braccia al cielo. Tutto si è consumato rapidamente, lasciando lo strascico dello zolfo e della musica.

BORGES - Un sogno, un incubo: il diavolo che bruciava i libri degli uomini e li sostituiva con altri di una inutile santità. Era stato quel sogno, a Trento, che aveva dato a padre Matheo la forza per sostenere fino all'ultimo che non si può salvare il mondo bruciando i libri... Che poi i tempi gli abbiano dato ragione, sta a voi giudicare. Che poi... che poi il suo sogno sia stato il mio, che anche il Memoriale scritto sugli Oceani io me lo sia sognato, un giorno in cui m'ero addormentato nella mia Biblioteca a Buenos Aires: chi può dire? È passato molto tempo, fate voi. I sogni degli altri sono anche i nostri sogni, e qualche volta i sogni contengono il futuro... Ma una cosa io so, certissimamente: che l'Universo è una Biblioteca infinita. E che tutti i libri che non vengono dal diavolo, che cioè parlino della vita e del mondo, delle nostre gioie e delle nostre pene, delle nostre virtù e dei nostri errori, tutti questi libri formano un unico, immenso Libro che ruota nel cosmo e... *(Sottovoce)* questo libro ciclico è Dio... *(Nitidamente)* La Biblioteca esiste *ab aeterno*, chi osi distruggerla distruggerebbe il mondo.

Borges agita il bastone, come innocua minaccia. Riappare il fanciullo e lo riaccompagna in platea. Sparisce all'istante la gigantografia della Biblioteca-Mondo. Luce bianca sulle pareti nude, coro di voci bianche leggero come il volo di una colomba. □

IL CALICE

ROBERTO ZAGO
Il calice
e l'uomo

Un oratorio di campagna. Atmosfera, non realismo. In un angolo la luce della lampada votiva; al centro, sopraelevato, il calice conservato in una teca di vetro, visibile; non suppellettili, né altro; luce notturna; lampi e scrosci di pioggia violenti, che via via si faranno sempre più leggeri e lontani, sino a sfociare in una pace quieta e serena.

L'UOMO - *(Entra; è bagnato, impaurito, teso; si guarda intorno con timore e speranza; trema e si rannicchia; un tuono lo scuote e lo costringe a muoversi; si guarda ancora intorno, come per orientarsi in quel luogo non familiare e nel timore che qualcuno possa esservi, forse nascosto).* Nessuno mi ha visto arrivare... *(Azzarda con voce più alta)* C'è qualcuno? *(Silenzio. Rincuorato)* Perché dovrebbe esserci? Con questo temporale chi mette la faccia fuori... *(Si muove; un tuono)* Meno male... *(Si rende conto, adesso, di colpo)* Ma perché sono venuto? Che cosa cerco, qui? È come quella volta,



quando mi trascinarono ad un santuario... di che Madonna, sa Dio... C'era una gran confusione, correvano tutti a bere l'acqua miracolosa della fonte, quasi fosse una gazzosa... Adesso non c'è nessuno, e provo lo stesso cretino stato d'animo di diffidenza, di vergogna... Allora venni via con le mie certezze, guardavo con disgusto quelli che, intorno, mangiavano i fichi d'India tenendoli in mano, con la pelle e le spine... Era tutta un'invenzione, una bancarella in più della sagra, l'unica mercanzia in mostra pareva essere la speranza: si può acquistare gratis, sono capaci tutti di dartela. (*Scrosci di pioggia e si stringe nella giacchetta*) Che acqua... E fa freddo, anche... Mi ritorna alla mente mio padre... Mio padre era un poveraccio, dignitoso... Ma a chi lo dico? C'è forse qualcuno che mi ascolta? (*Grida*) C'è qualcuno? (*Verso il lucignolo della lampada votiva*) A chi fa luce? E mette paura... Mio padre era soltanto un operaio, si fidava delle sue braccia, odiava i padroni che lo pagavano una miseria... Lui, fede non ne aveva! Bestemmiava: erano le sue giaculatorie e io le ho imparate tutte: hanno sostituito le preghiere della sera di mia madre. (*Consapevolmente*) Perché sono arrivato fin qui, stanotte? Spinto da una selva di braccia... Vai! Vai... Dicevano, non nella chiesa grande, là ti possono vedere, all'oratorio del cimitero... Cimitero... Ed io, che ho sempre avuto soggezione dei morti, adesso so che mi fanno da siepe, mi nascondono... Vai all'oratorio del Calice... Non rimane altro, le hai provate tutte: medicine, professori... Tutte! Hanno visto il Calice traboccare sangue, una volta... E la gente ci ha creduto, e ci crede anche ora. Mio padre imprecava: sono tutte storie, allucinazioni di spiritati... E io la penso come lui... Quale sangue? Di chi? Non quello di mio figlio, che non è più sangue, è liquido sporco che infetta tutto il corpo... Puzza!, come puzzano i muri, puzza il suo letto, puzziamo noi: io, suo padre, e sua madre... (*Si annusa il vestito*) Anche l'acqua che mi ha bagnato manda quell'odore, ne

siamo tutti impregnati... Sei mesi, non di più, hanno diagnosticato i dottori, tastandolo con le loro dita, una montagna di lastre e di grafici... Ma è un anno che smania senza muoversi, latrando come un cane ferito, legato come un pazzo e capisce tutto! Lustro come una lampadina accesa di tante candele, e come le candele bianco, tirato... Calice!, rispondi: cosa è più giusto? Che lui rimanga così o vada, finalmente, in pace? Rispondi, se puoi... (*Un tuono e un lampo: uno degli ultimi, forse*) Taci! – certo son sempre i nostri a perdere – Taci! Può rispondere un calice? Pazzo sono, venuto qui, stanotte, a chiedere una cosa impossibile, a interrogare una favola: quale sangue traboccò, quella volta? Sono secoli che la gente vuol sapere e domanda: perché quel sangue? Di chi? Io voglio che sia il suo: marcio!, e che tutto si trasferisca da lui a te, che finisca, per Cristo, di pensare, di masticare il lenzuolo per un dolore che nemmeno le punture fanno più dimenticare... Ogni giorno, così... Tutte le notti, così! Qui vengono in tanti a chiedere miracoli: pensano che sia come andare dall'ortolano a comprare cipolle: costano poco e fanno piangere; io non lo pretendo perché non ho più lacrime da strizzare dagli occhi; la mia pretesa è solo chiedere una cosa giusta, non un miracolo... Di vederlo, di saperlo morire stanotte, questo figlio, di contemplarlo in pace, tranquillo... e guardare quieto, fermo, dolce uno che dorme il primo sonno... Il pri... mo!... Dopo un anno... (*La pioggia sta cessando adagio adagio e sembra una presenza*) Anche se mio padre bestemmiava, non ricordarlo, sono venuto a chiederti di scusarlo e lo domando altrettanto... per me. Sono rimasto là fuori, tra le tombe, sotto l'acqua, per cacciar via la puzza e la vergogna... Ma ho un corpo di padre: quel suo sangue è il mio; il suo tanfo io gliel'ho dato: come posso non sopportarlo? Lo vorrei tenere com'è per sempre!, vorrei che non morisse mai! Ma stanotte, no, il suo strazio non lo sostengo più... Non voglio continuare ad essere il padre di quel figlio e lui figlio di un padre... così! Non posso più vederlo in croce, restare in croce con lui... in croce... in croce... (*Un lampo più lungo, e il brontolio lontano che risponde*) Tutto il male di mio padre, e il mio... e quello del mondo s'è raggrumato... raggr... in lui: come un... calice lo tiene dentro di sé e lo consuma: avvelenato è! Da te traboccò: e da lui? Rispondi: da lui? Una fessura, chiedo, piccola, da dove una goccia, una soltanto, colì... Ma lui è come sigillato: non esce niente... Quante cose vengono a chiederti? La fiducia e l'illusione di tutti i disgraziati che invocano una grazia, le senti? I lumi, i quadri, gli angeli che ti volano intorno... Calice, bicchiere sempre vuoto, che cosa vuoi? Un cero? Una fiamma? (*Freneticamente trae un accendino e dà fuoco a un mozzicone di candela che sta davanti al luogo del Calice*) Toh! Eccoti! Ecco la fiamma! T'aspetti che dica che è quella della fede? Te lo dico! Lo confermo pure se non è vero, e se è necessario lo grido. Ti presto la mia voce per urlare fino al sommo del firmamento o precipitare come il lampo nel buio di questa notte che anch'io debbo essere ascoltato. Sono un peccatore al pari di coloro che varcano la porta credendosi innocenti e ricevono risposta. Loro non fanno fatica, ma io... sì! Mi sento crepare di dentro, mi fa male l'umiliazione d'essere qui... E grido! Griido... Griidoo... Lasciamelo fare come ho biso-

gno, perché con lui mi tocca ridere e apparire sereno, allegro come una pulce soffocata dal materasso... Saltare saltare saltare... per scorgere l'attimo di un sorriso, un briscolo di vita... Vita... Vita... Vita... (*Esausto. Cava dalla tasca un fazzoletto raggomitato, lurido*) È il suo fazzoletto. È impregnato del suo fiele, degli sputi: il marcio... quello che non riesce a trattenere. Ti fa schifo? (*Lo pone rabbioso davanti al Calice*) Il sangue del tuo Cristo non ti ha mai fatto ribrezzo? Fa conto che sia lo straccio che lo copriva quand'era sulla croce. È giusto che lasci qui la prova di quello che dico... Si sente l'odore della sofferenza, l'ha tenuto tra i denti per non urlare, l'ha strapazzato con l'anima. Basta. Non ho più niente da dare, né da dire. Ritorno da lui. Come sempre. Tanto, è tutto inutile... (*Si allontana. Il fazzoletto cade improvvisamente. L'uomo avverte il fruscio e si volta: vede quello che adesso è uno straccio caduto e ritorna per rimetterlo davanti al Calice. Come lo prende tra le mani si accorge che non è più lo stesso. Allora lo svolge: il fazzoletto gli appare immacolato, nuovo. Lo rigira dapprima incredulo, lo stringe, lo palpa e, infine, se lo porta al viso*) Mio Dio! Non puzza più... Cosa hai fatto? Non puzza non puzza... Il suo fazzoletto sporco, conciato... non è più quello... Che significa? Lui... è morto...? O me lo hai risanato? Che gli hai fatto? L'hai reso bianco e nuovo... per me o per te? Calice! Io non capisco... Non capisco... Scusami, scusami scusami scusami... Questo straccio è bianco, è come lavato di fresco... Che è: Venerdì santo o Pasqua? Devo piangere o gioire? Ballare? Ordinare ghirlande? Vestirmi... Come? No, no no... Non importa! Hai risposto! Dopo tanti secoli hai ancora voce: non siamo soli! Sei sempre sotto la croce, Calice, e ti riempi e trabocchi... Io mi sento nuovo: pulito, pulito pulito... Non puzziamo più.

La pioggia è cessata e, laggiù, sta per indovinarsi il balenio dell'alba che verrà. □



Le illustrazioni sono tratte dalla Divina Commedia di Dante Alighieri stampata a Brescia nel 1487 da Bonino de Bonini. Le incisioni sono oggi concordemente attribuite a diversi intagliatori su disegni di un solo artista. Per le sue 68 figure incise in legno la Divina Commedia di Brescia può dirsi la prima edizione veramente illustrata del poema. (da Fògola editore in Torino, 1977).

