

HY

# HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



**TEATRO, CRISI E SOLIDARIETÀ: PER UN NUOVO CARTEL**

**INCHIESTA: ESSERE ATTORI OGGI**

VIAGGIO NEL TEATRO DELLE REGIONI - SPECIALE RIFREDI: UN PROGETTO PLURIENNALE PER LA TOSCANA - I PREMI DELLA CRITICA TEATRALE - RITRATTO DI PRIMADONNA: PATRIZIA MILANI

**A UMBERTO ORSINI IL MONTEGROTTO '95**

Scenasud: il programma di Nicolini per Napoli - La Sardegna e le etnie teatrali - Il Vallecorsi 1995 - Luzi e Donadoni Premi Salerno - Giuliana Lojodice per il ritorno della Prosa in Tv - Ricordo di De Chiara - La riproposta di Ibsen

**TESTI - Premi Idi: JACK LO SVENTRATORE, di V. Franceschi; IL PAESE DEI DIRIGIBILI, di G. Aceto; LO STRANO MONDO DI GINGER BALLS, di P. Pavia - MATER INTEMERATA, monologo di Mario Donizetti**

Arcelloni - Arrigoni - Angelini - Battistini - Biglia - Bisicchia - Boggio - Caleffi - Calendoli - Cannella - Carraroli - Caserta - Cavallotti - Caveggia - Celi - Ceravolo - Clerici - De Chiara - D'Incà - Fabbri - Finzi - Franchi - Garnerò - Gasparetti - Geron - E. Giacobbe - G. Giacobbe - Giannachi - Gozłinski - Grossi - Gualandi - Gunnella - Marrè - Martinelli - Martini - Mastagni - Melilli - Minotti - Nigro - Ottolenghi - Paniccia - Perrelli - Pizzuto - Poli - Quattrini - Rigotti - Ronfani - Rose - Russo - Sole - Tei - Ventrucci - Vial

**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 2022 (1 CD)  
Disponibile da settembre 1994

NOVITÀ

RFCD 2021 (3 CD)



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  
STUTTART  
GIANLUIGI GELMETTI

RICORDI

EDIZIONI CRITICHE

## HYSTRIO

**Editore:**  
G. Ricordi & C. Spa - Via Berchet 2 - 20121 Milano - Tel. 02/8881

**Direttore:**  
UGO RONFANI

**Consiglio di direzione:**  
Fabio Battistini, Teresita Beretta, Giovanni Calendoli, Angela Calosci, Mimma Guastoni, Nuccio Messina, Carlo Maria Pensa, Giancarlo Ricci, Luigi Squarzina

**Redazione:**  
Roberta Arcelloni, Fabio Battistini, Fabrizio Caletti, Claudia Cannella, Natalina Fracasso, Rosa Izzo, Claudia Pampinella

**Design:**  
Egidio Bonfante

**Collaboratori:**  
Carmelo Alberti, Guido Almansi, Costanza Andreucci Donizetti, Daniela Arlini, Cristina Argenti, Antonio Attisani, Angela Barbagallo, Marco Bernardi, Odoardo Bertani, Andrea Bisicchia, Marica Boggio, Furio Bordon, Eugenio Buonaccorsi, Roberto Canziani, Dante Cappelletti, Ettore Capriolo, Valeria Carraroli, Ezio Maria Caserta, Mirella Cavaglia, Anna Ceravolo, Giampaolo Chiarelli, Ivo Chiesa, Maura Chinazzi, Anna Cremonesi, Filippo Crispo, Sandro D'Amico, Domenico Danzuso, Gianfranco De Bosio, Rudy De Cadaval, Maura Del Serra, Renzia D'Inca, Federico Doglio, Fabio Doplicher, Keir Elam, Claudio Facchinelli, Vico Faggi, Gilberto Finzi, Enrico Fiore, Eva Franchi, Franco Garnero, Sandro M. Gasparetti, Armand Gatti, Gastone Geron, Gigi Giacobbe, Angela Gorini Santoli, Enrico Groppali, Livia Grossi, Cristina Gualandri, Mario Guidotti, Furio Gunnella, Paolo Guzzi, GINETTE HERRY, Marco Lambertini, Bernard Henri Lévy, Luciana Libero, Giuseppe Liotta, Piero Lotito, Mario Luzi, Michel Maffesoli, Gianni Manzella, Franco Manzoni, Anna Luisa Marè, Silvia Mastagni, Antonella Meilli, Rossella Minotti, Fanny Monti, Giuliana Morandini, Nilo Negri, Valeria Ottolenghi, Walter Pagliaro, Valeria Panizza, Gabriella Panizza, Carmelo Pistillo, Angelo Pizzuto, Paolo Emilio Poesio, Mario Prosperi, Giorgio Pullini, Paolo Puppa, Eliana Quattrini, Gian Piero Raveggi, Domenico Rigotti, Francesco Saba Sardi, Giovanna San Cristoforo, Nathalie Sarraute, Ageo Savioli, Giorgio Serafini, Laura Scignano, Ubaldo Soddu, Francesco Tei, Luigi Testaferrata, Roberto Trovato, Elisa Vaccarino, Cristina Ventracchi, Lucio Villari, Karin Wackers, Ettore Zocaro

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

**Direzione, Redazione e Pubblicità:**  
Viale Ranzoni 17 - 20149 Milano  
Tel. 02/40073256 e 48700557 (anche fax)

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

**Fotocomposizione, Fotolito e Stampa:**  
Promodis Italia Editrice - Via Creta, 56 - 25124 Brescia - Tel. 030/220261

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

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

Un numero lire 12.000 - Abbonamenti: Italia lire 40.000; Estero lire 50.000 - Versamenti su c.c.p. 00316208

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

EDITORIALE - Per un nuovo <i>Cartel</i>	3
LA SOCIETÀ TEATRALE - <i>Viaggio nel Teatro delle Regioni</i> - Rapporto sull'Emilia teatrale - Per il rinnovamento del Teatro in Lombardia: intervista a L. Corbani - La parola agli assessori di Veneto, Liguria, Piemonte, Emilia-Romagna, Marche, Molise e Abruzzo - G. Martini, C. Cannella, L. D'Agrò, G. Luzzatto, G. Leo, F. Bottino, I. Costamagna, N. Iacobacci, S. Pelusi	
<i>Spettacolo e territorio: i piccoli teatri sono vivi</i> - La situazione a Pavia, Pesaro, Ceva, Casale, Vigevano, Pisa - M. Marcotullio, G. Castellani, A. Viora, F. Gervasio, S. Fantoni, R. D'Inca	4
EMILIA TEATRO - Inaugurata l'Arena del Sole: nasce a Bologna la città del Teatro - I vincitori dei Premi della Critica e dell'Asst - L'assemblea generale dell'Anct: una cura di giovinezza per la critica teatrale - Funzione e dignità dell'esercizio critico - V. Ottolenghi, U. Ronfani	16
TOSCANATEATRO - <i>Speciale Teatro di Rifredi</i> : un progetto pluriennale per la Toscana: intenti, obiettivi, testimonianze, esperienze di territorio, adesioni - Prospettive per il Teatro Ragazzi - Le schede degli spettacoli - L. Libero, P. Benesperi, G. Renzi, G. Van Straten, G. Galardini, S. Del Setta, M. Frittelli, L. Caretti, P. Lucchesini, B. Nativi, S. Panichi, E. Paoletti, M. Del Ministro	26
LA FESTA - U. Orsini Premio Montegrotto Europa 1995 - Gli altri premiati: G. Lojodice (Videoteatro), G. Pressburger (Radiofonia), S. Torresani (Saggistica). Il programma della rassegna, il Premio alla Vocazione	50
L'INTERVISTA - P. Milani, Premio della Critica: un fiore d'acciaio - R. Minotti	52
I MAESTRI - Ibsen, il nordico attuale in Italia - Le sue lettere: battaglie contro il vecchio teatro - Il colpo di pistola di Hedda Gabler - F. Perrelli, U. Ronfani	54
TEATROMONDO - A colloquio con L. Dodin dopo il trionfo a Milano - Il nuovo teatro polacco tra utopie e realtà - Per dire addio a Tardieu - Berlino: aria di crisi al Berliner Ensemble - Drammaturghi in rivolta a Londra - Incontro con Achternbusch - Parigi: un <i>outsider</i> alla Comédie - La mostra per il tricentenario della Comédie Française - Un teatro a Dakar per l'Arlecchino nero - P. Vial, P. Gozłinski, U. Ronfani, A. Nigro, G. Gian-nachi, F. Garnero, C. Clerici, G. De Chiara, M. Martinelli	60
INCHIESTA - <i>L'attore oggi</i> : Prima puntata di un'indagine sulla condizione, le inquietudini e le aspettative dei protagonisti della scena in un teatro che cambia - a cura di F. Battistini	74
EXIT - De Chiara, servitore del Teatro - M. Boggio	87
CRITICHE - Le recensioni degli spettacoli della stagione	88
SCENASUD - Intervista a Nicolini: «Le mie idee per il teatro a Napoli» - D. Frediani in rivista - Rigillo e il Teatro delle Due Sicilie - I fratelli Giuffrè di nuovo insieme - La Sardegna e il Teatro delle etnie - Incontro con le attrici di <i>Rosano</i> di Cavosi - R. Russo, U. Ronfani, G. Giacobbe, C. Celi, L. Sole, G. Geron, V. Paniccia	122
PREMI - A Luzi e a Donadoni il Premio della Fondazione Salerno - <i>Ipazia</i> al Teatro Studio del Piccolo - Il Vallecorsi 1995 a De Chiara e Giordano, il Pistoia a Branciaroli - E. Franchi, M. Fabbri, E. Giacobbe, U. Ronfani	132
TESTI - <i>Mater intemerata</i> , un monologo di M. Donizetti - <i>Le commedie premiate dall'Idi</i> : <i>Jack lo sventurato</i> di V. Franceschi - <i>Il paese dei diriggibili</i> di G. Aceto - <i>Lo strano mondo di Ginger Balls</i> di P. Pavia	136
VIDEOTEATRO - La battaglia di G. Lojodice per il ritorno del teatro in tv - A. Ceravolo	183
LA SOCIETÀ TEATRALE - Gli spazi del teatro amatoriale - E. Franchi, C. Angelini	187
IN COPERTINA - Ritratto di Patrizia Milani, di Mario Donizetti	



**Teatro di Roma**  
DIRETTO DA LUCA RONCONI

APRILE - MAGGIO 1995

TEATRO ARGENTINA

Teatro Stabile Friuli-Venezia Giulia

**INTRIGO E AMORE**

di Friedrich Schiller

traduzione di Aldo Busi

regia di Nanni Garella

scene e costumi di Antonio Fiorentino  
con Ottavia Piccolo e Virginio Gazzolo

*26 aprile - 14 maggio 1995*

Béjart Ballet Lausanne

**KING LEAR - PROSPERO**

coreografia di Maurice Béjart

musiche di Henry Purcell

e compositori elisabettiani

*17 - 19 maggio 1995*

Teatro di Roma

**DIO NE SCAMPI**

di Enzo Siciliano

da *Dio ne scampi dagli Orsenigo*

di Vittorio Imbriani

con Anna Proclemer e Claudia Giannotti

*30 maggio - 18 giugno 1995*

TEATRO CENTRALE

Teatro di Roma

**VERSO PEER GYNT**

scene da *Peer Gynt* di Henrik Ibsen

esercizi per attori a cura di Luca Ronconi

costumi di Jacques Reynaud

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

*11 aprile - 5 maggio 1995*

Teatro di Roma

Centro Teatrale Bresciano

**MOONLIGHT - CHIARO DI LUNA**

di Harold Pinter

traduzione di Alessandra Serra

regia di Cherif

progetto scenico di Arnaldo Pomodoro

con Raffaella Azim, Giorgia Basile,

Pino Censi, Anna Maria Gherardi,

Aldo Reggiani, Roberto Trifirò

e Sebastiano Tringali

*10 - 28 maggio 1995*

---

TEATRO ARGENTINA

*Dal 4 aprile 1995*

40° anniversario della morte di Silvio d'Amico

**CENTO (e più) LETTERE A SILVIO D'AMICO**

*una mostra del*

Museo Biblioteca dell'Attore del Teatro di Genova

*a cura di Teresa Viziano*

*con la collaborazione di Gian Domenico Ricaldone*

*STAGIONE 1994/1995*

# PER UN NUOVO CARTEL

**F**ino all'ultimo la tentazione è stata di lasciare in bianco questa pagina destinata a fare via via il punto sulla questione teatrale. Tutt'al più, stamparci una frase come «per il Teatro niente di nuovo»; o qualcosa di simile.

La pagina bianca, la scelta deliberata del silenzio, l'avevamo immaginata – inutile dirlo – come forma di protesta contro l'indifferenza, per non dire l'assenteismo, di chi dovrebbe assicurare il buongoverno del Teatro.

Fino a quando dovremo tollerare l'assenza totale di fatti nuovi, insomma lo stato di abbandono in cui è lasciato il Teatro italiano?

Non è una novità, sicuramente, l'assegnazione tardiva, sotto la spinta di sollecitazioni dei teatranti, della delega per lo Spettacolo al sottosegretario D'Addio, al quale può forse andare la nostra ammirazione per lo spirito di servizio dimostrato accettando l'incombenza, ma dal quale non possiamo esigere nulla perché rappresenta un governo a termine con mandato circoscritto. E non è una novità il disbrigo degli affari correnti da parte di un dipartimento dello Spettacolo ridotto a ripetere per inerzia atti amministrativi di *routine* quando la situazione richiederebbe interventi incisivi. Mentre le spinte autonomiste delle Regioni nel settore dello Spettacolo – spinte che noi abbiamo qui sostenute per opporre, se non altro, il movimento all'inazione – risultano bloccate dalle vicende elettorali.

Dunque la pagina bianca, il silenzio contro l'indifferenza e l'inerzia. Il rifiuto di credere che la nave del teatro italiano – per dirla con metafora felliniana – vada, ma alla deriva in infido mare, senza timone e bussola. Ecco, alla vigilia dell'estate, i nostri festival stremati dalla penuria di mezzi, dall'instabilità politico-amministrativa, da un deficit di progettualità che compromettono le loro possibilità di produrre cultura e turismo e di competere con le rassegne straniere. Ecco manifestazioni di rivalità rissosa per spartirsi le sempre più scarse provvidenze pubbliche, ecco i falsi progetti culturali per puntellare strutture parassitarie, ecco l'arroganza di chi avendo troppo avuto in passato pretende di continuare ad avere al di là dei meriti e l'indignazione di chi non avendo avuto, per difetto di santi protettori, sa che continuerà a non avere nulla. Ed ecco, in occasione di recenti vicende ge-

stionali (l'assetto della Siae, la presidenza dell'Idi, la scelta del successore di Giusto Monaco all'Inda) lo scomposto agitarsi di ambizioni di basso profilo.

Ma perché fare un *inventario del nulla*? Meglio il silenzio: così avevamo pensato. Senonché, riflessione fatta, ci siamo resi conto che il silenzio poteva essere scambiato anch'esso per indifferenza o, peggio, per omertà. Che meglio sarebbe stato, anziché tacere, raccomandare una volta di più (predica al deserto? pazienza...) una presa di coscienza autocritica da parte di chi, nonostante tutto, il Teatro lo fa e vuole continuare a farlo.

Tutti conoscono, ormai, i mali del Teatro politicamente e partiticamente assistito. Ma non si è riflettuto abbastanza, forse, sul fatto che una delle peggiori conseguenze dell'assistenzialismo ha determinato anche nel nostro campo lo scatenarsi di sorde rivalità di interessi e in definitiva – fatto gravissimo – la rottura della solidarietà fra la gente di Teatro.

Inutile, *nel contesto* – come avrebbe detto Sciascia – attendersi palingenesi riformatrici. Si potrebbe forse, però, cominciare a fare l'inventario delle persone di buona volontà che, per cominciare, potrebbero volere il ripristino delle regole attinenti all'etica professionale. Rifondando di fatto, magari, una sorta di *Cartello* della gente di teatro che desideri lavorare sulla base del rispetto reciproco e della stima professionale. Come avevano fatto appunto a Parigi, nel già lontano '27, i fondatori del *Cartel*: Louis Jouvet, Gaston Baty, Charles Dullin, Georges Pitoëff. Cos'altro era stato infatti, il *Cartel*, se non un patto di solidarietà – durato molti anni, con effetti rigeneratori su tutto il teatro francese ed europeo – fra teatranti galantuomini, che nel *désordre établi* della società teatrale del tempo consideravano urgente ristabilire le buone regole, mettere in comune esperienze e competenze, regolare insieme le questioni di ordine professionale, sostenere solidariamente un repertorio di qualità, progettare di comune accordo rassegne e *tournées* e aiutarsi reciprocamente in caso di bisogno?

Chi, davanti alla miseria dei tempi, negherebbe – se onesto nelle intenzioni – la propria adesione ad un *Cartello* che ripristini la trasparenza, la solidarietà e la reciproca stima nel fare Teatro? E chi, dunque, si fa avanti? **HY**

VIAGGIO NEL TEATRO DI PROSA DELLE REGIONI / I

# VOGLIA DI TEATRO IN EMILIA MA GOVERNO INDIFFERENTE

*La Regione emiliano-romagnola è al terzo posto per crescita delle rappresentazioni dopo il Lazio e la Lombardia ma i finanziamenti pubblici ignorano lo sviluppo - Soltanto una nuova politica dello Spettacolo coordinata con l'ente regionale potrà correggere anacronistiche situazioni clientelari.*

GIACOMO MARTINI



**C**omincia con questo intervento-lettura della realtà della Regione Emilia-Romagna un viaggio attraverso le cifre, i dati, la legislazione, i limiti e le prospettive delle Regioni italiane che ci permetterà di offrire informazioni di base per conoscere, analizzare e «giudicare» le diverse realtà regionali in un momento particolare di «crisi» del teatro stesso, e di transizione delle competenze dallo Stato alle Regioni che, dopo lo scioglimento del ministero del Turismo e dello Spettacolo, avrebbe dovuto trovare ben altra attenzione da parte del governo.

Viviamo ancora una situazione «sospesa», che rischia di aggravare la già difficile condizione del teatro di prosa e non solo. Ma vediamo di entrare nel vivo proponendovi immediatamente alcuni dati relativi all'Emilia-Romagna; dati molti significativi. (Tabella 1)

Dalla prima tabella possiamo immediatamente verificare la costante crescita del numero di rappresentazioni (dal 1985 al 1992) chiamata comunemente offerta di spettacolo, dalla quale possiamo dedurre che in questa regione è stata attuata una politica di investimento da parte degli enti pubblici e dalle istituzioni imprenditoriali private, tale da garantire un aumento percentuale rispetto al dato nazionale ed una crescita complessiva che pochi riscontri ha nel Paese. Infatti crescono anche la spesa del pubblico ed il numero dei biglietti venduti.

Questo dato fa sì che la Regione Emilia-Romagna si collochi al terzo posto della classifica fra tutte le regioni italiane subito dopo il Lazio e la Lombardia al cui interno operano città come Roma e Milano, considerate da sempre «capitali» nella produzione e nell'offerta teatrale e dotate di risorse pubbliche e private molto maggiori. Sono 5.268

le rappresentazioni nel 1992 in Emilia-Romagna, contro le 8.916 della Lombardia e le 12.293 del Lazio nel 1992.