29° FESTIVAL TEATRALE

BORGIO VEREZZI - LUGLIO/AGOSTO 1995

PRIMA NAZIONALE 14 luglio
repliche 15/16/17/18 luglio (ore 21)**LA MÈRE CONFIDENTE** di Marivaux
con Valeria Moriconi, Chiara Muti, Toni Bertorelli,
Nino Bignamini. Regia di Franco PeròPRIMA NAZIONALE 22 luglio
repliche 23/24 luglio (ore 21)**ALL FOR LOVE (tutto per amore)** di John Dryden
con Francesca Benedetti, Massimo Foschi, Roberto Bisacco,
Gianni Garko, Cosimo Cinieri, Lydia Biondi.
Regia di Riccardo ReimPRIMA NAZIONALE 28 luglio,
repliche 29/30 luglio (ore 21)**ROMEO E GIULIETTA** di William Shakespeare
con Micol Pambieri, Valerio Mastandrea, Bruno Armando,
Marco Giallini, Massimiliano Franciosa, Alessandra Costanzo,
Marco Minetti, Rolando Ravello. Regia di Maurizio Panici

3/4 agosto (ore 21)

EH!

con Yves Lebreton

9/10 agosto (ore 21)

UNO SGUARDO DAL PONTE di Arthur Miller
con Michele Placido. Regia di Teodoro Cassano**Festival di Castiglioncello '95**

DIREZIONE ARTISTICA MICHA VAN HOECKE E PAOLO PIERAZZINI

20 luglio 21 agosto

DANZA AL CASTELLO

21, 22, 23 luglio **L'ENSEMBLE** Odissea Blu
coreografia di Micha Van Hoecke
30 luglio **BALLETTO DI TOSCANA**
Pression, Voyeur, 3 D, Turn Pike
coreografie di Mauro Bigonzetti
3 agosto Piazza Risorgimento, Rosignano Solvay
SIAMO QUI SOLO PER I SOLDI
progetto e coreografie di Roberto Castello**La Danza nel cuore, incontri e spettacoli di mezza estate**
a cura di Vittoria Ottolenghi12 agosto ore 18 Vittoria Ottolenghi incontra i MUMMENSCHANZ
ore 22 **MUMMENSCHANZ PARADE**
14 agosto ore 18 Vittoria Ottolenghi incontra LINDSAY KEMP
ore 22 **LINDSAY KEMP AND FRIENDS**
Spettacolo in forma di Gala - Gala in forma di spettacolo

CASTIGLIONCELLO ESTATE

CASTIGLIONCELLO E IL CINEMA

22 luglio **MOSTRA GABRIELLA PESCUCCI**
19 agosto **STEFANO BAMBINI QUARTET**
Art of Alley & Cinema Avantgarde
sonorizzazione dal vivo di film di cinema d'avanguardia francese
22 luglio-18 agosto **INCONTRI AL CAFFÈ, condotti da Lello Bersani**
Video per la regia di Paolo Benvenuti
a cura del Corso Formazione Professionale "Riprese televisive"

CASTIGLIONCELLO / INCONTRI CON L'AUTORE

in collaborazione con il Circolo Walter Tobagi e la Libreria Gaia Scienza

Per informazioni: Castello Pasquini, tel. 0586/754202 / Atelier della Costa Ovest, tel. 0586/962463
Previdita: ufficio turistico Castiglioncello, tel. 0586/752291
ufficio turistico Rosignano S., tel. 0586/767215**TEATRO DELLA LIMONAIA
E LABORATORIO NOVE**

presentano

INTERCITY/LISBOA

Rassegna internazionale di città città

Teatro della Limonaia - Sesto Fiorentino

19 settembre / 13 ottobre 1995

UN FADO PER SINDBAD (in italiano)
testo e regia di Manuel Pereira(danza) **FIM: HOMMAGE TO MARTHA GRAHAM**
coreografia di Rui Nunes(danza) **NUDE AND RED COMPOSITION**
coreografia di Margarida BettencourtO Bando **BICHOS** (in portoghese)
regia di Joao BritesEira **PRIMEIRO NOME: LE**
coreografia di Francisco CamachoTeatro Meridional **CLOUN DEI** (in portoghese)**O VENTO DE LISBOA:****UM OCEANO DE CONTOS PORTUGUESES**
(spettacolo per ragazzi in italiano e portoghese)
testo di Stefano LaguniConvegno sulla drammaturgia portoghese
quattro letture (in italiano)Gli spettacoli verranno presentati al Teatro della Limonaia
di Sesto Fiorentino e alla Stazione Leopolda

Informazioni ed ufficio stampa: Tel. 055/445041 - Fax 055/440852

TEATRO ALL'EREMO

Eremo di Santa Caterina del Sasso

Leggiano (Varese) - Lago Maggiore (sponda lombarda)

La PRO-LOCO AROLO in collaborazione con la
COMUNITÀ DOMINICANA DI SANTA CATERINA
con il patrocinio di:Zona pastorale di Varese (attività culturali)
Provincia di VareseAzienda promozione turistica di Varese
Lions Club di Laveno Mombello

PRESENTA:

10-11-12-13 agosto - ore 21**UOMO
IN OGNI STAGIONE**
di Robert Boltcon Diego Gaffuri - Antonio Zanoletti
Pinuccia Galimberti - John Pedeferrì
Stefano Orlandi - Anna Nicora - Fabio Sarti

regia Fabio Battistini

scenografa assistente Luisa Raimondi

SAGGIO DI CAPITTA E CANZIANI

Pinter a trecentosessanta gradi tra biografia e analisi testuale

ANNA CREMONINI

È uscito nei mesi scorsi *Harold Pinter, un ritratto* (Anabasi, pagg. 219, L. 25.000), un saggio di Gianfranco Capitta e Roberto Canziani dedicato al drammaturgo inglese. Un'opera sistematica che comprende una ricca raccolta di fonti, di notizie e di informazioni (una bibliografia, una filmografia e una teatrografia complete e dettagliate), in cui si fondono l'analisi dei testi, la riflessione critica, e la traccia biografica dello scrittore nonché, in chiusura, una lunga intervista che ci consegna un Pinter umano e tranquillo, diverso dalle generiche descrizioni che lo vogliono schivo e riottoso, sfuggente ed enigmatico.

Già legato al teatro come attore di repertorio, Pinter scrisse il suo primo testo, *La stanza*, a soli ventisette anni. Ponendo questo primo lavoro accanto ai successi *Il compleanno* e *Il calapranzi* si possono fin dall'inizio isolare alcuni prototipi scenici del suo teatro: la descrizione degli ambienti, che spesso costituiscono la geometria esistenziale dei personaggi e delle loro storie, e il tema fondamentale dell'«intrusione», ricorrente in varie forme nella produzione posteriore. Ma ciò che soprattutto si delinea come cifra fondamentale del teatro di Pinter è l'ineludibile «senso della minaccia», una minaccia senza vie d'uscita, senza consolazione, che trascende la scena, che va oltre la rappresentazione del dramma. Dopo il clamoroso insuccesso del *Compleanno*, l'affermazione giungerà nel '60 con il *Guardiano*, oggi a ragione considerato l'archetipo cristallino della conflittualità pinteriana.

Nel 1963 alla Mostra del Cinema di Venezia viene presentato *Il servo* di Joseph Losey che segna il debutto di Pinter come sceneggiatore cinematografico, attività non secondaria, sempre però basata su opere letterarie e mai sull'elaborazione di soggetti originali.

Dopo aver raggiunto il successo, la drammaturgia di Pinter segna una svolta, si avvia ad una fase di «normalizzazione»: da ambienti degradati e periferici si passa ad abitazioni dotate come nella *Collezione*; dalla paura, dal vuoto o dalla minaccia i temi si interiorizzano in *pirandelliani* contrasti tra verità e apparenza; sdoppiamento e ambiguità diventano sistemi ricorrenti in questo nuovo universo teatrale.

L'altra tappa nella vita di Pinter è l'incontro con Samuel Beckett, che si rivela fondamentale. Secondo Capitta e Canziani è in qualche modo il «tempo di Beckett» che influenza la nuova ricerca teatrale di Pinter, il passato si sovrappone al presente e diventa protagonista, la parola si fa tramite di questa nuova dinamica temporale; una dimensione quasi lirica si fa ora spazio nel suo teatro. A questa fase appartengono testi quali *Paesaggio*, *Silenzio*, *Notte* e i successivi *Vecchi tempi*, *Tradimenti*.

È, però, *Terra di nessuno* la commedia che fissa, nella forma stilisticamente più elaborata, il viaggio nel tempo e nella memoria, un'opera complessa e compiuta, che più d'ogni altra fa sgorgare l'eterno interrogativo riguardante le opere di Pinter: come si creano simili personaggi, bizzarri, inaffidabili, impenetrabili? Come emerge dal *rumore* dell'immaginazione drammatica la precisione della loro lingua, la qualità magnetica dei loro scambi verbali? E ancora una volta Pinter lascia senza risposta: «Theatrical facts do not easily disclose their secrets»: le cose di teatro non svelano facilmente i loro segreti.

A seguito di quest'altissima fase produttiva l'attività drammaturgica di Pinter registra un periodo meno intenso e fertile. Bisogna arrivare agli anni '80 per registrare una nuova sterzata nella sua tipologia creativa. È il periodo dell'impegno politico (*Il linguaggio della montagna*, *Regime di festa*, *Chiaro di luna* del '93), in cui ritornano alcuni stilemi caratteristici: spazio chiuso o separato, minaccia, intrusione, sopraffazione su cui si innestano temi estremi, il senso della morte diventa la sostanza stessa del dramma, la violenza trascolora in ogni azione. □

**GIANFRANCO CAPITTA
ROBERTO CANZIANI**
HAROLD PINTER,
UN RITRATTO



molto presto», fa capolino un'anima appassionata che non ha rinunciato a nutrirsi d'utopie. Se non avesse scritto forse Müller avrebbe davvero dato fuoco ai grandi magazzini – come si accenna in un'intervista –, tale è il suo disgusto per il nostro mondo che vuole dominare il presente e cancellare il passato e futuro, per una civiltà igienizzata che vuole eliminare quella prima impurità che è l'uomo. Müller crede in un'arte che renda impossibile questa realtà, perché come afferma, facendo proprie le parole di Genet, «la sola cosa che l'arte può fare è suscitare nostalgia per una diversa condizione del mondo». *Roberta Arcelloni*

L'eredità di Pinter nelle *Civette* di De Baggis

Romeo De Baggis, *Tre civette sul comò*, *La signora è una vagabonda*, *Voci di quartiere*, Editori & Associati, Roma, 1994, pagg. 113, L. 10.000.

La famiglia, si sa, è spesso un luogo di torture. Figuriamoci poi se la famiglia è composta da tre vecchie sorelle zitelle cadute in miseria e per di più ammalate. Come possono trascorrere le loro giornate se non riavvolgendo il filo annodato del passato, come un vecchio gomito più volte disfatto? E ognuna, naturalmente, pretende di districarli a suo modo, quei nodi, e da qui bisticci, rimbrotti, battibecchi e tanta tanta disperata solitudine. È questa in breve l'atmosfera in cui si svolge *Tre civette sul comò*, il primo, e il più felice, dei tre drammi di Romeo De Baggis raccolti in questo libro. Fu Paola Borboni, in uno spettacolo andato in scena nel 1982 con la regia di Fabio Testi, a portare al successo questo testo e a imporgli all'attenzione della critica.

Più esile e leggero il testo *La signora è una vagabonda*, ambientato in una casa fatiscente della vecchia Roma e che ci narra i traffici quotidiani di una piccola umanità napoletana alle prese con la miseria. Al centro una vecchia arzilla e generosa che mette a frutto la proverbiale furbizia partenopea per tirare a campare come meglio può. Scritto in gran parte in dialetto napoletano, è un testo a tratti molto gustoso ma non è attraversato, a differenza delle *Tre civette*, da quell'alito misterioso e inquietante che De Baggis, come in molti hanno rilevato, ha ricevuto in eredità dalla sua lunga frequentazione del teatro di Pinter come traduttore. Infine *Voci di quartiere*, brevissimo atto in cinque quadri, cinque momenti tristemente ripetitivi e banali della misera vita casalinga di una donna che riceve il suo ricco amante. *Roberta Arcelloni*

Finché ci sono errori c'è ancora speranza

Heiner Müller, *Tutti gli errori: interviste e conversazioni 1974-1989*, Ubulibri, Milano, 1994, pagg. 237, L. 42.000.

Non ci poteva essere titolo più indovinato di questo per un libro di Müller. Chi più del drammaturgo della ex Berlino est, infatti, ha coltivato con cocciuta coerenza e gusto del paradosso l'errore, a cominciare dalla sua scelta deliberata di vivere «dalla parte sbagliata», dove abitano coloro che «devono pagare» e non gli «eredi fortunati»? L'errore come molla tragicamente vitale della vita dell'uomo, come intoppo, freno che costringe a fermarsi e a guardarsi indietro, l'errore come contrapposizione a un progresso tecnologico che tende a sostituire la realtà con la sua riproduzione.

«Quando tutti gli errori sono finiti – recita una poesia di Brecht – siede di fronte a noi come ultimo compagno il nulla».

Heiner Müller, nonostante quella sua aria un po' torva e scostante, accentuata da quegli occhiali dalla nera montatura rettangolare così da «est», è un conversatore amabile, acuto e profondo; il piacere e l'intelligenza dialettica che egli riversa nel dialogo con il suo interlocutore fanno di questa raccolta qualcosa di più di una semplice testimonianza occasionale.