Passiamo ora a un'analisi interna alla regione che ci permette di verificare la situazione regionale sempre riferita al Teatro di Prosa. (Tabella 2)

Come si può vedere Bologna guida con largo margine la classifica tra le città emiliano-romagnole davanti ad una sorprendente Forlì e a Modena. Questo dato non solo conferma una situazione geo-politica, ma certifica una condizione che ha sempre visto il Comune di Bologna molto sensibile alla diffusione della cultura teatrale; basti pensare alla riapertura praticata in questi giorni dell'Arena del Sole, costata alle casse comunali e regionali circa 28 miliardi. Non dobbiamo inoltre dimenticare che questa città ospita uno dei due Teatri Stabili della regione (l'altro è a Parma) e registra al suo

PROSA - Valori in lire correnti e percentuali: Emilia-Romagna su Italia

anno	n. rappresentazioni			n. biglietti			spese del pubblico x 000		
	Italia	Emilia-R.	%	Italia	Emilia-R.	%	Italia	Emilia-R.	%
1985	48.267	3.312	6,9	9.179.034	779.734	8,5	73.400.387	5.882.110	8,0
1986	51.030	3.634	7,1	9.309.351	822.588	8,8	82.240.317	6.857.342	8,3
1987	56.138	4.187	7,5	10.235.442	948.037	9,3	100.965.091	8.714.238	8,6
1988	55.399	4.882	8,8	10.538.902	1.056.599	10,0	114.329.828	10.721.993	9,4
1989	55.334	5.181	9,4	10.548.063	1.121.105	10,6	125.437.751	12.463.295	9,9
1990	57.130	4.839	8,5	10.441.007	969.611	9,3	140.553.523	12.449.688	8,9
1991	58.979	5.242	8,9	10.981.793	1.195.885	10,9	163.875.297	17.473.257	10,7
1992	57.946	5.268	9,1	11.446.222	1.214.947	10,6	184.921.262	18.293.186	9,9

\* tabella 1

interno il Dams, Dipartimento di musica e spettacolo dell'Università di Bologna. Ma molto attiva è anche Modena, che ospita l'Ert, il centro di produzione teatrale regionale, e l'Ater; mentre a Reggio Emilia lavora da anni l'Ater Balletto. Siamo di fronte ad una situazione ricca e complessa che coinvolge tutto il territorio regionale, con un decentramento reale che prefigura un sistema policentrico rispetto ad altre realtà regionali, dove invece il sistema è fortemente caratterizzato da un solo centro (vedi Roma per la regione Lazio ed altre realtà regionali, dove il capoluogo assorbe la quasi totalità degli interventi a scapito degli altri centri). A

provincia	n. rappr.		n. biglietti		spesa pubbl. x 000		prezzi medi (€)
	ass.	%	ass.	%	ass.	%	
Piacenza	220	4,2	52.277	4,3	903.817	4,9	17.289
Parma	632	12,0	117.961	9,7	1.716.567	9,4	14.552
Reggio Emilia	310	5,9	62.219	5,1	1.037.894	5,7	16.681
Modena	794	15,1	186.718	15,4	3.017.034	16,5	16.158
Bologna	1.836	34,9	452.770	37,3	6.493.033	35,5	14.341
Ferrara	293	5,6	70.927	5,8	1.079.345	5,9	15.218
Ravenna	380	7,2	80.504	6,6	1.246.856	6,8	15.488
Forlì	803	15,2	191.571	15,8	2.798.640	15,3	14.609
EMILIA-ROMAGNA	5.268	100,0	1.214.947	100,0	18.293.186	100,0	15.057

\* tabella 2

FINANZIAMENTI STATALI ALL'EMILIA-ROMAGNA

(in milioni di lire)

anno	valori in lire correnti	valori in lire 1991
1985	1.615	2.265
1986	1.665	2.200
1987	1.805	2.172
1988	3.055	3.677
1989	2.965	3.347
1990	2.830	3.011
1991	3.150	3.150
1992	3.156	2.997
1993	3.255	2.995

\* tabella 3

fronte di questa situazione in costante crescita si deve registrare, nella politica dei finanziamenti pubblici, una contraddizione ingiustificabile.

(Tabella 3)

Dalla tabella sopra pubblicata vediamo infatti che se, in lire correnti, i finanziamenti da parte dello Stato alla Regione Emilia-Romagna sono in continua crescita, nell'ottica dei valori in lire 1991 questo aumento appare fittizio e falso, perché evidenzia una perniciosa flessione a causa degli effetti inflattivi non considerati. Nella stessa ottica proponiamo qui di seguito il confronto tra i finanziamenti regionali e quelli dello Stato, che in qualche modo si equivalgono nello sviluppo statistico, con una netta divaricazione per il 1992.

(Tabella 4)

Questo dato impone una riflessione che deve partire dal fatto determinato dai tagli drastici imposti alle Regioni dalle leggi finanziarie degli ultimi anni che hanno frenato, anche in Emilia-Romagna, il costante sviluppo dell'investimento pubblico. E per il futuro c'è il rischio di ulteriori limitazioni, a

fronte dell'inesistenza di una politica moderna ed adeguata. Sempre in questo quadro proponiamo una nuova tabella a sostegno della nostra tesi.

(Tabella 5)

Da questa tabella si evidenzia come l'investimento da parte del Fus in Emilia-Romagna non tenga conto dei dati oggettivi già rilevati. Perché se è vero che l'incidenza percentuale sul dato complessivo del numero delle rappresentazioni, del numero dei biglietti e della spesa del pubblico è, dal 1990 al 1992, dell'8,5, dell'8,9 e del 9,1, come si spiega da questa ultima tabella che il finanziamento arrivi fino ad un massimo del 6,2? La risposta è scontata, i criteri nell'assegnazione dei finanziamenti non solo non tengo-

stemare; anche qui l'assegnazione dei finanziamenti regionali non sempre risponde a criteri oggettivi, anche qui trova uno spazio limitato il teatro di ricerca e la sperimentazione, ma il dibattito ed il confronto sono aperti e le prospettive appaiono modificabili rispetto a situazioni contraddittorie, anche se il rischio di premiare troppo le realtà più forti rispetto alle più deboli è un rischio concreto. Nonostante questo il consumo e l'offerta di teatro crescono anche per la presenza in continua espansione degli sponsor privati che hanno trovato nel teatro un investimento produttivo. Non siamo ancora davanti a grandi cifre, ma il «mercato» è in movimento.

Un'ultima informazione che certifica l'at-

PROSA - Confronto fra interventi regionali e statali

(in milioni di lire)

anno	Regione	Stato
1990	2.830	10.503
1991	3.150	10.736
1992	3.156	12.004

\* tabella 4

no conto della qualità della proposta (anche perché forse sarebbe più difficile da definire), ma neppure della quantità (dati Siae) che deve o dovrebbe essere almeno il parametro di base. Non si premia il lavoro serio, ma prevalgono ancora criteri innominabili e poco trasparenti. Soltanto una nuova politica dello Stato coordinata con le Regioni potrà ovviare a questa ingiustizia che rischia di penalizzare realtà forti e di qualità come quella emiliano-romagnola per privilegiare situazioni fortemente clientelari. Questo non cancella che anche in Emilia-Romagna ci sono problemi e questioni da chiarire e si-

Stanziamenti Fondo Unico per lo Spettacolo

(in milioni di lire)

anno	stanz. totale	valori %
1990	891.000	6,0
1991	850.000	6,2
1992	930.000	6,1

\* tabella 5

tenzione della Regione verso il teatro e lo spettacolo. È stata commissionata una ricerca al Centro di Studi «Nomisma», diretto da Romano Prodi, sullo spettacolo dal vivo. I primi risultati di questa indagine sono già stati presentati e siamo in attesa, a breve, dei risultati finali. Credo che questo tipo di analisi sia fondamentale per ridefinire e per razionalizzare un sistema complesso come quello emiliano-romagnolo nella prospettiva di un futuro che imporrà scelte anche difficili, ma obbligate. □

A pag. 4, il Teatro Municipale di Piacenza.

HYSTRIO INTERVISTA L'ASSESSORE LUIGI CORBANI

# LE LINEE DEL RINNOVAMENTO PER IL TEATRO IN LOMBARDIA

*Dopo e oltre la Convention di Milano si precisano le proposte per il futuro dello Spettacolo sul territorio: competenze reali alle Regioni, finanziamenti a progetti pluriennali, agevolazioni creditizie per le imprese, liquidazione della Consulta corporativa e appello alle competenze, integrazioni fra turismo d'affari e imprese culturali, abbonamenti interdisciplinari - Fra i problemi aperti: ricerca di spazi e di risorse adeguati, promozione degli spettacoli, attenzione per il giovane teatro - La lezione dei Paesi stranieri.*

CLAUDIA CANNELLA

**I**l 23 e 24 gennaio scorsi la Regione Lombardia, settore Cultura e Informazione, ha promosso alla Fondazione Stelline di Milano la «Convention dello Spettacolo in Lombardia», per fare il punto sulla situazione dopo l'abolizione del Ministero e valutare le possibilità operative delle Regioni in un settore attualmente allo sbando. I relatori, italiani e stranieri, erano Renato Palazzi, Cristina Loglio, Fiorenzo Grassi, Ugo Bacchella, Gisella Belgeri, Paolo Leon, Riccardo Altoro, Silvano Cavatorta, Ernesto Di Sarro, Francesco Casetti, Elisa Vaccarino, Emmanuel Wallon, Hannes Rettich, Joachim Uhlmann e Josep Maria Huguet i Reverter. *Hystrio*, a convegno avvenuto, ne ha parlato con Luigi Corbani, assessore alla Cultura della Regione Lombardia.

**HYSTRIO** - In qualità di assessore alla Cultura e all'Informazione della Regione Lombardia, Lei ha promosso il 23 e 24 gennaio scorsi al Palazzo delle Stelline di Milano la «Convention dello Spettacolo». Quali erano le ragioni generali dell'iniziativa che, presumiamo, si inquadra nella richiesta di maggiori autonomie e responsabilità delle Regioni nel settore Spettacolo?

**CORBANI** - La Convention voleva fare innanzitutto il punto sul quadro istituzionale, ch'è molto incerto e confuso; in secondo luogo verificare la congruità delle leggi regionali esistenti al quadro istituzionale mutato; terzo: verificare le iniziative e le proposte che in un piano di lavoro a lunga scadenza si possono mettere in campo sia dal punto di vista politico (le leggi da fare) sia dal punto di vista amministrativo. Sul primo punto rimane l'opinione, condivisa da molti, che bisogna passare rapidamente al trasferimento delle competenze alle Regioni, perché rinviare alle elezioni del '98 e andare avanti fino ad allora con piani annuali da sottoporre al Dipartimento creerebbe, invece di fare dei passi in avanti nella chiarezza e nella responsabilità, una situazione ancora più complicata. Le Regioni sono attrezzate per compiere questo passo e il meccanismo è molto semplice: tutte le entrate dello Stato, derivanti dal settore Spettacolo per Iva e Imposta Spettacolo, vengono trasferite alle Regioni. Questo significa che, prendendo ad esempio il bilancio '93, se lo Stato incassa 820 miliardi e il Fus è di 900, 820 miliardi verrebbero trasferiti alle Regioni e 80 potrebbero costituire un fondo nazionale da utilizzare per situazioni particolarmente difficili, come in certe Regioni meridionali, in cui c'è bisogno di un intervento più diretto. Questo meccanismo farebbe chiarezza nelle responsabilità e consentirebbe



finanziamenti pluriennali uscendo dall'episodicità annuale. Si potrebbero finanziare progetti almeno triennali, che diano certezza all'operatore culturale e possibilità di verifica a posteriori del risultato dell'intervento pubblico.

## OLTRE L'ESISTENTE

**H.** - Parliamo dello stato dello Spettacolo in Lombardia: l'esistente, le urgenze, le prospettive.

**C.** - Il problema più grosso è quello di capitalizzare le imprese culturali e di agevolare il ricorso ai crediti per le imprese teatrali. C'è anche un problema di spazi: in alcune zone della Lombardia molte compagnie teatrali pubbliche e private non hanno spazi nei quali fare teatro. Altro compito importante che la Regione dovrebbe assumersi è quello di intervenire in maniera propositiva per sorreggere il nuovo, evitando il rischio di conservare solo l'esistente. In questo senso si è proposto di superare il sistema delle consulte per andare a commissioni i cui membri si avvicendano con maggiore frequenza e sappiano esaminare la realtà esistente in Lombardia. Una commissione che non sia solo espressione dei teatri, ma che sia formata da persone competenti (docenti universitari, critici, esperti del settore non legati direttamente alla produzione) in grado di segnalare pro-

getti e spettacoli degni di intervento; non una commissione che percepisca solamente le domande in termini burocratici ma che sia anche attiva dal punto di vista propositivo.

**H.** - Come può riassumerci i risultati della Convention dello Spettacolo: sviluppo dell'economia dello Spettacolo, responsabilità gestionali, formazione delle professioni dello Spettacolo?

**C.** - Bisogna passare da una fase di finanziamento annuale a una di finanziamento pluriennale, garantire la certezza di finanziamenti per un lasso di tempo adeguato alla realizzazione di un progetto artistico e avere quindi la possibilità di fare un bilancio a consuntivo per vedere se il contributo è servito, a che cosa è servito, quali sono i risultati. In questo senso si aprono due problemi: la promozione degli spettacoli e la formazione delle professioni dello Spettacolo. Per quanto riguarda la promozione è necessario pensare a forme di integrazione tra i diversi settori dello spettacolo utilizzando tutti gli strumenti possibili, dal televideo agli spazi televisivi ad abbonamenti «trasversali» validi per generi diversi, dalla musica al teatro e alla lirica, che coprano l'intero circuito regionale. Per quanto riguarda il problema della formazione, da una parte c'è la scuola del Piccolo che è una specie di master a sé stante; dall'altra è necessario riconoscere e sviluppare sistemi di formazione già esistenti eliminando progetti fasulli, almeno per quel che riguarda riconoscimenti e finanziamento pubblico. In particolare la Scuola civica «Paolo Grassi», scuola del Comune, ha bisogno di uscire da una situazione vincolante di rapporti interni alla pubblica amministrazione per essere ente a sé stante con autonomia gestionale, anche nei rapporti col personale. Vale anche per la danza, settore trascurato per il quale bisognerebbe fare una legge che favorisca lo sviluppo, non limitato alla Scala, di scuole e attività.

**H.** - Alla Convention erano previsti interventi informativi di esperti francesi, tedeschi e spagnoli. Quali sono stati, a Suo giudizio, i contributi più interessanti?

**C.** - Gli interventi più interessanti sono stati quelli degli esperti del Baden-Wurtemberg, Baviera, Catalonia e Francia. In generale, fenomeno comune in questi Paesi è che le competenze sono assegnate totalmente alle Regioni: il mio omologo della Baviera o del Baden-Wurtemberg si chiama ministro della Cultura. I loro finanziamenti sono da sogno rispetto ai nostri ma hanno un sistema fiscale completamente diverso, basato su una forma di federalismo, a cui si dovrebbe arrivare an-

che in Italia. Alla Convention abbiamo avuto la fotografia della situazione delle regioni gemellate con noi, e penso che bisognerebbe favorire uno scambio più continuo di spettacoli di teatro, musica, danza e cinema. Con le risorse che abbiamo a disposizione attualmente è molto difficile, ma mi auguro che passi un sistema di finanziamento dello Spettacolo tale da consentirci questa operazione, che arricchisce il panorama culturale lombardo e nello stesso tempo fa conoscere le nostre attività di produzione anche oltre realtà consolidate come la Scala e il Piccolo Teatro.

**H.** - *Ci può indicare in sintesi le conclusioni e le proposte emerse settore per settore: danza, cinema, musica, e, soprattutto, teatro?*

**C.** - Per la danza bisogna varare una legge regionale che dia autonomia di sviluppo al settore. Per quanto riguarda il cinema e gli audiovisivi si è parlato di un'agenzia regionale per la promozione e la produzione, che sia un punto di riferimento per gli operatori del settore. Si è pensato anche di sviluppare un sistema di documentazione: biblioteca e videoteca dello spettacolo. Per quanto riguarda la musica c'è da portare avanti il progetto per un circuito lirico-sinfonico regionale basato sui Teatri Stabili (dalla Scala ai teatri di tradizione, nel senso più vasto del termine) e sulle orchestre esistenti in Lombardia (dai Pomeriggi Musicali all'orchestra da camera di Mantova), per promuovere una crescita sia della domanda che dell'offerta. Questo tema conduttore vale anche per il teatro. In una regione di 9 milioni di abitanti esiste un'enorme potenzialità che bisogna sfruttare al meglio: il pubblico. Non parliamo di pubblico come di un'entità unica, indistinta e individuale, ma di pubblici, non solo orientati verso diversi settori dello spettacolo ma che, anche all'interno dello stesso settore, hanno inclinazioni, aspettative ed esigenze molto diverse, che si potrebbero soddisfare per esempio con forme di abbonamento «interdisciplinare», il che favorirebbe una crescita delle presenze nelle diverse attività.

**H.** - *Come e con quali strumenti la Regione può e deve garantire livelli di qualità, di corretta produzione e di ampia circuitazione del teatro in Lombardia?*

**C.** - Il giudizio di qualità deve esprimerlo un gruppo di esperti che ruoti frequentemente, in modo tale che non ci siano «incrostazioni» di sorta e pericoli che venga a mancare il pluralismo delle proposte culturali, anche in relazione ai diversi pubblici che ci sono in Lombardia. Secondo: bisogna cercare di favorire la circuitazione degli spettacoli per abbassare i costi in relazione a un maggior numero di repliche, e creare una rete di teatri lombardi favorendo la ristrutturazione di alcune sale come il Sociale di Luino, che si va ad aggiungere al Fraschini di Pavia e al Cagnoni di Vigevano riaperti di recente.

**H.** - *Come può la Regione avere attenzione per quanto di nuovo produce il giovane teatro sul territorio?*

**C.** - Bisogna avere una gestione attiva. Molto spesso questi ragazzi non sanno neanche come devono fare una domanda o qual è la prassi burocratica per chiedere un contributo allo Stato, perché pensano prima di tutto a fare teatro e con grandi sacrifici. Bisogna avere una gestione in grado di intervenire, indipendentemente dalla domanda che viene fatta, per sostenere un'iniziativa ritenuta valida o in crescita. Più che registrare l'esistente questa commissione dovrebbe avere la possibilità di fare proposte. È un'utopia? Vedremo...

**H.** - *Come si colloca la Regione Lombardia, con quali proposte e iniziative nel quadro del rinnovamento delle strutture del teatro italiano?*

**C.** - Agire sulla Lombardia è già un elemento decisivo per rinnovare il panorama teatrale nazionale. Sono dell'opinione che da una parte si debba salvaguardare quello che già esiste, dall'altra sia necessario risolvere il problema della capitalizzazione delle imprese teatrali, perché abbiano la possibilità di programmare e di far fronte ai costi. Il fatto di vedere spettacoli con sempre meno attori in scena e opere più in forma di concerto che veri e propri allestimenti dimostra un impoverimento

## A PROPOSITO DI UNA RIVISTA DI TEATRO

# INTERROGAZIONE AL GOVERNO

*I sottoscritti parlamentari hanno inoltrato alla Presidenza del Consiglio dei ministri l'interrogazione seguente, con richiesta di risposta scritta.*

**P**er sapere - premesso che:

- ha visto la luce una pubblicazione mensile di teatro e spettacolo, intitolata *Prima Fila*, le cui caratteristiche - dalla veste tipografica alla tiratura elevata, alla distribuzione diretta nelle edicole - rivelano l'impiego di grandi mezzi finanziari e comportano rischi di impresa elevati;

- l'iniziativa è nata da un accordo fra l'Editalia, in quanto editore, spa di cui è azionista di maggioranza il Poligrafico-Zecca dello Stato, e la Grin Srl in quanto produttore, che per la sua trascorsa attività si è connotata in una precisa area politico-culturale;

- le altre pubblicazioni di teatro e spettacolo versano notoriamente in condizioni difficili, non hanno mai ottenuto dagli organismi istituzionali aiuto di sorta e sopravvivono solo grazie ai sacrifici, all'inventiva e agli entusiasmi di chi le promuove;

- l'intervento sopradescritto, di una editrice che comprende al suo interno un socio di maggioranza rappresentato da un istituto di natura pubblica come il Poligrafico dello Stato, introduce oggettivamente comportamenti discriminanti ed elementi di turbativa nel settore, e ha provocato le comprensibili proteste dei responsabili delle altre pubblicazioni, tenuto anche conto che la nuova pubblicazione fruisce di cespiti pubblicitari in esclusiva del Poligrafico-Zecca dello Stato;

- l'ingresso del Poligrafico dello Stato, e delle sue risorse pubbliche, si verifica mentre l'orientamento di politica economica del governo e della maggioranza contempla regole di privatizzazione, in generale e anche nel campo specifico dell'editoria;

se, di fronte allo stato di allarme e di protesta che l'iniziativa ha provocato nel settore dell'editoria teatrale, intenda avviare una approfondita indagine sull'accaduto, anche udendo i rappresentanti delle altre pubblicazioni, e assumere iniziative atte a ristabilire condizioni di equità nel settore.