Pur nella inevitabile frammentarietà e disparità dei temi trattati, dal libro emerge di Müller un ritratto umano e poetico per alcuni versi sorprendente e inaspettato. Ed ecco allora, per esempio, che, leggendo queste pagine, dietro quel suo forte impulso alla distruzione, a ridurre le cose al loro scheletro, a spogliarle della carne, dietro quel suo gusto quasi maligno a fare lo sgambetto alle illusioni altrui perché le sue «sono andate in frantumi

Non erano gente strana gli ebrei dell'olocausto

George Tabori, *Jubiläum*, Garzanti Teatro, Milano, 1994, pagg. 87, L. 23.000.

Jubiläum, testo teatrale di George Tabori: qui è la grandezza intellettuale di un autore che di fronte ai meccanismi inconcepibili della storia si trattiene dal piegarne l'interpretazione a un'ideologia personale. Il protagonista è l'opposto complementare: le agghiaccianti atrocità naziste e la sporadica umana commozione di chi le ha perpetrate o le bugie di certi libri di storia, l'odierna abominevole intolleranza razziale e il disadattamento sociale degli skin, la secolare discriminazione degli ebrei e l'impossibile pace in Medio Oriente. Ma Tabori non va alla vana ricerca di giustificazioni: «la realtà è complicata», sembra essere la morale. In *Jubiläum* il razzismo e la Shoah del passato prossimo e il neonazismo ignorante di oggi si incontrano in un cimitero profanato sul Reno. Gli abitatori del cimitero: una coppia di omosessuali, una coppia di ebrei e una ragazza ebrea spastica tirano avanti, zombie decomposti, in un'altra vita che, come la loro terrena, non ha spiragli di felicità: la morte non è che una parentesi insignificante nel flusso del tempo; perché da ognuno rievocata? I tre ebrei, perseguitati da Jürgen testa rasata, sopportano per atavica capacità di rassegnazione e per quel misterioso complesso di essere ebrei con una punta d'orgoglio: «Beh, noi siamo gente strana», così la battuta conclusiva. *Anna Ceravolo*

Paesaggi acquatici misteriosi e sterminati

Massimo Scrignoli, *Libro d'acqua*, Book Editore, Bologna, 1994, pagg. 59, L. 18.000.

La postfazione di Silvio Ramat e, prima i dati bibliografici sull'autore, indicano che Massimo Scrignoli è un poeta di sicura importanza e di collaudata levatura. Questo suo *Libro d'acqua*, preso nel suo insieme, fa pensare, per chissà quali suggestioni, a certi sterminati paesaggi acquatici quali se ne vedono nelle zone del Delta del Po, dove il poeta è nato e dove forse di tanto in tanto ritorna. Per questo aspetto la metafora del titolo trova una buona conferma nella compagine del volumetto, vivo, creativamente efficace, pieno di echi e di riferimenti letterari e geografici, e di mistero. Gli accenni, abbastanza numerosi, a Thomas Stearns Eliot, che portano la meditazione lirica di Scrignoli su un piano parareligioso, si direbbe segnano un momento significativo, se non nuovo, nell'itinerario poetico di questo autore. Un autore non facile, in ogni caso, ricco di problematiche dal punto di vista umano e letterario, e dunque meritatamente già segnalato al Premio Viareggio e insignito del Premio Flaiano. Valga, più di ogni considerazione di ordine generale, questa citazione della quinta sequenza della prima delle due parti in cui si divide il poemetto: «vedessi quante ne sono rimaste / sul lato buono del vestito, sotto / il cappello bianco di paglia, piume / ferme / non in alto, non in basso, ferme / né sanno di dover tornare / ancora qui, proprio / qui dove si ricomincia, desiderando / indizi e orme certe / nell'acqua». *Giampaolo Chiarelli*

Monografia ronconiana sul Castello di Elsinore

AA.VV., *Il castello di Elsinore*, quadrimestrale di teatro, Edizioni Rosenberg & Sellier, Torino, 1994, pagg. 191, L. 24.000.

In questo numero, partendo dall'incontro con Luca Ronconi e con alcune sue collaboratrici (Franca Nuti, Vera Marzot, Mara Cantoni) a Gargnano del Garda, incontro promosso dall'Università Statale di Milano e dalla Cattolica, Roberto Alonge e altri studiosi indagano e s'interrogano sulle

SE L'ORATORIA È ANCHE SPETTACOLO

Atene: l'udienza è aperta, riferisce il grecista Albini

ANDREA BISICCHIA

Il sentimento di giustizia, in certi momenti della storia sociale, si accompagna con la spettacolarità, ovvero con un particolare sentimento emotivo di partecipazione. Ciò accade ai nostri giorni, ciò è accaduto nell'Atene del V secolo a.C., quando il sistema giuridico, con le sue cronache, rivelò una serie di risvolti e di intrecci tra politica ed economia, tra colpe reali, tra legge e violazione della legge. Il processo si svolgeva davanti al Delfinio, «il più santo e il più terrificante» dei tribunali, come lo definisce Demostene, forse perché ubicato presso il Tempio di Zeus Olimpio, dove venivano discussi soprattutto i casi di omicidio e dove l'imputato non negava la sua colpa, ma sosteneva di avere agito in nome della legge. La giustizia ateniese faceva rientrare tra gli omicidi giustificabili: l'adulterio, il furto, l'uccisione di un commilitone in guerra o durante i giochi atletici. Il Delfinio era presieduto dall'Arconte e la corte era composta da seicento persone, mentre per le giurie, ogni anno, veniva sorteggiato un corpo di seimila cittadini che prendevano parte a tribunali diversi.

Omero nell'*Odissea* ritenne l'oratoria un dono degli dei, tanto da far dire ad Odisseo, presso i Faeci, rispondendo ad Eurialo, «Certo non a tutti gli uomini gli dei danno doni gradevoli/bellezza, intelligenza o eloquenza/ Uno, magari nell'aspetto non vale nulla/ ma il dio ha infuso bellezza alle sue parole e tutti lo stanno a guardare compiaciuti: e lui con sicurezza parla/ con dolce eleganza, spicca nelle assemblee/ e quando va per la città lo guardano come un dio». La stessa tragedia, fondata sul binomio parola-azione, mutò dal genere oratorio non pochi elementi, quali la gestualità, la concatenazione logica degli argomenti, l'agone verbale tra i personaggi, basti pensare allo scontro Edipo-Tiresia, Antigone-Creon, Admeto-Alceste, o a *Discorso Migliore* e *Discorso Peggior* nelle *Nuvole* di Aristofane.

Umberto Albini, che è uno dei nostri maggiori grecisti e a cui dobbiamo un libro fondamentale: *Nel nome di Dioniso* (Garzanti, 1991), che è un approfondito excursus sulla vita teatrale nell'Atene classica, con particolare riferimento all'attore, al coro, alle maschere, ai costumi e soprattutto alle macchine teatrali, all'attrezzatura, agli edifici, al pubblico, ritorna alla sua amata Atene con un nuovo testo: *Atene: l'udienza è aperta* (Garzanti, 1994), dove raccoglie un materiale di prima mano su tutto quanto accadeva nella Grecia classica, ripercorrendo la storia attraverso la cronaca giudiziaria. La vita quotidiana ci appare ben diversa da quella descritta da Robert Flacelière nel suo *La vita quotidiana in Grecia nel secolo di Pericle* che il lettore interessato può consultare nell'edizione Bur, nel senso che Albini non si attarda sul vivere civile, sulle feste, sui metodi educativi, sui giochi o la pratica dei riti religiosi, ma arriva anche a questi attraverso un esame dei processi più importanti in cui sono protagonisti non solo i maestri dell'oratoria, ma tutto un mondo metropolitano da cui emergono le condizioni dei cittadini, ed in particolare delle donne, i loro tabù, le speculazioni commerciali, il problema delle tasse, le credenze religiose, il rapporto con le istituzioni e soprattutto con i tribunali. Albini non si ferma soltanto sulle orazioni di Lisia e Demostene, ricerca anche in quelle di oratori meno famosi, come Antifonte, Andocide, Eschine, Iperide, ma non disdegna l'apporto degli autori tragici e dei commediografi. Così fa riferimento alle *Vespe* di Aristofane, dove il grande commediografo ci dà un ritratto esilarante di Filocleone, considerato un patito dei processi, o ai *Cavalieri*, dove copre di ridicolo il demagogo Cleone; mentre, per quanto riguarda i processi dovuti a storie di tradimenti per colpa delle donne, ricorda l'*Ippolito* di Euripide, dove il tragediografo sottolinea come, all'interno delle case, le padrone tramano nefandezze con l'aiuto delle ancelle, o l'*Andromaca*, dove evidenzia come i discorsi sobillatori delle amiche, tra quattro mura, possono essere fonte di mali.

Albini, con appassionata conoscenza ci conduce all'interno di un mondo non molto dissimile dal nostro, fatto di truffatori, debitori, ricattatori, e di pentiti. □

ragioni del fare teatro del regista. I saggi vertono fra l'altro sui *Lineamenti della poetica di Ronconi* (Maurizio Del Ministro), *Le stanze di Orlando* (Franco Prono), *La scena televisiva secondo Luca Ronconi* (Andrea Balzola), *Hitchcock, Ronconi e un nome senza oggetto* (Liborio Termine). Completano gli studi una sequenza di materiali sull'officina ronconiana delle prove (scenografie, costumi e musiche), su alcune messe in scena della triade di Pasolini e su una conversazione con Marisa Fabbri. *Sandro M. Gasparetti*

Le lettere giovanili di Pirandello poeta

Luigi Pirandello, *Amicizia mia - Lettere inedite al poeta Giuseppe Schirò*, a cura di Angela Armati e Alfredo Barbina, Istituto di Studi Pirandelliani, in Quaderni n. 9, Bulzoni, Roma, 1994, pagg. 118, L. 22.000.

Curato da Angela Armati e Alfredo Barbina il volume *Amicizia mia* raccoglie alcune lettere (di-ciotto in tutto datate 1886-1887), inviate da Luigi

Pirandello, allora giovanissimo studente, da Porto Empedocle e da Palermo, all'amico Giuseppe Schirò, poeta italo-albanese (1865-1927) suo compagno di studi e di speranze. Allo Schirò, a cui fu legato da amicizia per tutta la vita e che in seguito divenne scrittore e poeta, Pirandello scrive in toni molto affettuosi narrando episodi della propria vita ma partecipando anche molto intensamente della attività letteraria dell'amico il quale gli invia per un giudizio critico i suoi primi lavori di poeta. Queste lettere gentilmente concesse dalla signora Angela Ranieri, moglie del bizantinista e albanologo Giuseppe Schirò junior, secondo una nota del professor Barbina, direttore dell'Istituto di Studi Pirandelliani: «Potrebbero essere destinate d'ora in avanti ad assumere un ruolo di non poco peso: costituire un primum su cui poggiare l'intera vicenda umana e artistica dello scrittore agrigentino».

Le lettere (in fotocopia, non esistendo più gli originali), sono attualmente a disposizione degli studiosi presso l'Archivio di studi pirandelliani di Roma. *Renzia D'Inca*



Genet al Piccolo di Milano: una mostra insieme a *Splendid's*

In occasione della messinscena di *Splendid's* di Genet al Piccolo Teatro di Milano, con la regia di Grüber, è stata organizzata nel foyer del teatro una mostra resa possibile grazie a Gianbattista Arletti, studioso e collezionista dell'opera genetiana, che così racconta la sua passione per lo scrittore: «Come quasi tutti i giovani, credo, verso i quindici anni sentii il bisogno di crearmi un modello di vita, necessità indispensabile per maturare. All'epoca, ossia verso gli anni Sessanta, Sartre dominava il panorama culturale europeo e leggendo il filosofo francese venni a sapere che aveva dedicato un saggio enorme ad un "poeta maledetto": mi riferisco ovviamente a *Saint Genet, comédien et martyr*. Così scoprii poco alla volta questo scrittore "maledetto" che non aveva scritto molto, infatti non lo si può definire un autore prolifico, ma che però aveva fatto molto parlare di sé. Infatti dalla mitologia del bambino abbandonato a quella del ladro, disertore, traditore, omosessuale il passo non è lungo. Non a caso tutti questi aspetti vennero analizzati e studiati in tutte le varie prospettive e dimensioni. Ovviamente anch'io non feci eccezione alla regola. Però devo ammettere che non erano quelli gli aspetti che più mi attiravano. Ciò che più mi interessava di questo scrittore era la precarietà della sua vita. Ossia non avere un indirizzo fisso, non avere una sede operativa, vivere alla giornata, cambiare paese abbastanza frequentemente, vivere sulla strada: era questo che più di tutto mi attraeva. E così anch'io vissi per quasi dieci anni attraverso mezza Europa: Parigi, Londra, Madrid, Amsterdam. Durante questi soggiorni dedicai parte del mio tempo libero alla ricerca di un mio "tesoro", e il "tesoro" erano le edizioni rare che sono esposte oggi nell'atrio del Piccolo Teatro e che costituiscono per me una grande soddisfazione, in quanto risultato di lunghe ricerche nei vari *bouquinistes* parigini, nelle librerie circostanti la Columbia University a New York, oppure in quell'immensa libreria londinese che è Foyle. I pezzi più pregiati della mostra possono considerarsi una prima edizione della *Galère* illustrata da Leonor Fini e un'altra di *Querelle de Brest* illustrata dall'amico-protettore di Genet, Jean Cocteau». F.G.

attraverso l'uso ragionato dell'insegnamento di Pina Bausch o di Stanislavskij, di Eugenio Barba o di Peter Brook, insomma di tutto un patrimonio ampio ma preciso del teatro novecentesco.