*Lorenzo Strik Lievers, Emma Bonino, Giuseppe Calderisi, Marco Taradash, Paolo Vigeveno, Elio Vito*

**L**a risposta non risulta ancora pervenuta ai firmatari dell'interrogazione, probabilmente per ritardi derivanti dal passaggio di consegne fra il vecchio e il nuovo governo. Risulta invece che uno dei firmatari ha ricevuto dalla segreteria di uno dei partiti del Polo della Libertà una lettera in cui gli si muove il rimprovero di avere fatto, firmando la richiesta di chiarimenti, il gioco dell'«opposizione comunista»: dal che si desumerebbe che chiedere - come si chiede - condizioni di equità nella destinazione delle pubbliche risorse significa, per taluni, essere automaticamente schierati fra gli avversari di chi governa. In attesa di chiarimenti, e con riserva di tutela per vie legali.

DIREZIONE DI *HYSTRIO* - DIREZIONE DI *SIPARIO*

mento dell'offerta e della qualità degli spettacoli causa costi. In questo senso dobbiamo da una parte conservare l'esistente e dall'altra raccogliere stimoli e proposte. Gli assessori alla Cultura non possono inventare, una politica culturale non inventa il teatro, ma deve limitarsi a dare spazio a chi ha fantasia e creatività tale da promuovere un rinnovamento della proposta teatrale.

## PRECISI IMPEGNI

**H.** - *In che cosa si concretizzerà nell'immediato futuro l'impegno della Regione per quanto riguarda il settore teatro?*

**C.** - Dobbiamo fare in modo che quanto è emerso dalla Convention si traduca in iniziative che possano produrre nel tempo degli effetti. Bisogna cercare di condurre, compatibilmente con il quadro politico regionale e nazionale, un assestamento di questo settore che ha bisogno di certezze istituzionali, finanziarie e progettuali, tenendo conto della complessità del pubblico lombardo, al quale bisogna cercare di rispondere sempre meglio e sempre di più. Un'esperienza come quella del Festival dei Teatri d'Europa è stata non solo interessante per gli spettacoli proposti ma anche per il tipo di risposta che ha dato il pubblico. Sarebbe opportuno organizzare un festival che metta insieme musica, teatro e danza, che sia un appuntamento fisso, magari integrato con i fatti economici della Lombardia. Molto spesso grandi avvenimenti economici come le fiere specializzate, che richiamano persone da tutto il mondo, hanno un'offerta limitata di proposte culturali «a latere». Integrare turismo d'affari e turismo culturale può essere una chance per la Lombardia. Fare un

investimento nel settore della cultura e dello spettacolo non è una spesa, anche perché, se ben organizzato e ben gestito, mette in movimento un indotto molto più ampio e più utile per il sistema economico complessivo. Non è più solo un fatto di crescita personale e collettiva, ma diventa un fenomeno di crescita economica. □

**MILANO** - La Fondazione Carlo Terron, nel terzo anno della morte del drammaturgo e critico teatrale, si è fatta promotrice di un ricco programma di iniziative. Innanzitutto una breve rassegna teatrale intitolata «Colpi di scena, ovvero Vita di coppia nel teatro di Carlo Terron» che si è svolta presso Sipario Spazio Studio. Tre i testi proposti: Una coppia di singles, ovvero Rissa col diario, La sposa cristiana ovvero camera 337 e Stasera arsenico. È stato quindi inaugurato, in collaborazione con la rivista Sipario, il Centro di lettura e documentazione Carlo Terron, che con la sua biblioteca teatrale, videoteca, nastroteca e discoteca è a completa disposizione del pubblico. È prevista inoltre la pubblicazione, a cura di Carlo Maria Pensa, delle critiche teatrali del drammaturgo e delle opere teatrali da lui tradotte. Sono stati anche istituiti tre premi di L. 3.000.000 per la migliore tesi sul teatro di Terron per il miglior saggio e per il migliore interprete del suo teatro.

**A pag. 6, l'assessore alla Cultura e all'Informazione della Regione Lombardia, Luigi Corbani.**

## TEATRO E REGIONI: PARLANO GLI ASSESSORI

**H**ystrio continua l'inchiesta sul nuovo corso inaugurato dalle Regioni italiane nel settore dello Spettacolo, interrogando altri assessori alla Cultura. Gli intervistati sono stati invitati a rispondere alle seguenti domande.

- 1 - La rifondazione del Teatro italiano si manifesta anche con una presa di coscienza (e quindi un aumento di potere) da parte dell'Ente Regione delle funzioni che deve svolgere nel campo dello Spettacolo. È d'accordo?
- 2 - Se è d'accordo, in che modo la sua Regione si sta preparando a questi nuovi compiti? È d'accordo con le conclusioni cui sono pervenuti i convegni tenutisi, su questo tema, a Firenze, a Torino e a Parma?
- 3 - Esiste una legge regionale sul Teatro nella sua regione?
- 4 - Quali funzioni specifiche, distinte da quelle del Governo centrale del Teatro, la Regione dovrebbe svolgere in campo teatrale?
- 5 - Qual è la sua opinione a proposito dell'ultima circolare governativa sul Teatro del luglio scorso?
- 6 - Qual è il ruolo che devono avere gli esperti nella gestione del Teatro? È favorevole all'istituzione di un'authority per il Teatro di prosa con giurisdizione regionale come ha fatto la Regione Toscana? Ha opinioni da esprimere sui rapporti tra Regione, da una parte, e teatri pubblici, centri di sperimentazione, scuole di drammaturgia dall'altra?
- 7 - Proposte, rilievi, critiche.

## VENETO

### Luigi D'Agrò

1 - Faccio una considerazione: non sono le norme che rifondano il Teatro, ma sono i testi, i progetti, è il rapporto Teatro-pubblico, è insomma tutta una serie di spinte innovative (capacità di innovazione) che il Teatro deve darsi, nei testi e nei progetti, al fine di rendere palpabile il nuovo rinascimento teatrale veneto e italiano. Oggi, il Teatro, mi pare effettivamente ormai più votato ad una logica commerciale che ad una di ricerca. Ma fatta questa premessa, che potrebbe anche essere collegata ai concetti dei valori locali e quindi del regionalismo, io auspico che il tanto decantato decreto attuativo della riforma dello spettacolo, che dovrebbe determinare delle «incombenze» da parte delle Regioni anche in questa materia, sia fatto al più presto e non sia continuamente reiterato. Perché, in questa perenne incertezza - lo dico con amarezza - le aspettative vengono costantemente deluse e non prendono il via nuove iniziative nel settore, che potrebbero riguardare la rifondazione locale del Teatro.

2 - Abbiamo concordato, tra assessori regionali alla Cultura, alcune linee di tendenza e alcune richieste a livello nazionale, per tentare di fare una operazione che determinasse realmente non soltanto il trasferimento delle incombenze ma anche il trasferimento delle certezze finanziarie. Non vorremmo che ci fossero date competenze con poche risorse, come è capitato molte volte in passato. Per quanto riguarda il Veneto in particolare, noi abbiamo già un Teatro Stabile, ma stiamo lavorando moltissimo per rilanciare i teatri così detti minori o di periferia. Abbiamo già fatto dei grandissimi interventi sugli edifici, ma oggi il problema di fondo è dare animazione teatrale a questi monumenti. Abbiamo anche cercato di ricomporre le iniziative, fortemente frammentarie, presenti nel territorio. E mi riferisco, ad esempio, all'unione di Padova e Venezia, per creare lo Stabile del Veneto. Ma questo non significa che alcune esperienze locali non possano essere «tutelate» dallo Stabile.



3 - Esiste una legge che riguarda anche il Teatro, non certamente specificatamente il Teatro. Noi abbiamo una serie di leggi, almeno sette, che riguardano tutta la disciplina culturale e che fanno pure riferimento al Teatro. Stiamo tentando di arrivare a una legge unica che metta insieme tutte le discipline culturali e che abbia anche una prevalenza forte sul mondo teatrale.

4 - Io credo che debba esserci la valorizzazione dei così detti teatri locali, intesi come capacità di mettere insieme la cultura locale con l'espressione teatrale. Di fatto noi abbiamo delle realtà teatrali, per esempio venete, penso a Goldoni, a Rocca, che vanno tutelate, vanno riproposte in chiave moderna.

5 - Sono portato a non leggere più le circolari. Questo Paese ha stabilito una logica aberrante e cioè che invece di fare le riforme si continua a mandare circolari. È un modo per prendersi in giro.