Lo spettacolo in fondo ha raccontato solo vicende (vere) della Resistenza bellunese, e lo ha fatto in quegli stessi luoghi - strade piazze quartieri - nei quali quelle vicende erano accadute cinquant'anni prima. Ciononostante Per non dimenticare ha saputo trascendere a un valore universale, finendo per raccontare la vicenda di un popolo che lotta, soffre, e poi si ritrova improvvisamente faccia a faccia con la sua misteriosa e imperscrutabile libertà.

Episodio per episodio, in un continuo incrociarsi di realtà e sogno (con il supporto di splendidi testi, nei quali Goethe, Brecht, Eliot e Pasolini convivono con le testimonianze di partigiani o interventi originali della stessa Nicosia e di Eleonora Fumagalli) sfilano impiccagioni, violenze, torture, residui di quotidianità spezzate, piccoli gesti di disperazione e di speranza. Fino alla maestosa scena finale della «salita in montagna» (una montagna di sabbia e scarponi, unico elemento scenografico sovrapposto ai luoghi della città) scandita da formidabili parole, schegge isolate che (in un misto tra una ritmica «rap» e una filastrocca popolare) tentano una risposta all'inquietante domanda corale: «che cos'è la Resistenza?». Emilio Guariglia

Videodanza pigliatutto al Riccione Ttvv

Anche quest'anno le Briciole hanno saputo meritare una segnalazione speciale della giuria di Riccione Ttvv, con il video di Joannis Vlatakis. Con la bambola in tasca, sintesi espressiva dello spettacolo ispirato alla fiaba russa Vasilissa la bella, regia di Letizia Quintavalla, drammaturgia di Bruno Stori.

I premi internazionali sono andati tutti ad opere coreografiche, il Sole d'Oro all'inglese Touched di David Hinton, una festa, un bar, tanta gente, musica, dettagli («la coinvolgente sensualità della coreografia di Wendy Houston, che alterna momenti di godibile humour ad atmosfere ad alta intensità emotiva, trova nelle riprese di David Hinton l'accompagnamento ideale»); il Sole Blu allo sloveno Rdeci cevlicki (red shoes) di Marina Grzinic e Aina Smid, coreografia di Sinja Ozbolt «per la radicalità con cui si sviluppa la riflessione sulla condizione femminile e sulla danza»; la Menzione Speciale all'opera belga Achterland («nella doppia veste di coreografa e di regista Anne Teresa de Keersmaeker è riuscita a trasportare il proprio lavoro, la carica vitale ed energetica delle sue creazioni, in una pellicola di assoluta lucidità e fluidità»). Si confessa che dispiace un po' questa perdurante assoluta prevalenza della videodanza, a cui certo bisogna dare il merito di creare - e da diversi anni - opere di eccezionale qualità: le trasposizioni in video, senza il problema del racconto, delle voci, del coinvolgimento attoriale, raccolgono e fanno propri musica, ritmo, azione, arrivando a risultati sorprendenti, di magica energia, di intensa forza comunicativa.

La giuria di Riccione Ttvv 95 ha però messo in evidenza, nelle motivazioni conclusive, come nella sezione italiana prevalgano piuttosto le realizzazioni video nate dal teatro, più che dalla danza. Un segno positivo, un particolare, originale impegno rispetto alle tendenze degli altri Paesi?

Attori e pubblico in piazza a Belluno per non dimenticare

A mente fredda, dopo aver tirato il fiato e dopo aver sgomberato il cuore dall'emozione dell'evento, di Per non dimenticare 1945-1995. Il senso della memoria viene spontaneo ricordare innanzitutto la sinopia, perché, come ogni autentico evento teatrale, esso resta irripetibile. Consumatosi «lì e allora», baciato da una serie di condizioni anche climatiche (una fitta e commovente pioggia primaverile) uniche e perfette, ha saputo legare in un rapporto d'amore quasi «mistico» attori e pubblico, stringendo un'intera comunità attorno alla sua storia e alla sua memoria. Dello spettacolo del primo maggio, svoltosi nelle

piazze e nelle strade di Belluno, ci limiteremo a ricordare i tanti volti in lacrime degli spettatori sotto gli ombrelli, le centinaia di persone rimaste impassibili a far cerchio in piazza per ore e ore, o infine il lunghissimo applauso liberatorio.

Più facile - e forse anche più utile - parlare appunto della sinopia, del metodo compositivo. Un metodo praticato con sapienza e pazienza da Daniela Nicosia, capace di non cedere mai - durante le tre settimane di laboratorio che hanno preceduto lo spettacolo - alla tentazione di imporre ai suoi cinquanta attori (alcuni professionisti affermati, altri debuttanti assoluti, molti neppure maggiorenni) gabbie precostituite, schemi o strutture coreografico-registiche esteriori.

La bellezza e la forza di Per non dimenticare era tutta qui: nel fatto di poter riconoscere in ogni movimento o parola di ogni singolo protagonista un atto sincero, distillato da improvvisazioni e frutto di una ricerca condotta innanzitutto nel sé,

Certo sì, di grande interesse anche per la ricerca che questa scelta impone. Dall'altra non si può però non ricordare che il Teatro Danza è un settore particolarmente trascurato nel nostro Paese e che quindi anche la rielaborazione video risulta più difficoltosa.

Il premio italiano è quindi stato assegnato ex aequo a Danton, la morte di Marco Maria Linzi e Andrea Lanza dallo spettacolo La morte di Danton del Teatro della Contraddizione e a 1) il bianco, 2) il silenzio, 3) V2 di Fabrizio Arcuri, dallo spettacolo dell'Accademia degli Artefatti da testi di Beckett: «in entrambi i casi è stato apprezzato il tentativo di costruire un video dotato di autonomo valore espressivo, a partire da una diversa strutturazione dell'opera con un risultato finale che, anche se non sempre all'altezza dei due progetti, è comunque indirizzato a una ricerca che potrà avere in futuro sviluppi interessanti». Valeria Ottolenghi

Caro direttore, ma quando esce la recensione?

Una lettera appello inviata a direttori di giornali e agenzie di stampa per chiedere più attenzione, fiducia e spazio è stata inviata da diciotto direttori di teatri pubblici e privati da Giorgio Strehler a Luca Ronconi, Massimo Castri, Glauco Mauri, Gabriele Lavia, Maurizio Scaparro, Giulio Bosetti, Elio De Capitani, Marco Bernardi, Beppe Navello, Sandro Sequi, Ivo Chiesa, Pietro Valenti, Franco Branciaroli e Roberto Guicciardini. La richiesta, firmata anche da Egipto Marcucci, Giancarlo Cobelli, Marco Sciaccaluga, Thierry Salmon, Cesare Lievi e Federico Tiezzi segue l'articolo di Dario Fo e Franca Rame del 21 aprile de *Il Venerdì* della Repubblica dal titolo *Distrazioni del bravo redattore* nel quale si lamenta «che le pagine riservate agli spettacoli sono assiegate da articoli che non contemplano il teatro come riferito da tutti i redattori poiché si preferiscono argomenti ed articoli che, salvo eccezioni, per il gusto e la qualità troverebbero difficoltà ad apparire su *Novella 2000*».

Ciò comporta un ritardo di giorni e giorni nell'uscita delle recensioni e, a volte, l'attesa perenne nel cassetto del critico. «Le nuove generazioni di teatranti non trovano più spazio. Eccellenti attori in età, avviliti dopo 40-50 anni di degnissimo impegno, mollano il teatro per sempre. Forse perché ci si occupi ancora dei teatranti, bisognerà tornare alle performance oscure di Carmelo Bene... quando faceva pipì dal palcoscenico. Oppure realizzare spettacoli all'aperto, azioni di teatro verità, nei quali si porteranno a termine autentiche rapine, magari in banca. Se poi ci scappa pure il morto, un paio di recensioni finalmente ce le guadagniamo!» proseguiva l'articolo di Fo. «Anche noi sappiamo che altre forme di intrattenimento come la musica leggera e la tv godono di una più larga diffusione e popolarità che non il teatro - scrivono fra l'altro i firmatari dell'appello -, ma il teatro, quando non s'accontenti di un'effimera evasione (e non è certo questo il teatro che noi produciamo e propaghiamo) conserva in sé un'enorme potenziale di consapevolezza critica e sa instillarla in chi, sera dopo sera, lo frequenta». F.B.

VI edizione a Torino per «Aquiliegia blu»

«Aquiliegia blu» (l'aquiliegia è il fiore simbolo di ermafroditismo) è una rassegna di teatro femminile, ideata e organizzata da Anna Cuculo, che ogni anno a Torino intende portare alla ribalta le potenzialità creative ed espressive dell'universo delle artiste che si esprimono attraverso il teatro, sia con le rappresentazioni, sia con la ricerca e la formazione. Il progetto si svolge su due percorsi: il primo intento è di segnalare attraverso due concorsi - uno per la recitazione e l'altro per la scrittura drammaturgica - i migliori talenti e i meriti professionali fra le donne che vi partecipano, e l'altra finalità è di favorire la crescita e la maturazione di personalità artistiche che fanno capolino nelle nuove generazioni.

La sesta edizione (realizzata, come sempre, con la collaborazione della Regione Piemonte e con il Crut, Centro regionale universitario per il Teatro) si è svolta in quattro serate con tante proposte: quindici spettacoli in lizza nel concorso abbinato al piccolo festival, qualche titolo fuori concorso e una recita scaturita da un laboratorio quasi improvvisato per l'occasione aperto alle studentesse dell'Ateneo torinese. Nella rassegna, risultata non sempre all'altezza delle aspettative (un po' meno benevolenza può giovare), si sono aggiudicate il riconoscimento di migliori interpreti Nicoletta De Biasi ed Elisabetta Zurigo, due giovani attrici che in *Donne in scatola*, allestito in collaborazione con Paola Giorgis, validamente hanno dato corpo e voce alla duplice personalità di un'unica donna.

La giuria del concorso di scrittura teatrale lanciato fra le studentesse universitarie ha premiato a pari merito Sara Latella per *Il cappotto azzurro* e Valentina Viarese per *Imprevisti per un matrimonio*.

Piuttosto avvincente è stata la lettura di *Buona notte mamma*, dell'americana Marsha Norman (regia di Nella Traini), effettuata da Anna Appendini e Francesca Portonero, che spesso dedicano ai ciechi la loro voce. Bella e incisiva, anche se non premiata, Maria Paola Bardelli ha dato prova di bravura in un monologo tratto da *Firdaus*, un libro della dottoressa egiziana Nawal Al Sa'dawi, storia vera e disperata di una prostituta. Mirella Caveggia

ROMA - Una compagnia si rifiuta di dare i «consigli per gli acquisti» durante Romeo e Giulietta di Shakespeare? Per il regime televisivo la misura è colma: siano chiusi tutti i teatri, divieto assoluto, nell'intera nazione, di rappresentazione. Potrebbe accadere, perlomeno così ipotizza Gianfelice Imparato nella sua ultima commedia 2005 Ultimo atto, andata in scena al Parioli con la Compagnia Bis, regia di Marco Mattolini. Dopo Casa di frontiera sui paradossi del leghismo, Imparato, dunque, si cimenta in una commedia futuribile (ma che, s'intende, parla dell'oggi).

ROMA - Al Teatro Argentina è stato presentato il primo volume delle cronache di Silvio D'Amico. La vita del teatro, curato da Alessandro D'Amico edito dalla Bulzoni Editore. Coordinati da Ferruccio Marotti, sono intervenuti Orazio Costa Giovangigli, Arnaldo Ninchi, Anna Proclemer e Luca Ronconi. Inoltre, il 4 aprile, sempre al Teatro Argentina, per il 40° anniversario della morte di D'Amico, è stata inaugurata la mostra, curata dal Museo biblioteca dell'attore del Teatro di Genova, Cento (e più) lettere a Silvio D'Amico.