6 - Le authority possono essere importanti quando non c'è una organizzazione già affermata nel

territorio. Io credo che nel Veneto, per esempio, per quanto ci compete, una organizzazione funzionale esista con dei compartimenti stagni ben delineati: da una parte il Teatro Stabile, dall'altra alcuni teatri ormai di tradizione, dall'altra ancora gli emergenti e cioè gli innovatori, coloro che stanno tentando a livello locale esperienze collegate al territorio, valorizzando, fra l'altro, dei testi spesso sconosciuti. Quindi, per quanto ci riguarda, il concetto della authority potrebbe addirittura concretizzarsi attorno al Teatro Stabile, cioè l'aggregazione al massimo livello del governo del Teatro. Quanto alla seconda parte della domanda, devo dire che i rapporti non sono sempre facili; tanto per intenderci, si finisce per diventare esattori per conto dello Stato e in qualche modo distributori di denaro. Il tema del Teatro è un tema culturale forte. Non si può fare teatro esclusivamente in funzione del pubblico degli abbonati, come avviene in moltissime realtà dove la qualità del Teatro è valutata in relazione al numero degli abbonati. Questo è un modo di commercializzare il Teatro, non di realizzare il Teatro. Magari ci fosse una scuola di drammaturgia, magari ci fosse la possibilità, come capita in alcune realtà, che questa non servisse soltanto in una sede localistica regionale, ma avesse le caratteristiche della interregionalità, con la capacità di scambio delle varie professionalità. Però bisogna stare attenti a non creare piccoli gusci culturali che poi sono incapaci di comunicare fra realtà diverse. I teatri pubblici, inoltre, alle volte sono un dramma: abbiamo visto in quali difficoltà, purtroppo anche nel Veneto, in occasione di alcune iniziative importanti, ci siamo ritrovati nel tentativo di ripianare i debiti. Quindi dobbiamo stabilire due regole fondamentali: il Teatro deve vivere di innovazione, di ricerca, ma deve anche riuscire a pagarsi una parte dei costi.

7 - La prima critica è nei confronti dello Stato: tenendoci a bagnomaria, anche le migliori idee riescono a sfumare, non lievitano. Dall'altra parte c'è il problema di stare attenti a non incorporare anche a livello regionale le grandi fondazioni culturali che hanno rilievo nazionale. Starei attento a che il San Carlo di Napoli o l'Arena di Verona, per fare due esempi, diventino realtà e patrimoni regionali. Hanno dimensione nazionale e tale deve rimanere. Quindi le fondazioni, i grandi teatri, diventino e restino patrimonio nazionale. Infine i trasferimenti. Così come sono stati identificati nelle prime bozze di progetto, lo Stato tratterebbe il 30%: è del tutto assurdo, questo significa non più vivere. Se lo Stato si trattiene questo 30%, si trattiene anche il 30% di spettacoli, di grandi fondazioni, che a quel punto diventano a carico dello Stato e non possono più ricevere soldi da parte delle Regioni. □

Assessore alla Cultura della Regione Veneto  
(a cura di Filippo Crispo e Carlo Manfio)

## LIGURIA

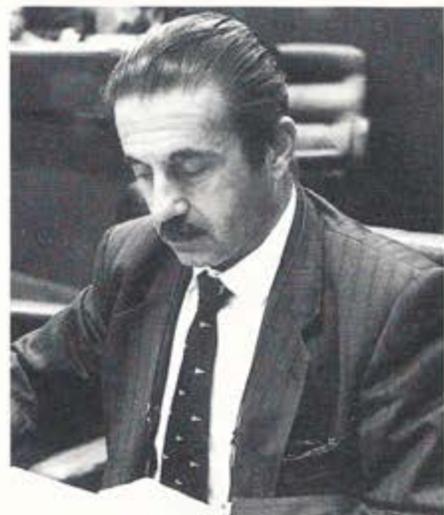
### Giunio Luzzatto

1 - Sono d'accordo. Qualcuno si oppone ad un maggior ruolo delle Regioni, sostenendo che ciò penalizzerebbe quelle realtà in cui, a livello territoriale, vi è attualmente una minore sensibilità sull'argomento: si tratta di un'opposizione miope. Infatti, è impensabile che - in una fase in cui è ormai maturo il superamento dello Stato centralistico, e perciò aumenteranno in tutti i settori i poteri delle Regioni e degli Enti territoriali - le attività di spettacolo si difendano al vertice, attraverso i buoni rapporti con la burocrazia ministeriale; l'unico modo per farle vivere, e soprattutto cre-

scere, è operare affinché le comunità locali apprezzino tali attività e, conseguentemente, siano convinte dell'utilità di un sostegno alle stesse.

**2 -** Purtroppo, non si può parlare di conclusioni sufficientemente condivise nei convegni citati; le posizioni espresse sono state largamente divergenti, in particolare nella valutazione del Decreto legge governativo che vuole ripristinare come Dipartimento il Ministero abrogato dal referendum. Ciò rende difficile «preparare» la Regione a compiti che, di stesura in stesura del Decreto più volte reiterato, cambiano di volta in volta. Alla base di tutto c'è sia la mancata definizione organica dei ruoli delle istituzioni nazionali e di quelle locali, sia la mancanza delle riforme dei vari settori della cultura e dello spettacolo: le relative leggi dovevano essere emanate entro il 31 ottobre 1979 (dico millenovecentosettantanove), ma - salvo per il cinema - le stiamo ancora aspettando.

**3 -** Non esiste una legge complessiva sul Teatro,



Assessore alla Cultura della Regione Liguria  
(a cura di Cristina Argenti)

## PIEMONTE Giampiero Leo

**1/2 -** Dopo l'esito referendario del 18 maggio 1993, favorevole all'abrogazione della legge istitutiva del ministero del Turismo e Spettacolo, il Piemonte, con poche altre Regioni, ha incominciato a riflettere sul futuro dello Spettacolo, sia in termini di politica, ovvero su come ridisegnare l'intero sistema, che in termini di organizzazione e gestione delle nuove competenze. In attesa che venga attuato il trasferimento delle funzioni e conseguentemente si definisca il nuovo assetto delle competenze dell'Amministrazione Centrale e delle Regioni, la Regione Piemonte ha inteso svolgere un ruolo attivamente propositivo, istituendo fin dall'ottobre del '93 dei gruppi di lavoro, articolati per ambiti di attività (musica, teatro, danza e cinema) cui sono stati chiamati a partecipare operatori ed esperti, al fine di predisporre, attraverso la discussione e l'analisi delle vigenti norme legislative e sulla base delle rispettive, specifiche esperienze, strumenti utili per l'adempimento delle future funzioni. Il lavoro espletato dai diversi gruppi di lavoro è stato indirizzato sia all'acquisizione di orientamenti «tecnici», che possono essere di supporto alla predisposizione di futuri strumenti legislativi sia all'elaborazione di elementi utili alla messa a punto di nuove strategie per la politica dello spettacolo in Piemonte, e si è concluso con la predisposizione di un documento che potrà fungere da base per l'elaborazione di un articolato di legge. Con riferimento ai convegni citati, incentrati sui problemi dello Spettacolo e sulla futura redistribuzione delle competenze, mi ritengo in totale accordo con le conclusioni emerse in particolare nel dibattito che ha avuto luogo a Torino, nel corso del convegno «Lo Spettacolo in Italia: un nuovo ruolo per le Regioni» da noi organizzato in collaborazione con il Coordinamento Interregionale per lo Spettacolo e la Conferenza dei Presidenti delle Regioni e delle Province autonome, che rivendicavano l'assunzione di una competenza complessiva nel settore dello Spettacolo, con una definizione chiara delle responsabilità, capace di dare al settore certezze sul proprio futuro e possibilità di programmazione, superando le ambiguità e le inevitabili sovrapposizioni e confusioni di ruoli

che potrebbero derivare da un non meglio specificato «concorso» dei diversi livelli istituzionali.

**3 -** La Regione Piemonte ha adottato il 30 maggio 1980 la Legge Regionale n. 68, «Norme per la promozione delle attività di prosa». Con questa legge vengono sostenute le attività svolte dagli organismi che operano con continuità in campo teatrale, con adeguate strutture, secondo criteri e principi di professionalità. Questo strumento legislativo, se pure ha rivestito un ruolo importante nel momento iniziale dell'attività regionale in questo settore, ha però rilevato con il tempo una certa inadeguatezza di fronte a una mutata situazione in rapida evoluzione. Alla luce dell'esperienza acquisita in questi anni di gestione della legge, della conoscenza sempre più approfondita della realtà del settore e dei problemi a esso connessi, è stata elaborata una bozza di disegno di riordino delle attività teatrali regionali. L'iter del disegno di legge ha necessariamente subito un arresto in seguito all'abrogazione del ministero del Turismo e dello Spettacolo, che ha aperto prospettive di radicale definizione delle competenze regionali: non appena verranno ridefiniti con precisione il nuovo scenario istituzionale e, conseguentemente, funzioni e ruoli delle Amministrazioni Regionali, sarà nostra cura rivedere, apportando le necessarie modificazioni, il testo di legge a suo tempo predisposto.

**4 -** Un discorso sulle funzioni specifiche delle Regioni non si può limitare al settore teatro di prosa, ma va ovviamente visto all'interno di una prospettiva più generale di riassetto complessivo delle competenze. Le Regioni stesse sono passate da una posizione iniziale, in cui si è ritenuto potessero continuare a rimanere statali sia le competenze legate a esigenze di coordinamento, omogeneità e rappresentanza, che quelle riferite agli Enti Lirici e ai Teatri Stabili di prosa, a una posizione più radicale, con la quale si è rivendicata una competenza a 360 gradi, inclusi quindi anche tali Enti. Presupposti perché ciò avvenga ovviamente sono da un lato un trasferimento di risorse che tenga conto delle attività e dell'impegno effettivo delle strutture produttive e distributive presenti e operanti sul territorio regionale, e dall'altro la predisposizione di una legge quadro sullo Spettacolo che permetta di ridefinire, o meglio, di ridisegnare il sistema dello Spettacolo in Italia. Il D.L. sul «Riordino delle funzioni in materia di Turismo, Spettacolo e Sport», più volte reiterato, ha risentito, nelle sue ultime versioni, dell'azione e delle pressioni avanzate dalle Regioni, passando dall'iniziale formulazione che affidava loro le competenze per le sole «manifestazioni che abbiano preminente carattere e interesse locale o regionale» alla affermazione che «le Regioni concorrono alla elaborazione e alla attuazione delle politiche nazionali e comunitarie in materia di spettacolo nonché alla definizione dei criteri per la ripartizione delle risorse». Nell'ultimo testo è stato compiuto qualche passo in avanti, ma mancano scelte che, anche se graduali, siano chiare; permangono infatti un orientamento di carattere conoscitivo e perciò deresponsabilizzante per quanto riguarda il riparto delle competenze. Il Coordinamento Interregionale per lo Spettacolo intende pertanto proseguire la sua azione nei confronti del Parlamento e del Governo, ribadendo le proprie posizioni e portando avanti una strategia complessiva di rivendicazione delle proprie legittime competenze, così come sancito dagli esiti referendari.