MODENA - Ha debuttato in prima nazionale Camere con crimini di Bobrick & Clark, novità assoluta per l'Italia (in Francia la pièce è stata in cartellone per ben tre stagioni) dei due autori newyorchesi molto noti a Broadway. Protagonisti dello spettacolo, messo in scena da Stelio Fiorenza, sono stati Cochi Ponzoni, Nino Castelnuovo e Carla Romanelli.

EXIT



Mario Carotenuto: professione Attore

«Sono un attore che non fa notizia», diceva di sé. Eppure era un grande caratterista, bonario, intrigante, impiccione, donnaio, subito catturato dalla rivista e dal cinema all'acqua zuccherata del dopoguerra. Figlio d'arte, romano de Roma, era nato nel 1915 ed era fratello di Memmo. Nel cinema aveva debuttato a 36 anni in Marakatumba ma non è una rumba dopo aver fatto il garzone ai mercati generali, l'attaccchino, il venditore di cravatte con quella sua aria bonaria e un po' burbera. Nella rivista era stato con Tina De Mola, Rosalia Maggio, Katina Ranieri, Rascel, Anna Campori, Manfredi, Panelli e con Delia Scala a fianco della quale si era ritagliato un successo personale nel musical *My fair lady* (era il papà ubriacone) nella produzione di Garinei e Giovannini con Gianrico Tedeschi. Con Garinei e Giovannini aveva fatto anche *Un paio d'ali*, un trapezio per Lisistrata, Il prigioniero della seconda strada e I ragazzi irresistibili (con Vittorio Caprioli). Ma al di là del film più cari (da *La spiaggia* di Lattuada a *Pane amore e...* e *Poveri ma belli* di Dino Risi, da *Ladro lui, ladra lei* di Zampa a *Lo scopone scientifico*, di *Comencini* (per il quale vinse il *Nastro d'argento*), a *Girolimoni* di *Damiani*, al Padre di famiglia di *Loy*, Carotenuto aveva segnato con la sua forte personalità alcune interpretazioni teatrali di grande rilievo, a cominciare da *Giornata Geremia Peachum* nell'Opera da tre soldi di Brecht al *Piccolo Teatro* di Milano (1955) a fianco di Tino Carraro e Milly con la regia di Strehler che lo aveva voluto ancora nei Giganti della montagna di Pirandello (stagioni '66 e '67) con *Valentina Cortese*, *Marisa Fabbri* e *Turi Ferro* nel ruolo di *Cromo*, il caratterista. Un'altra interpretazione da antologia, come quella del padre di *Albertazzi* nel *Cappello pieno di pioggia* di Gazo (Compagnia Proclemer-Albertazzi). Negli ultimi anni si era dato ai classici (*L'avaro* di Molière, *Le allegre comari* di Windsor di Shakespeare, *Il burbero benefico* di Goldoni). «L'attore io l'ho fatto sempre e onoratamente», diceva. Fabio Battistini

«I Raddomanti»: bilancio positivo

L Centro italiano ricerche teatrali de «I Raddomanti» ha presentato, al Teatro Filodrammatici di Milano, i tre atti unici finalisti della VI edizione del Premio «Luigi Antonelli-Castiglioni». L'interessante serata, dopo l'introduzione e il resoconto sull'attività della stagione '94-'95 del direttore Lucio Morelli, è proseguita con letture sceniche dei testi premiati: Totale zero di Alberto Prelli, L'uomo della folla di Franco Celenza e Piccolo inferno (Nessuno sa) di Pilar Castel. Tre coinvolgenti opere su diversi drammi esistenziali contemporanei (l'incomunicabilità che tragicamente dirompe tra Marco, Eleonora e Riccardo durante un settembre al mare; la condizione alienata e paradossale di un giornalista in una megalopoli labirintica e personificata da una astiosa Lei e un beffardo coro; l'agnizione graduale e dolorosa di una madre egoista di fronte al figlio drogato e braccato dalla polizia). Le letture si sono avvalse anche di effetti sonori e luminosi, oggetti per gli interni casalinghi, evidenziando la crescita artistica di questi coerenti «cercatori» per passione - dal 1953 - dei testi di drammaturgia contemporanea, passati dalle semplici letture a tavolino a una più complessa messa in scena. Preparati ed efficaci tutti gli interpreti, calorosamente applauditi dal numeroso pubblico. Al termine della serata il tradizionale dibattito con gli spettatori, a cui siamo stati invitati anche noi, alla presenza degli autori; perché - altra peculiarità de «I Raddomanti» - «il teatro deve essere soprattutto rapporto diretto con il pubblico e gioia di scoprire e di comunicare». Durante quest'ultima stagione - oltre alle letture presso il Centro Civico di Corsico Uomo in mare di Ghigo De Chiara, Veronica Franco, meretrice e scrittrice di Dacia Maraini, fra le altre, al Teatro «Luciano Piana» di Cesano Boscone (tra cui Donne in poesia) e al Teatro Filodrammatici di Milano - si sono svolti corsi di dizione, dinamica ed espressività del corpo, recitazione e seminari sulla tecnica del doppiaggio, corsi per studenti e docenti di scuole medie inferiori e superiori e per la terza età. Sandro M. Gasparetti

Il Veneto Teatro di Messina in tribunale

È cominciato (udienza preliminare il 28 giugno) il processo relativo alla gestione di Veneto Teatro di Nuccio Messina. Si tratta di esaminare i rapporti intercorsi fra questo teatro e la Regione Veneta, e di fare luce sui criteri di destinazione e di spesa di circa sei miliardi erogati fra l'86 e il '91. Secondo il sostituto procuratore Rita Ugolini «la determinazione dell'ammontare dei contributi - si legge nella richiesta di rinvio a giudizio - obbediva più a logiche politico-partitiche che ai dettami della legge, che parla di valutazione dei programmi e delle attività già svolte da illustrarsi in apposite relazioni». Da questo punto di vista il dibattimento che si è aperto è esemplare, per mettere in chiaro se, nella fattispecie, la gestione di un importante teatro a funzione pubblica rispondeva non a criteri di qualità artistica, di controllo della programmazione e della spesa e di pubblico interesse, ma a forme di assistenzialismo influenzate da pressioni e preferenze di natura partitica. Dalle conclusioni giudiziarie potranno derivare anche orientamenti futuri circa i corretti criteri che, in un quadro del buongoverno delle attività dello spettacolo, debbono regolare i rapporti fra un'impre-

sa teatrale e gli enti locali: e non è un mistero che in questo campo, dopo i guasti provocati dalla lottizzazione, molto resta ancora da fare.

I rinvii a giudizio sono quindici: gli ex presidenti della Giunta regionale Carlo Bernini e Gianfranco Cremonese, gli ex assessori alla Cultura Jacopo Panozzo, Mirko Marzaro e Carlo Alberto Tesserin; l'ex direttore di Veneto Teatro Nuccio Messina; gli ex consiglieri della commissione cultura Giuseppina Dal Santo, Giampietro Favaro, Bruno Marchetti, Alberto Curti e Mariella Andreatta; gli ex presidenti dell'Atav-Veneto Teatro Camillo Cimenti e Gabriele Cappato, il consigliere delegato Silvano Guarda e il dirigente del dipartimento Cultura della Regione Giovanni Ceci. Costoro dovranno rispondere di concorso in abuso d'ufficio e falso ideologico. Secondo l'accusa, da un lato la concessione dei contributi regionali (450 milioni nell'86, 900 nell'87, 900 ancora nell'88, 2 miliardi e 200 milioni nell'89, 900 nel '90 e 900 nel '91) era avvenuta senza una precisa valutazione dei programmi e delle attività già svolte e, dall'altro, senza che le relazioni relative al triennio '88-'90 - secondo i finanziamenti della polizia giudiziaria della Procura - venissero presentate, mentre quelle dell'86, dell'87 e del '91 «si appalesavano, per vaghezza e superficialità, come vuoti adempimenti formali».

Il pm ha rilevato che gli indagati «adottavano un'illecita interpretazione normativa che consentiva a Veneto Teatro di non predisporre procedure conformi alla legge, tanto da rendere impossibile un vero e proprio controllo». Per altre ventidue persone, inizialmente indagate, il pm ha chiesto invece il proscioglimento. Da notare: il nuovo Stabile veneto, attualmente affidato alla direzione di Giulio Bosetti, «non ha ereditato la situazione pregressa, avendo acquisito nel biennio '93-'94 requisiti autonomi per ottenere la qualifica di Teatro Stabile, ed ha chiuso tale biennio con un avanzo di gestione», come ha precisato l'attuale presidente Francesco Raimondo Donà.

Attività culturali '95 del teatro La Soffitta

Sesto anno di vita per il Centro di promozione teatrale La Soffitta e stimolanti come sempre gli appuntamenti culturali che, ideati e curati da docenti del Dipartimento di Musica e Spettacolo, sono stati proposti al pubblico bolognese e soprattutto ai suoi numerosi studenti universitari. Quest'anno il programma, come sempre articolato in tre sezioni (teatro e danza, musica, cinema), ha preso il via in marzo con il convegno «Islam e rappresentazione», tre giorni di incontri, a cura di Nicola Savarese e Maurizio Pistoso, dedicati all'unica forma di rappresentazione spettacolare del mondo islamico, la Taziye, il rituale funerario che commemora la morte del nipote di Maometto, ucciso dai suoi oppositori religiosi e politici. Le iniziative legate al teatro, che, ricordiamolo, hanno come quello di altre discipline uno scopo didattico e sono complemento della formazione teorica universitaria, sono proseguite con «Teatro a Napoli», progetto a cura di Gianni Manzella e Lamberto Trezzini, e realizzato insieme al Teatro di Leo/Spazio della Memoria. Ne sono stati protagonisti, con spettacoli, film e tavole rotonde, Mario Martone, Enzo Moscato, Toni Servillo e, nel ricordo dei suoi compagni, Antonio Neiwiller.

A cura di Marco De Marinis, Gerardo Guccini e Giacomo Martini sono state invece le giornate dedicate a «Dino Campana, la poesia e il teatro», realizzate in collaborazione col Cimes e che hanno proposto un nuovo approccio storico, cultura-

le, drammaturgico e scenico non solo all'opera del grande poeta, ma anche a una stagione feconda e poco indagata della cultura italiana. E infine l'appuntamento forse più atteso: «Living Theatre: mezzo secolo di sovversione teatrale», un progetto articolato in spettacoli e attività seminariali. Accanto all'ultima produzione della compagnia, Anarchia, si è potuto rivedere *Mysteries and smaller pieces* riallestito da Judith Malina nel trentennale del debutto. R.A.

Premi Idi 1996: bandi di concorso

L'Istituto del Dramma italiano ha bandito il Concorso Idi e la Selezione Idi-Autori nuovi per l'anno 1996. Questo il regolamento. Concorso Idi 1996: è destinato ad opere originali di autori italiani; non sono ammessi testi già allestiti e precedentemente presentati ai Concorsi dell'Idi; sono esclusi monologhi, adattamenti, rimaneggiamenti e riduzioni di opere teatrali, letterarie o cinematografiche. I testi, in sei copie dattiloscritte e rilegate, dovranno pervenire alla sede dell'Idi, via in Arcione 98, 00187 Roma, entro il 31 ottobre 1995. Selezione Idi-Autori nuovi 1996: è destinato ad autori italiani nati dopo il 31 ottobre 1965. Valgono le regole e le scadenze di cui sopra, ma i dattiloscritti dovranno essere accompagnati dalla fotocopia di un documento d'identità che attesti l'età del concorrente. □

ROMA - Giovanni Pascoli al centro di una rilettura di Riccardo Reim è stato proposto con grande successo da quella colta e sensibile attrice che è Francesca Benedetti insieme a Roberto Bisacco.

GENOVA - È andato in scena, il 15 giugno, alla Sala Duse dello Stabile, Coccodrillo per Giovanni Falcone di Cristina Argenti, già finalista al Premio Falcone-Borsellino di Todi Festival 1993. La storia - un gruppo di giornalisti in una redazione di un giornale di provincia nel giorno della morte di Falcone - è stata trasformata in mise en espace da Sergio Maifredi e interpretata da cinque «autentici» giornalisti: Beppe Nuti, Eliana Quattrini, Ugo Scali, Roberta Uccelli e Sergio Vecchia; l'incasso della serata è stato devoluto in favore delle vittime del dovere (Unms).

TORINO - L'8 maggio, nella sala Adua 400, nell'ambito della Rassegna «1901-1995: un secolo per nuovi attori», il Centro di Formazione Teatrale Teatro delle Dieci diretto da Massimo Scaglione, ha presentato Se ben che siamo donne, brani tratti da Arpino, Fenoglio, Lagorio, Levi e Pavese, regia di Silvia Derossi. Se ben che siamo donne è il titolo di una canzone popolare che, cantata nelle risaie e nelle fabbriche, già in passato rivendicava il ruolo della donna «che non ha paura» e che vive la sua condizione con grande fermezza. Uno spettacolo sulla donna; un collage di materiali teatrali e non, il tutto punteggiato da canzoni e proverbi sulla donna.

TORINO - La Sacra di San Michele al cento di conferenze e seminari ha avviato un giugno di musiche e prosa ospitati nello stupendo complesso architettonico animato con grande fervore da Padre Antonio. Per la prosa, organizzata in due giornate dal Centro culturale Pier Giorgio Frassati, Fabio Battistini ha portato il suo applauditissimo allestimento dell'Annunzio a Maria di Claudel nella traduzione di Francesco Casnati con Antonio Zanoletti, Diego Gaffuri, Luisa Oneto, Pinuccia Galimberti, Anna Nicora, Lorenzo Anelli, Fabio Sarti e Adalberto Riva.

HA TREDICI ANNI IL «SIPARIO D'ORO» DELLA VALLAGARINA

UN TEATRO GIOVANE SENZA INTERESSI POLITICI

Nell'assenza di un quadro di riferimento centrale per il teatro italiano, il teatro amatoriale rappresenta, oggi più che mai, un punto di riferimento sicuro e pieno di interessanti promesse - Una doppia sezione regionale e nazionale.

GIUSEPPE LIOTTA

È probabilmente la più importante manifestazione di Teatro Amatoriale che si svolge oggi in Italia: giunta ormai alla sua diciottesima edizione, divisa in due sezioni (regionale e nazionale), presenta nell'arco di un mese con due spettacoli a settimana quanto di meglio possano offrire nel panorama italiano le cosiddette compagnie «amatoriali»: e non deve sembrare assolutamente riduttivo tale termine, perché la qualità degli spettacoli proposti va ben al di là dell'opinione diffusa che si ha di questo genere di rappresentazioni, raggiungendo nel corso degli anni una straordinaria e sorprendente qualità professionale per tecnica scenica, progetto culturale, creatività.

Si chiama «Sipario d'oro», ed è proprio un bel titolo, per quel richiamo a Frazer, ad un teatro inteso come antropologia e ricerca, moderno nelle forme, ma antico, misterioso, inafferrabile, sempre da raggiungere. La rassegna, dedicata a Fabio Barbieri da tredici anni è promossa dal Comprensorio della Vallagarina in collaborazione con la Compagnia di Lizzana diretta con autentica passione e fervida intelligenza da Paolo Manfrini, figlio d'arte, il cui padre, generoso e amato uomo di teatro, è venuto proprio a mancare nei giorni di questa manifestazione. Che quest'anno ha coinvolto non soltanto Lizzana e Rovereto, i due teatri in cui di solito si svolge il festival, ma altri teatri del Comprensorio (Terragnolo, Lori, Ala) in un originale e inedito turn-over teatrale destinato a cementare relazioni non solo culturali: il successo dell'iniziativa è dato dal fatto che i teatri, a distanza di pochi chilometri gli uni dagli altri, hanno fatto il tutto esaurito. Sottolinea Mario Tomasi, presidente del Comprensorio «E si fa segno, diventa simbolo della stessa idea comprensoriale. Ove quest'ultima sta per superamento di confini e campanili, apertura culturale e geografica, impegno a confrontarsi con l'esterno e il nuovo per capire meglio se stessi e gli altri».

Otto le Compagnie partecipanti in questa edizione sottoposte ad un doppio vaglio di giuria: quella del pubblico, e quella «tecnica» presieduta da Ugo Ronfani e di cui facevano parte Franca Silvestri, Giuseppe Liotta, Giacomo Martini.

Nel comunicare le proprie scelte la giuria, attraverso le parole del suo presidente ha voluto prima di tutto sottolineare «il coinvolgimento di un pubblico calorosamente partecipe» che conferma secondo Ronfani la grande capacità di attrazione e di aggregazione dello specifico teatrale; ed ha aggiunto: «nell'assenza di un quadro di riferimento centrale per il Teatro italiano, di fronte all'usura di una società teatrale per troppo tempo vissuta di protezioni assistenziali, e favoritismi politici, con la sua presenza diffusa nel territorio, con le sue ra-

dici affondate nell'humus delle etnie teatrali, il Teatro Amatoriale rappresenta, oggi più che mai, un punto di riferimento sicuro e pieno di promesse. Soltanto una concezione elitaria, o interessata, del lavoro teatrale ha potuto indurre gli addetti ai lavori a sottovalutare questo Teatro spontaneo, che è linfa preziosa per lo sviluppo della drammaturgia nazionale e che alimenta i consensi di un pubblico nuovo».

Nella sezione «regionale» vince il premio «Promessa» Stefano Brigadoi, migliore attore Giuseppe Marchi (per la sua interpretazione di Zio Vania in *Papà è un uomo scimmia*), migliore attrice, Maria Corradini (per la sua interpretazione di Brun nello spettacolo *Bunza Rebutza*), migliore regia La Baraca per *Provaci ancora Sam*, mentre il Sipario d'oro come migliore spettacolo del «regionale» è andato a *Bunza Rebutza* per «l'originalità della messa in scena che recupera modelli figurativi naïf e delle fiabe». Il premio del pubblico è andato invece a *Classe di ferro* di Aldo Nicolaj, presentato dalla Filodrammatica di Marco.

Per quanto riguarda la sezione «nazionale» il premio «Promessa» è andato a Fabrizio Apolloni, per la sua interpretazione del Lupo in *Favolescion*, migliore attore Silvano Palmierini, per la sua interpretazione del Capitano in *Tre sull'altalena* («sobrio, ironico, è un ragionevole dispensatore di saggezze quotidiane e uno svagato, molto divertente, affabulatore di racconti vecchio stile»), migliori attrici ex aequo, Maricetta Menato, Milva Sandrini, Elettra Verderese, Cristina Bronzato, Lara Martinelli, per la loro interpretazione delle figlie ne *La casa di Bernarda Alba* («un gruppo femminile che accende di forti riverberi un universo domestico chiuso e immobile»), migliore attrice ex aequo Alessandra Arcidiacono per la sua interpretazione di Cenerentola in *Favolescion*, per aver trovato «un perfetto equilibrio tra ironia e poesia, tra dissacrazione e tradizione». A *Favolescion* del gruppo Giocoteatro è andato anche il premio speciale della giuria («colpisce soprattutto l'invenzione di un teatro musicale povero, essenziale che sbeffeggia il linguaggio asettico della televisione»), e il premio del pubblico, mentre il Sipario d'oro per il nazionale viene vinto all'Accademia teatrale Francesco Campogalliani della città di Mantova con *Tre sull'altalena* di Luigi Lunari, per la regia di Aldo Signoretto («che firma anche un impianto scenico elegante e funzionale» e insieme ad altre componenti della rappresentazione: i tre bravissimi attori, le luci, la colonna sonora, i costumi «contribuiscono ad elevare il livello dello spettacolo che quasi annulla lo scarto tra teatro amatoriale e teatro professionale»).

Confronto fra realtà teatrali e generi diversi, questa l'importante funzione del «Sipario d'oro»,

che contribuisce così alla crescita non solo del teatro ma anche del pubblico, in particolare dei giovani, e che ha fatto ricordare ad Ugo Ronfani, nel corso della cerimonia di consegna dei premi (ma è stata più che altro una festa collettiva nello splendido palcoscenico del Teatro Zandonai di Rovereto) l'esperienza di Antoine e il suo Théâtre Libre, e che comunque rimane, nel panorama teatrale italiano, una «felice anomalia». □

Teatro di Roma: Ronconi presenta il cartellone

«In un teatro oggi giorno così smunto», ecco il Gadda di Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana, «un percorso di quadri attraverso il libro, la vicenda, le forme espressive». Così Ronconi ha presentato la sua scelta all'interno del cartellone dello Stabile romano che si aprirà con *Nelken di Pina Bausch*. Seguiranno *Sturm und Drang di Klinger* (già presentato al Maggio fiorentino), la ripresa del *Re Lear di Shakespeare*, *Zio Vanja di Čechov* messo in scena da Peter Stein per il Teatro di Roma congiunto allo Stabile di Parma e, nel segno di una collaborazione con l'Éti, l'*Histoire du soldat di Poulenc*, *Città e Paradisi* con, fra gli altri, *Ninetto Davoli* e *Paolo Graziosi*, mentre al Centrale proseguirà l'itinerario ibseniano verso *Peer Gynt*. E ancora laboratorio con *Baricco* e per l'estate del '96 dovrebbe esserci l'Annibale di *Grabbe*. Ricco il quadro delle ospitalità da *Hamlet di Shakespeare* (regia di Besson) a *L'isola degli schiavi di Marivaux* diretto da *Strehler*, alle *Smanie* per la villeggiatura di *Goldoni*, regia di *Casali*, all'*Illusion comique di Corneille*, regia di *Cobelli* per terminare con *Hamlet Suite di Carmelo Bene*. □

UDINE - Attori, pupazzi (di Zlatko Bourek) e marionette (di Podrecca), tutti insieme appassionatamente per raccontare ai giovani spettatori il barone rampante di *Italo Calvino*. Lo spettacolo messo in scena da *Roberto Piaggio*, con la collaborazione dell'Associazione per la prosa di *Pordenone*, è stato prodotto dal Teatro Stabile del Friuli-Venezia-Giulia - I piccoli di Podrecca.

BARI - Per ridare vita almeno nella memoria al Teatro Petruzzelli, *Nicola Saponaro* ha scritto *La bottega dei sogni*. La commedia, che racconta la storia dei due commercianti di tessuti all'ingrosso che costruirono il teatro e che ha il sapore di una vecchia leggenda piena di aneddoti, è stata messa in scena da *Armando Pugliese* al *Kursaal Santa Lucia* diretto da *Gigi Proietti*.

UNA INIZIATIVA DELLA UILT E DI HYSTRIO

GLI SPAZI DEL TEATRO AMATORIALE

a cura di CHIARA ANGELINI

Teatro di base. Una definizione certamente limitata, imperfetta, forse un po' oscura, sicuramente meno rassicurante e gradevole di «teatro amatoriale» o «teatro filodrammatico», nomi storici, evocativi, un po' dolciastri come ogni suono familiare. Definizione che rispecchia l'arduo compito di chi, negli anni, ha sempre cercato di definirsi e di ritrovare, anche in onore, la propria matrice, le proprie peculiarità, il proprio modo di essere nel Teatro.

Chi ha affrontato ed affronta oggi questo nostro percorso in salita sa quanto sia importante confrontarsi con gli altri non solo e non tanto a distanza, con chi il teatro lo fa di mestiere, in veste ufficiale, ma anche e soprattutto con quelli che come lui hanno la presunzione, o l'umiltà, di fare teatro per gioco, con tutte le libertà, le velleità, le illusioni e delusioni che ogni gioco porta con sé.

Ed ecco allora che la rassegna, nel senso più puro del termine di sfilata, di vetrina ordinata e completa di persone, di prodotti, di creazioni, acquista un valore insostituibile per far conoscere al pubblico cosa fanno questi irriducibili giocatori del teatro che a loro volta si incontrano fra loro, finalmente in una terra di nessuno che diventa terra di tutti e che, mentre li unisce, li differenzia e li specifica.

Nascono, esistono, operano moltissimi gruppi, compagnie teatrali di base, ma dove? ma come? ma chi? Difficile riconoscerlo quando le iniziative, gli spettacoli fioriscono numerosi ma isolati.

Un plauso dunque a chi, Comuni, Province, enti pubblici o privati, promuove rassegne dimostrando in primo luogo di saper riconoscere questi fermenti e poi di offrire loro il modo e lo spazio per far sì che altri possano, a loro volta, conoscerli.

Solo questo, al di là dei premi e dei riconoscimenti, il significato e lo spirito delle Rassegne di Teatro di Base: conoscersi e farsi conoscere.

Per chi, da sempre, cerca una sua definizione non è poco. □

con le più recenti produzioni, che attestano una non comune attenzione per la drammaturgia contemporanea e in lingua. Un esempio per tutti l'impegnativo lavoro di F. Silvestri *Angeli all'inferno* per la regia di Antonio Caponigro, che ha raccolto lusinghieri consensi nel febbraio scorso al Teatro Carpe Diem di Pagani (Sa).