**5 -** Per prudenza preferisco non rispondere.

**6 -** Ritengo che il coinvolgimento attivo di esperti di comprovata esperienza sia dal punto di vista delle conoscenze specificamente artistiche che da quello delle competenze gestionali e amministrative, possa costituire un apporto senza dubbio positivo alla gestione del settore. L'esperienza di chi da anni opera con professionalità in questo campo può costituire infatti un prezioso contributo per la definizione di una politica di settore dinamica ed efficiente, sempre attenta all'evolversi di una realtà problematica quanto ricca di stimoli. In questo senso penso sia possibile un coinvolgimento di esperti con funzioni consultive e propositive. In un panorama quanto mai articolato co-

mentre due leggi specifiche garantiscono un sostegno permanente al Teatro Comunale dell'Opera «Carlo Felice» e al Teatro Stabile di Genova. Indicazioni abbastanza organiche sulla politica regionale per lo spettacolo dal vivo sono contenute nei programmi pluriennali (recentemente, è stato approvato il 1995-96) previsti dalla legge sulla Promozione culturale; i conseguenti interventi sono operati a livello provinciale per le attività a carattere essenzialmente locale, a livello regionale per quelle di maggior respiro.

**4 -** In piena coerenza con quanto è previsto per gli altri settori in cui sono in atto, o sono da introdurre, competenze regionali, e in analogia con il principio di sussidiarietà affermato dall'Unione Europea (per il quale nessuna decisione deve essere collocata a livello più alto se può essere efficacemente gestita in sede decentrata), la domanda va rovesciata: quali sono le funzioni che devono essere collocate al centro, in sede governativa? Mi sembra ovvio che queste funzioni devono essere fondamentalmente la definizione di strategie complessive, inclusa tra queste una temporanea azione di «riequilibrio» che faccia decollare le realtà locali più deboli, ed eventualmente limitati interventi su pochissime realtà da considerare «nazionali».

**6 -** Il tema del ruolo degli «esperti» è decisivo. Da un lato infatti è negativo che giudizi di qualità, premessa ai finanziamenti, vengano formulati da politici o da funzionari (governativi o regionali, sia i politici sia i funzionari, non fa differenza); d'altro lato, in molte realtà - anche qui sia ministeriali sia locali - le Commissioni consultive sono costituite proprio dai rappresentanti di chi aspira ai finanziamenti. Il tentativo toscano con un gruppo istruttorio molto ristretto e costituito congiuntamente da figure istituzionali e da esponenti culturali non «interessati» (docenti universitari, critici), è molto significativo; peraltro, è recentissimo, sicché non siamo ancora in grado di vedere i risultati di questo esperimento. Quanto ai

me quello del teatro di prosa, dove si trovano a operare strutture e soggetti con differenti funzioni e identità, la Regione può svolgere un ruolo di coordinamento, sostegno e valorizzazione di questi soggetti, promuovendo altresì l'attivazione e lo sviluppo dei rapporti e la realizzazione di iniziative comuni. □

*Assessore alla Cultura della Regione Piemonte  
(a cura di Franco Garnerò)*

## EMILIA-ROMAGNA

Felicia Bottino

**1** - Solo un decentramento reale delle competenze in materia di spettacolo alle Regioni può determinare la rifondazione del teatro italiano. Infatti, non è più pensabile un governo centralizzato del settore, in una situazione in cui le Regioni oggettivamente rappresentano i soggetti prioritari nella promozione e organizzazione della cultura teatrale, sia per quanto riguarda la produzione che la distribuzione, intesa nel senso di una più razionale circuitazione che produca economie di scala e maggiore possibilità di fruizione da parte dei cittadini.

**2** - La Regione Emilia Romagna ha già definito e applicato le Leggi regionali fondamentali per garantire una profonda riforma organizzativa del comparto. Inoltre abbiamo istituito un Osservatorio permanente ed una ricerca sullo spettacolo dal vivo, commissionata a Nomisma e Cles, che rappresenta uno strumento di conoscenza della struttura e dei meccanismi organizzativi e gestionali del settore nella realtà regionale, inquadrata e comparata a quella nazionale. Questa amministrazione si è infatti voluta dotare di un supporto scientifico che, partendo da un'analisi conoscitiva dell'esistente, possa costituire un utile ausilio propositivo in termini di razionalizzazione, programmazione e organizzazione del settore, anche in previsione della riforma dell'intervento statale e delle nuove funzioni che potranno essere attribuite alle Regioni.

**3** - Le leggi regionali in materia sono la L.R. n. 11/85 «Norme in materia di promozione delle attività teatrali, musicali e cinematografiche» che agisce sul doppio versante delle spese di investimento sulle strutture e su quelle di funzionamento, e la L.R. n. 33/93 «Norme per l'attività dell'Ente Autonomo Teatro Comunale, della cineteca di Bologna, dei Teatri Stabili e dei centri di produzione della Regione Emilia-Romagna» che riconosce e sostiene i soggetti individuati. Queste riforme legislative hanno portato ad un quadro normativo fortemente innovativo che valorizza l'eccezionale struttura produttiva dello spettacolo dell'Emilia Romagna. Si tratta infatti di uno sforzo di revisione e aggiornamento attuato per affrontare una fase caratterizzata da una preoccupante crisi economico-finanziaria e dalla necessità di cambiamenti non più procrastinabili, che vanno oggi a coincidere con i problemi connessi all'abrogazione referendaria del ministero del Turismo e Spettacolo.

**4** - Ritengo sia necessario mettere a sistema l'intero settore, inserendo alcuni indilazionabili correttivi, e ridisegnando il ruolo e i limiti dello «Stato assistenziale» in un settore come questo che dovrà iniziare ad avere un rapporto più coraggioso con il mercato, per giungere così alla definizione del punto di equilibrio fra pubblico e privato, assieme ad una maggiore chiarezza dei ruoli e delle competenze statali e regionali. In sostanza è opportuno che lo Stato conservi un ruolo di indirizzo, mentre le Regioni dovrebbero strutturarsi in un modello funzionale orientato verso una politica di regionalismo europeo. Il che significa il passaggio dall'assistenzialismo all'imprenditorialità, quindi ad un nuovo rapporto col mercato che passi attraverso la razionalizzazione delle risorse, la formazione professionale orientata al mercato del lavoro, e le economie di scala derivanti dalla circuitazione delle produzioni.

**5** - Ripropone vecchi schemi e non tiene ancora nel dovuto conto le specifiche realtà regionali, e soprattutto i risultati del referendum abrogativo. Siamo ancora una volta in presenza di scelte che

non rispondono alle esperienze maturate e ai risultati raggiunti.

**6** - Nella nostra Regione esiste un Comitato tecnico di esperti che ha il compito di esprimere pareri sulla programmazione e sull'assegnazione di finanziamenti. Per quanto concerne i rapporti della Regione con teatri pubblici, centri di sperimentazione e scuole di drammaturgia, questa deve, all'interno del sistema, organizzare in modo organico ed articolato i diversi aspetti della cultura teatrale, col preciso obiettivo di valorizzare e potenziare le strutture ed i servizi di qualità.

*Assessore alla Cultura della Regione Emilia-Romagna  
(a cura di Giacomo Martini)*

## MARCHE



Ivo Costamagna

**1** - Sì, sono d'accordo. Nel momento in cui il popolo italiano ha votato l'abolizione del ministero del Turismo e Spettacolo ha deciso contemporaneamente di trasferirne le competenze alle Regioni. Purtroppo riscontriamo ritardi: il trasferimento era stato deciso per il 1° gennaio '95, poi ulteriormente procrastinato, perché purtroppo il discorso federalista-regionalista tanto sbandierato non è stato praticato. Basterebbe poco affinché si realizzasse un regionalismo vero: dare alle Regioni delle competenze che il popolo italiano con la Costituzione assegna loro. Il teatro, soprattutto la produzione teatrale, che cresce e si sviluppa nelle realtà locali, troverebbe un collegamento più diretto con la Regione piuttosto che con un'istituzione centrale. Il grande teatro nasce dalla formazione di artisti e dalla nascita di teatri stabili, da un retroterra che si costruisce meglio partendo da un rapporto con la Regione.

**2** - La nostra Regione, insieme al Coordinamento Regioni nel settore della Cultura, chiede che questo trasferimento avvenga almeno entro il '95, per evitare sprechi e permettere un consorzio di iniziative. Innanzitutto c'è un problema di organizzazione dell'Ente Regione su cui stiamo lavorando affinché sia in grado di gestire le competenze. Stiamo lavorando sia per la quantità sia per la qualità dell'organico. Stiamo cercando di dare un contributo alla realizzazione fattiva del Teatro Stabile delle Marche. Il progetto, avviato tre anni fa nell'estate del '91, ha trovato un riconoscimento nazionale per merito di Valeria Moriconi. Ma il riconoscimento non è sufficiente, nel senso che dobbiamo arrivare alla creazione di un Teatro Stabile di produzione, che abbia in Jesi il riferimento ma che si possa anche allargare su una pluralità di sedi. Un Teatro Stabile di produzione (non è il nostro caso per il momento, perché abbiamo ottenuto solo il riconoscimento di Teatro Stabile Regionale) deve passare attraverso un consorzio o comunque una policentricità e, nel

caso delle Marche, altre sedi potrebbero essere Macerata, Ascoli Piceno, Pesaro e Fabriano. Saverio Marconi, che attualmente gestisce il teatro di Fabriano, si sta accordando con Valeria Moriconi: c'è una complementarità tra le attività di questi due artisti, che potrebbe addirittura favorire il pieno riconoscimento di un Teatro Stabile di carattere nazionale.

**3** - Una legge specifica non esiste. C'è la legge 16 di cui è stata proposta la modifica per arrivare a leggi di settore, tra cui quella del teatro. La modifica della legge 16 speriamo avvenga in questi ultimi giorni di legislatura, per lo meno per quanto concerne la parte dell'associazionismo. Più difficilmente riusciremo a fare le leggi di settore, che spero vengano ristrutturate dal prossimo legislatore regionale.