Non sono del resto mancati i riconoscimenti ufficiali e le partecipazioni a rassegne nazionali e se, come si legge nella «storia» della Compagnia, la Cooperativa Amiciteatro nasce «...da un atto d'amore tra un gruppo di studenti ed il teatro, come attività scolastica», bisogna prendere atto che, nel loro caso, l'entusiasmo e la passione per il teatro hanno veramente fatto scuola. □



Il teatro al «Sele d'oro»

Da dieci anni a questa parte la provincia di Salerno celebra il proprio fervore culturale e la propria volontà di tenere desta l'attenzione verso le problematiche del Mezzogiorno con il Premio «Sele d'oro» che coinvolge i settori del giornalismo, della saggistica, della radiofonica e della televisione.

Un importante appuntamento che, negli anni, si è saputo distinguere per il livello qualitativo delle iniziative e delle manifestazioni e per la risonanza nazionale assunta dai convegni dedicati al Sud Italia e ai suoi rapporti con il Nord, in un lodevole e riuscito tentativo di approfondire, indagare e valorizzare questo imprescindibile nodo della storia contemporanea.

In occasione del decennale del Premio è parso coerente e significativo riservare al teatro, in quanto strumento di comunicazione vivo e privilegiato, uno spazio tutto suo. È nato così, nel 1994, il Festival teatrale nazionale «Sele D'oro» che, in linea con le scelte e le finalità del Premio, ospita Compagnie teatrali non professioniste, provenienti da tutto il territorio nazionale, che presentino testi italiani o stranieri pubblicati a far data dal 1° gennaio 1950. Questo limite cronologico testimonia il taglio concretamente attuale della manifestazione, confermato anche dalla preferenza accordata a quelle opere che presentino specifiche valenze sociali e privilegino le problematiche dell'uomo contemporaneo.

Il Festival, presieduto dal dott. Carmine Pignata, ha luogo presso la Tendostruttura di Oliveto Citra (Sa) dal 19 agosto al 3 settembre ed è patrocinato dalla Regione Campania, dall'assessorato Turismo e Spettacolo della Provincia di Salerno, dalla Comunità Montana Alto e Medio Sele e dal Comune di Oliveto Citra.

Le Compagnie, ammesse a partecipare mediante selezione sulla base del curriculum artistico e della videoregistrazione dello spettacolo proposto, saranno valutate da una giuria popolare di cento membri e da una giuria tecnica formata da un autore e un critico teatrali e da Antonio Caponigro,

In otto a Castelceriolo

Nell'ambito del teatro non professionistico piemontese, la provincia di Alessandria è sicuramente una realtà di spicco sia per il proliferare di Compagnie sia per la continuità e la qualificazione che molte di esse sono riuscite a raggiungere. In ragione di ciò l'assessorato alle Attività culturali della Provincia, in collaborazione con la Compagnia teatrale «Nuovo Palcoscenico» di Casale Monferrato e la Uilt, ha promosso la Rassegna provinciale del Teatro di Base che vede impegnati, nel mese di maggio, otto tra i più significativi gruppi dell'Alessandrino.

La varietà degli spettacoli proposti, molti dei quali su testi originali o liberamente adattati, i diversi generi teatrali coinvolti e la specificità degli stili che caratterizzano i gruppi partecipanti, permettono di avere, sul palcoscenico di Castelceriolo (Al) che ospita la rassegna, un panorama completo delle più recenti produzioni del teatro di base alessandrino.

La rassegna, che non prevede premi o riconoscimenti a sottolineare l'intenzione degli organizzatori di offrire al pubblico e alle compagnie una semplice occasione di conoscenza e di confronto, prevede il seguente programma: Teatro del Rimombo di Novi Ligure in *Von Blau* di E. Buarnè, Nuovo Palcoscenico di Casale Monferrato in *Il retabullo di Don Cristobal e La calzolaia prodigiosa* di G. Lorca, Teatro Tascabile di Alessandria in *Il berretto a sonagli* di L. Pirandello, Laboratorio teatrale di Novi Ligure in *L'appartamento* di Bellone e Repetto, La Soffitta di Ovada in *Otello* di W. Shakespeare, Teatro Insieme di

Alessandria in *Piccola città* di T. Wilder, Compagnia del Teatro di Alessandria in *L'uomo, la bestia e la virtù* di L. Pirandello e Gli Spicchi di Acqui Terme in *Trigenta Gramma* di E. Buarnè.



Cooperativa Amiciteatro

Attivissima, questa Compagnia, che opera a Campania (Sa) e fortemente motivata se dal 1979, anno della sua fondazione, ad oggi ha portato in scena, e con crescente successo e credibilità artistica, ben ventuno testi teatrali, dai capolavori di Eduardo a *La Marcolfa* di Dario Fo, spaziando dalla compostità del testo popolare allo scavo interiore dei testi di impegno contemporanei. Ben radicato e, nel contempo, aperto alla sperimentazione, questo Gruppo, se ha saputo conservare e valorizzare, negli anni, un solido legame con la propria terra di origine che si esprime, non solo e non tanto nelle scelte di repertorio, quanto piuttosto nell'aver saputo creare uno stile che è quello dell'aggancio alla realtà comunicativa dell'ambiente teatrale meridionale e che costituisce la cifra distintiva dei lavori di «Amiciteatro»; questo, senza rinchiudersi in un istintivo e, per certi versi, tranquillizzante registro regionalistico ma percorrendo strade diverse, soprattutto



direttore artistico del Festival e regista della Cooperativa «Amiciteatro» di Campagna (Sa) che fornisce, tra l'altro, l'assistenza tecnica alle compagnie ospiti durante gli allestimenti. Il 3 settembre, nella serata conclusiva della XI Edizione del Premio «Sele d'oro», verranno assegnati i premi al gruppo vincitore, alla regia, scenografia, migliore attrice e miglior attore. □



A Predazzo, in aprile...

All'auditorium Casa della Gioventù di Predazzo (Tn) si è tenuta, dal 19 marzo al 29 aprile scorsi, la II edizione della rassegna nazionale «Incontro con il Teatro», organizzata dalla Uilt e dalla Filodrammatica «R. Dellagiaco-
ma».

Ha aperto la rassegna, fuori concorso, la Compagnia Stabile Monzese che ha allestito due tempi di G. Cerri *La droga arriva sempre dopo* per la regia dell'autore. Si sono poi succedute sul palco la Compagnia «Nuovo Palcoscenico» di Casale Monferrato con due farse di Garcia Lorca, la Compagnia «Ferrini» di Sovico (Mi) con *Harvey* di Mary Chase, il gruppo «La Formica» di Verona con *Aspettando Godot* di Beckett, il «Gruppo degli 86» di Vicenza con una commedia di Labiche e la locale filodrammatica «R. Dellagiaco-
ma» con *Sarto per signora* di Feydeau.

La rassegna, che ha registrato una soddisfacente affluenza di pubblico, si è conclusa con la premiazione dello spettacolo *Signori, in carrozza!* di Labiche per la regia di G. Petterlini e del regista G. Coltri che ha curato l'allestimento di *Aspettando Godot* della Compagnia veronese.

Nella foto, uno spettacolo della Cooperativa Amiciteatro di Salerno.

IL TEATRO AMATORIALE

a cura di EVA FRANCHI

IL ROVESCIO DELLA MEDAGLIA

In un'onesta difesa dell'attività amatoriale si farebbe un torto ai Filodrammatici valutando la loro fatica con il metro esclusivo della simpatia e dell'indulgenza plenaria. Carenze, difetti, contraddizioni incidono il rovescio della loro gloriosa medaglia per coagulare in una sorta di male oscuro e fisiologico: la dispersione delle idee. A una straordinaria capacità di programmare e realizzare strutture e progetti all'interno di ogni singolo Gruppo fa purtroppo riscontro l'incapacità di elaborare un solido programma comune che possa richiedere con forza - ed ottenere - pubblica attenzione e pubblica risposta. Come sempre accade la «colpa» ha motivazioni ed attenuanti: la parcellizzazione sul territorio, le diversità di tradizione e d'intenti, le differenti esigenze del pubblico, le modeste disponibilità finanziarie, l'isolamento culturale e soprattutto le scarse (anzi nulle) occasioni d'incontro dialettico che sia dibattito rigoroso, opportunità di stimolo, di crescita concreta e reale. Le aggravanti più tangibili sono le frequenti conflittualità, l'emulazione malintesa che può diventare rivalità guerreggiata, piccoli e grandi rancori, piccole e grandi invidie, piccole e grandi ambizioni o presunzioni, povertà di strutture rappresentative. Senza la pretesa di suggerire rimedi ci permettiamo l'invito ad una riflessione; il futuro dell'Europa e della nostra Italia tribolata - piaccia o non piaccia - cammina verso l'esaltazione della realtà locali, delle «regioni», in un'alta accezione del termine non ancora sufficientemente maturata nel nostro Paese. Mantenendo viva la richiesta di un «riconoscimento» a livello nazionale di nostri Filodrammatici potrebbero meglio collocarsi attraverso snelle aggregazioni regionali, efficienti, non burocratiche, collegialmente gestite e mai autoritarie e ovviamente disponibili, tra loro, ad ogni possibile collegamento. Il modello del Trentino-Alto Adige, della città di Verona e delle regioni venete in generale, alcune valide iniziative in Campania già rappresentano una realtà certamente perfezionabile, comunque esemplare.

NOTIZIARIO QUÉBÉC (CANADA)

Per gli italiani all'estero «fare teatro» è un modo difficile, ma appassionante di tenere saldo il legame con la nostra terra e la nostra lingua. Segnaliamo «La Ribalta» di Ville Mont Royal, guidata da Paolo Molesini, per anzianità e costanza d'impegno. Dopo *La locandiera* di Goldoni del 1994, il cartellone '95 si è ispirato a Dario Fo con la messa in scena di *La Marcolfa* e *Non tutti i ladri vengono per nuocere* offrendo alla locale comunità italiana una festosa occasione d'incontro.

I SOLITI IGNOTI DI BENEVENTO

«I soliti ignoti» al settimo anno di attività sono un Gruppo composto quasi esclusivamente da giovani che hanno ben inserito i loro programmi nella fertile realtà teatrale della città conciliando proficuamente le esigenze d'un'animazione di base con una puntigliosa crescita culturale e tecnica. Per commemorare Eduardo De Filippo - a dieci anni dalla sua scomparsa - la Compagnia ha inserito nel calendario '95 lo spettacolo *Unico Eduardo*, collage di tre atti unici scritti dall'indimenticabile maestro. Impegno e commozione. Applausi. Repliche.

BOLZANO: COME SCONFIGGERE LA TV?

L'Associazione «Nuovo Spazio» ha realizzato - fra l'autunno '94 e la primavera '95 - la sua tradizionale stagione di prosa ospitando 15 Compagnie filodrammatiche «vicine e lontane» in un articolato cartellone ben equilibrato fra repertorio classico e moderno, in dialetto e in lingua. La rassegna - nata nel 1979 - ha raggiunto il traguardo di 360 abbonati ai quali si aggiunge un folto numero di spettatori «liberi». Decentramento, varietà di repertorio, prezzi accessibili, buon livello degli spettacoli assicurano all'iniziativa ottimi risultati. L'organizzatore Mario Paolucci vorrebbe però che al fedele pubblico «medio-borghese» si aggregassero anche le importanti fasce popolari legate, per tradizione, ai Filodrammatici e oggi distratte altrove. Ovvero: come sconfiggere la televisione? Magari! Però ci vorrebbe una conflagrazione cosmica: altro che *par condicio!*

A MACERATA LA RESISTENZA IN DIALETTO

Per celebrare il cinquantenario della nostra Repubblica le locali Compagnie «Oreste Calabrese» e «Tema» hanno unito le loro forze e, con il patrocinio del Comune, hanno portato in scena *Eja! Eja! Eja!* di Euro Teodori. L'opera, in vibrante dialetto, rievoca senza retorica e con sofferza partecipazione il dramma corale della gente marchigiana nel periodo della Resistenza. Felice debutto al Teatro «Lauro Rossi» di Macerata e tournée in regione.

INDIRIZZI UTILI - Sono in corso molte selezioni per festival e rassegne di rilevanza nazionale. Segnaliamo alcuni recapiti ai quali le Compagnie interessate, per il presente o per il futuro, potranno direttamente rivolgersi: Festival nazionale d'Arte drammatica, via Zanucchi 13, 61100 Pesaro, telefono/fax (0721) 64311. Schio Festival, via Pasubio 92, 36015 Schio, telefono/fax (0445) 520785. Festival «Castello di Gorizia», c/o «Collettivo Terzo Teatro», via Vittorio Veneto 166, 34170 Gorizia, telefono (0481) 33664/fax 522056. Rassegna «Angelo Perugini», c/o Compagnia «O. Calabresi», piazza Oberdan 5, Cas. Post. 14, 62100 Macerata, telefono (0733) 233520. Rassegna «Giorgio Totola» (riservata alla drammaturgia italiana contemporanea), c/o assessorato alla Cultura, Municipio, piazza Bra 1, 37100 Verona, telefono (045) 8077111/fax 8011654. □

LA RASSEGNA «TUTTINSCENA '95» A ROMA

Un mese di «Olimpiadi»
per il teatro spontaneo

UGO RONFANI

Per tutto il mese la Capitale ha ospitato le «Olimpiadi» del Teatro amatori. Dei dilettanti o dei filodrammatici, come si diceva un tempo. È in corso una rassegna, «Tuttinscena '95», cui hanno partecipato sedici compagnie italiane, dalle Alpi alla Sicilia, le migliori delle quali sono state premiate da una giuria di cui facevano parte rappresentanti del «teatro spontaneo» (si chiama anche così), degli autori e dei critici drammatici (Ugo Ronfani, presidente onorario; Antonio Nediani, presidente; Daniela De Santis, Roberto Galvano, Enrico Carretta e Mirrella D'Alisera). Teatro di serie B? Non si direbbe, a giudicare almeno dal successo della serata inaugurale, al Quirino messo a disposizione dall'«Eti», e dallo spettacolo in cartellone: non la solita commediola brillante per dilettanti ma — scusate se è poco — *Così è se vi pare* di Pirandello, regista l'animatore della rassegna, Claudio Boccaccini. La gente ha fatto a gomitate per entrare, e c'erano anche i severi critici teatrali. Per una sera il teatro è ridiventato «servizio pubblico come la luce e il gas» secondo la formula di Paolo Grassi nel '47. L'abolizione del prezzo d'ingresso spiegava, certo, l'affollamento del Quirino, ma c'era anche altro. C'era, probabilmente, anche la voglia di tanta gente di disertare il domestico video, con lo sciochezzaio serale dei soliti noti. Era nella sua poltrona di prima fila Giorgio Prosperi, decano e gloria della critica teatrale italiana; e a chi ha voluto sentirlo ha ricordato che in Italia operano in maniera regolare 700 compagnie di non professionisti, quasi un terzo delle quali fanno regolari tournées. Mentre il resto del teatro è in difficoltà, c'è una realtà sommersa di questo tipo: attori e registi non professionisti che — cito Prosperi — «partono all'attacco sventolando gloriose bandiere» ossia grossi autori che gli altri teatri, pubblici e privati, tendono a trascurare per decadenza di mode, difficoltà di messinscena, disinteresse culturale.

Basta scorrere i titoli della rassegna per dare ragione a Prosperi: senza complessi di inferiorità e spesso molto decorosamente si rappresentano Shakespeare, Eduardo De Filippo, Buzzati, autori delle avanguardie europee del secondo Novecento come Mrozek o Arrabal.

Il teatro amatoriale sta diventando una sorta di laboratorio della ricerca? C'è da chiederselo, almeno per le compagnie più mature. E allora non è inutile ricordare che i dilettanti sono stati, in altre epoche, il sale del teatro. A cominciare da quell'Angelo Beolco, amministratore del Comaro di Padova, che diventava il Ruzante per le feste teatrali nel palazzo cinquecentesco del suo signore.

Non tutti sanno che André Antoine — figura di prua del movimento di rifondazione della scena francese fine Ottocento cui devono molto i Copeau, i Dullin, i Baty, i Jouvet — era un modesto impiegato della Società del Gas parigina, e che il suo mitico Théâtre Libre era nato dalla costola di una filodrammatica, il Cercle Gaulois, cui egli dedicava il suo tempo libero. Il giovane Diego Fabbri — per continuare negli esempi — scriveva le sue prime commedie per un teatrino dell'oratorio della natia Forlì, e attori del calibro di Ricci, Santuccio, Albertazzi hanno cominciato sui palcoscenici delle filodrammatiche.

Ora — e qui sta la novità da registrare — questo teatro parallelo, che la burocrazia dello spettacolo tende a condannare alla quasi clandestinità e che la critica e l'informazione non riescono a seguire, sta riconquistandosi un pubblico numeroso e spontaneo, con una professionalità abbastanza diffusa, anche se manca l'etichetta del professionismo. Si può certamente dire, senza indulgere nella retorica, che il teatro amatoriale è oggi, nel tessuto culturale del Paese, un anticorpo contro i vizi e gli artifici del sistema teatrale, un serbatoio di energie e di entusiasmi, un vivaio di vocazioni teatrali e una palestra di formazione del pubblico. Di più: un baluardo in difesa dello specifico teatrale contro la fantasmatica realtà virtuale del villaggio elettronico e contro l'inautentico della lingua massmediologica e lo spazio fondante di rapporti umani e serali meno alienanti, più fraterni. Esso fa parte di un paesaggio umano, quello del Paese Reale. □

versi laboratori erano: l'attore e regista Bob Marchese; l'attore, regista e direttore del Teatro Belli di Roma Antonio Salines, Paolo Virzi regista cinematografico, Gianni Ippoliti, Paolo Pierazzini regista e direttore dell'Atelier della Costa Ovest di Collesalveti, Alberto Severi drammaturgo e giornalista Rai, Francesco Verdinelli musicista, Francesca Gamba attrice, Elisabetta Bertini costumista teatrale, l'attrice Lydia Mancinelli e lo stesso Andrea Buscemi.

Gli attori selezionati hanno potuto conoscere ed affrontare i diversi codici dello spettacolo presenti oggi in Italia, proprio grazie alle composite esperienze teatrali, televisive e cinematografiche offerte loro dallo staff di insegnanti provenienti da varie aree della cultura espressiva. In particolare si sono cimentati coi testi di Cesare Zavattini per un totale di circa 200 ore di impegno. *Renzia D'Inca*

In cammino
verso il Paradiso

Uomini come angeli caduti, che cercano la strada per tornare in Paradiso. Il degrado assoluto della realtà in cui vivono dopo la cacciata dall'Eden per aver commesso il peccato originale. L'incontro con un barbone-messia, che insegna loro a riflettere e a raccontarsi, mettendo a nudo il dolore delle loro esistenze terrene, che diventa il viatico per il ritorno in Paradiso. Questa è, per sommi capi, l'idea alla base del laboratorio svolto dall'Associazione Teatro Corporea con i giovani provenienti dalle aree del disagio minorile (comunità e servizi sociali) e da gruppi di nomadi Rom presenti sul territorio milanese. Il progetto, concertato con il Comune di Milano-Ufficio Progetto Città Sane e con i servizi sociali della giustizia minorile, è un lavoro di ricerca sul tema del Paradiso che, attraverso varie tappe, ha portato alla messinscena il 13 luglio al Piccolo Teatro di *Respiri nel cielo*, un testo scritto dai ragazzi partecipanti, assistiti e orientati dal punto di vista drammaturgico da Rocco D'Onghia e da Maria Cristina Madau. «L'esigenza era quella di creare un ponte artistico-culturale tra realtà disagiate e non, di dare la possibilità a questi ragazzi di imparare un nuovo linguaggio con cui rapportarsi al mondo. Non abbiamo la presunzione — dice Maria Cristina Madau — di insegnare come ci si rinserisce nel sociale, ma dar loro la possibilità di imparare ad elaborare un linguaggio, che poi è un modo per articolare il pensiero e le emozioni, sarebbe già un effetto positivo del nostro lavoro». A dar forma scritta alle elaborazioni orali sul tema del Paradiso, frutto delle improvvisazioni dei ragazzi, ci si è messo Rocco D'Onghia (che sul prossimo numero di *Hystrio* darà un più ampio resoconto del progetto): «siamo partiti da un canovaccio, sul quale si è innestato un lavoro sui sensi e sui sentimenti, che ha portato i ragazzi a raccontare il mondo e il Paradiso partendo dalle loro esperienze personali. Dante, l'*Ecclesiaste*, Rilke, le immagini de *Il cielo sopra Berlino* e di *Brasil* sono le fonti, alle quali ci siamo ispirati, ma il prodotto finale — inteso come testo e come spettacolo — è solo opera loro». Il Paradiso ora appare meno distante: non è altro che la riconquista di una nuova vita terrena, nella quale non sentirsi più bestie, ma solamente uomini. *Claudia Cannella*

VICENZA - Un veterano carico di gloria, Ernesto Calindri, ed un giovane promettente, che proprio a Vicenza lo scorso anno si è distinto nel ruolo di Ebone nell'*Antigone* di Sofocle, Maximilian Nisi, sono stati premiati, rispettivamente con il «lauro olimpico» e con la «laude olimpica», il 10 giugno scorso dall'Accademia Olimpica a conclusione dell'anno accademico 1994-1995 durante una cerimonia svoltasi al Teatro Olimpico.

ROMA - Nel maggio scorso è stato assegnato a Roma il Premio Stregagatto 1994-95 dedicato al teatro per l'infanzia e la gioventù e promosso dall'«Eti». La giuria ha assegnato il Premio per questa edizione ad Ali, coprodotto dalla Compagnia La Ribalta di Como e dal Centro Le Grand Bleu di Lille; il Premio al miglior attore è andato a Silvano Antonelli interprete di Perché della Compagnia Stilema di Torino; mentre il Premio per la migliore scenografia è stato diviso ex aequo tra La Bella e la Bestia del Teatro delle Briciole di Parma e Dimanche 14h 15 della Compagnia francese Théâtre de l'Arpenteur. La giuria ha inoltre segnalato Lupusinfabulae della Compagnia Nautai-Tapella-Bardini di Firenze, Mirografia del Grotteska Teatr Lalki i Maski di Cracovia e Le bugie di Anna e Chiara prodotto dalla Fondazione Sipario di Cascina.

Una scuola laboratorio
di scena all'Isola d'Elba

Un'altra bella realtà di incontro e di formazione per attori è nata quest'anno in Toscana. Si è realizzato infatti in primavera a Portoferraio (Isola d'Elba) il progetto *L'isola del teatro*, una nuova scuola di formazione professionale per attori di prosa. *L'isola del teatro* è un laboratorio diretto dall'attore pisano Andrea Buscemi interamente finanziato dall'assessorato alla Cultura del Comune di Portoferraio, dunque gratuito per i partecipanti, che sono stati in tutto 20 e ha avuto luogo entro l'antico Teatro napoleonico attiguo a Villa dei Mulini, l'antica villa dove abitò Napoleone.

I maestri che si sono succeduti nel corso dei di-

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
DELLA 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 Petrussevskaia
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

Giuseppe Manfridi
ELETTRA, L. CENCI, LA SPOSA DI PARIGI

Cesare Lievi
FRATELLI, D'ESTATE

Raffaella Battaglini
L'OSPITE D'ONORE

Rocco D'Onghia
LA CAMERA BIANCA
SOPRA IL MERCATO DEI FIORI

Antonio Syxty
UNA DANZA DEL CUORE

Di prossima pubblicazione

RICORDI TEATRO

Cesare Lievi

Tra
gli infiniti punti
di un segmento

RICORDI

RICORDI

*per ascoltare
Rossini*



RFCD 2001 (2 CD)



RFCD 2002 (2 CD)



RFCD 2003 (2 CD)



RFCD 2008 (3 CD)



RFCD 2018 (3 CD)

EDIZIONI CRITICHE

GIOACHINO ROSSINI

DI TANTI PALPITI Arie e canzoni inedite, aggiunte, alternative (1812-1829)

Mariella Devia
Bernadette Manca Di Nissa
Gregory Kunde
Lucio Gallo
Michele Pertusi

Direttore
Maurizio Benini

Radio-Sinfonieorchester
Stuttgart



RFCD 2012 (1 CD)



RFCD 2011 (1 CD)

EDIZIONE CRITICA

CECILIA GASDIA
MICHELE PERTUSI
GLORIA SCALCHI
RAMON VARGAS
FRANCESCO PICCOLI
OSVALDO DI CREDICO

GIOACHINO ROSSINI

MAOMETTO II

RADIO-SINFONIEORCHESTER
STUTTGART
GIANLUIGI GELMETTI

ROSSINI OPERA FESTIVAL

RFCD 2022 (1 CD)
Disponibile da settembre 1994

NOVITÀ

RFCD 2021 (3 CD)

EDIZIONI CRITICHE