**4** - Noi continuiamo a svolgere le competenze che riguardano l'associazionismo minore, che anche nel campo teatrale esiste e che non rientra all'interno della gestione nazionale. Su questo si pone un problema: applicare la legge 142, se non sarà rivista, per quel che riguarda la funzione delle Provincie. C'è una realtà diffusa nel teatro marchigiano, che non rientra in quei nomi celebri sopra citati ma che deve rimanere un patrimonio a cui la Regione deve continuare a dare un sostegno. Bisogna recuperare tutti i teatrini-gioielli che pullulano nella regione.

**5** - È un'opinione negativa. Non è possibile disattendere il voto popolare e le dichiarazioni di governo. Inoltre non si tratta di rivendicare una forma di regionalismo tout court, bensì di una necessità da parte delle Regioni che devono svolgere questo ruolo e che si devono preparare al meglio per gestire certe competenze.

**6** - La questione dell'authority introduce una serie di considerazioni relative al ruolo che studiosi ed esperti possono svolgere in collaborazione con l'Ente Pubblico. La realtà marchigiana si trova indietro rispetto, per esempio, a quella toscana: stiamo modificando le strutture, formando un Teatro Stabile e facendo passi importanti, però non siamo nella condizione di poter dire che abbiamo una rete così organizzata da necessitare di un'autorità superiore che controlli e gestisca. Il coordinamento per il momento può essere svolto nei modi tradizionali.

**7** - Più che critiche un auspicio: che l'Ente Regione, proprio in vista di queste nuove competenze, specie nel settore teatrale, sia sempre di più non il gestore della politica culturale e teatrale ma il momento del coordinamento. Inoltre, che si sfrutti appieno il giacimento di risorse culturali poco utilizzate finora. □

*Assessore alla Cultura della Regione Marche  
(a cura di Valeria Panizza)*

## MOLISE

Nicola Iacobacci

Premessa: la realtà teatrale di questa piccola regione è del tutto particolare: il Molise infatti conta soltanto trecentomila abitanti e si trova piuttosto indietro nell'organizzazione, o meglio, nella creazione di enti pubblici di distribuzione e produzione teatrale. Tutto ciò che per il momento riesce a fare l'amministrazione regionale è finanziare un'Associazione abruzzese di distribuzione, l'Atam, dimostrando in questo un retaggio della sua passata dipendenza amministrativa dall'Abruzzo da cui il Molise si è diviso solo nel 1963 per diventare regione autonoma. Attualmente, la Regione sta puntando più sul turismo che sullo spettacolo, coniugando in qualche caso i due aspetti con la promozione di spettacoli teatrali estivi (tutti sempre di importazione, per così dire) nei luoghi di particolare interesse paesaggistico o artistico, come la località di Pietrabbondante, famosa per i suoi scavi archeologici. Data questa situazione, l'Assessore ha potuto rispondere ad una sola delle domande poste dall'inchiesta di *Hystrio*, illustrando in quale modo la Regione si sta preparando ad avviare il discorso della produzione teatrale.

**3** - Non esiste nella regione Molise una legge sul teatro: la Regione attualmente finanzia l'Asso-

ciazione Teatrale Abruzzese Molisana che si occupa della distribuzione. In seguito si cercherà di attivare anche la produzione; per il momento sono stati attivati dei corsi di drammaturgia che usufruiscono dei fondi regionali per la formazione professionale. Al momento la Regione è in grado comunque di garantire la sola distribuzione di spettacoli importanti. □

Assessore alla Cultura della Regione Molise  
(a cura di Annalucia Bonanni)

## ABRUZZO

Silvana Pelusi

**1** - Sono d'accordo, ma ritengo che la ridefinizione dei compiti delle Regioni, e dunque i loro maggiori poteri, non possa esser fatta in maniera parziale, ma vada affrontata in maniera organica: lo Stato dovrebbe elaborare una legge quadro sul teatro dando maggiore autonomia alle Regioni.

**2** - La Regione si sta preparando ai suoi nuovi compiti razionalizzando le strutture esistenti. In Abruzzo esistono tre enti pubblici, il Teatro Stabile abruzzese, l'Associazione Teatrale abruzzese e molisana, il Teatro Regionale abruzzese che si occupano rispettivamente di produzione, distribuzione e formazione. Bisogna giungere alla creazione di un ente unico che funzioni come punto di riferimento di tutte le attività regionali in campo teatrale, che sono molte e molto vive; la creazione di un ente unico servirà a razionalizzare anche le risorse e a coinvolgere nel sostegno finanziario della nuova struttura anche Comuni e Provincie della Regione che attualmente non vi concorrono.

**3** - Sì, è la legge n. 71 del 1990, ma si tratta di una legge inadeguata, soprattutto in vista dei nuovi compiti che la Regione si troverà ad affrontare.

**4** - Questo decreto elude il punto più importante, ossia la questione delle risorse finanziarie. Rinvia infatti la ripartizione del Fondo unico dello spettacolo a una annuale contrattazione nell'ambito di una conferenza Stato-Regioni. Non si può rimandare di anno in anno la definizione delle risorse finanziarie da attribuire a ogni Regione; in questo modo si crea solo incertezza, che è nemica di ogni programmazione.

**6** - Non conosce la situazione della Toscana.  
Assessore alla Cultura della Regione Abruzzo  
(a cura di Annalucia Bonanni)

## CRONACHE

**MILANO** - Cinque teatri milanesi corrono il rischio di entrare nel novero dei «senza tetto». Teatro dell'Elfo: il 31 dicembre di quest'anno scade l'affitto. Porta Romana: sfrattato, l'edificio sarà abbattuto nel giugno '97. Franco Parenti: piove sul palcoscenico e sul foyer. Crt: da vent'anni in una ex-palestra; il Teatro dell'arte, la sede che gli è stata promessa, da sei anni in ristrutturazione, non è ancora disponibile, momentaneamente è senza fissa dimora. Buratto: 7 sedi girate in 20 anni di attività, si divide part-time lo spazio del Teatro Gnomone con il Crt. «Manca ormai a Milano - dichiara Sisto Della Palma, presidente del Crt - la volontà di progettare cultura e quindi infrastrutture. A vincere è l'effimero, la logica dell'effetto». «Il Comune di Milano ci ha fatto nascere ora non può farci morire», protesta Andrée Ruth Shammah. E l'assessorato alla Cultura cosa dice? Daverio fa sapere che il Comune «non è un'agenzia immobiliare» e che Milano potrebbe diventare la «città del teatro» ma «va fatto un piano globale delle strutture, vanno valutati i progetti prima di assegnare una sede a tizio o a caio; non esistono spazi per diritto ereditario».

A pag. 8, Luigi D'Agrò. A pag. 9, Giunio Luzatto. A pag. 10, Ivo Costamagna.

## UN CONVEGNO A ROMA A CURA DELLA SIAD

# Il teatro del cappello con frutta ovvero i meccanismi della satira

**P**romosso dalla Società Italiana Autori Drammatici su idea di Silvano Ambrogio, è andato in scena al Teatro dell'Orologio di Roma lunedì 27 febbraio il convegno-spettacolo «La solitudine del satiro» sul teatro satirico italiano. Coordinata da Ambrogio, la riuscitissima serata ha visto gli interventi di Fabrizio Caleffi, Mario Moretti, Mario Verdone e contributi attoriali dello stesso Caleffi, di Armando Bandini, Patrizia De Clara, Claudia Poggiani e di una deliziosa esordiente, Alexandra Maich. Il pubblico ha gradito e applaudito a lungo.

La vita? La si vive o la si scrive, diceva Pirandello. La vita la si scrive o la si legge: una battuta pronunciata da un attore nel suo camerino, a cinque minuti dall'entrata in scena per un Pirandello di successo. La vita la si scrive o la si legge: una frase che diventa, involontariamente, un'intuizione, un'epifania. Molti leggono la loro vita come il bollettino del tempo, domani pioggia, lieve miglioramento; leggono la vita degli altri come un giornale spiato sopra la spalla del passeggero davanti in autobus; pochi, pochissimi scrivono la trama del loro film, le battute della loro commedia umana.

Ma che cos'è la satira, il teatro di satira, la satira a teatro?

Vengono in mente nomi. Karl Valentin, lo stralunato. Ma anche Beckett, più stralunato ancora. Vogliamo accostare Ionesco a Paolo Rossi?

Il teatro del cappello con frutta esotica. Erotica. È così che la gente considera certi frutti. Quelli sul cappello di Marzia Donati, attrice, dovevano indicare malinconia. Marzia entrò in scena titubante. C'erano le sue due figlie in platea. La commedia era al secondo anno di repliche. Al solito, il protagonista maschile, marito di Donati nella rappresentazione, porgeva le battute come se offrisse inutilmente rose rosse. Tema del lavoro: la solitudine.

Ma se ne siete tutti (pausa) innamorati! - disse Marzia Donati.

L'aiuto regista prendeva frenetici appunti: si guadagnava così il pane; fissava prove supplementari, qua e là, con il pane, usava far scarpetta.

Ma se ne siete tutti innamorati -? quante volte aveva ripetuto la battuta? Troppe. Fu dunque a causa di Chiara e Giulia, le sue figlie in sala, che accompagnò la frase con un gesto del capo che le fece cadere il copricapo infruttato. Quasi mai la gente si accorge di quanto accade involontariamente a teatro. Ma gli attori! In allarme per ogni variazione. Jo, l'attrice giovane, entrando in scena evitò abilmente di calpestare il cappellino.

Il protagonista maschile s'incantava sempre un po' a vedersela passar davanti. Jo lo faceva sentire esattamente quel che era: un attore qualunque, uno dei tanti. Ebbe un'intuizione: si chinò, raccolse il cappello. E se lo calcò in capo! Marzia Donati? Smarrita. L'aiuto regista? Gli si spezzò la matita degli appunti. Con quel cappello, l'attore evidenziava il senso della pièce. Era diventato quella moglie umiliata e umiliante. Marzia non reagì da attrice: applaudì il marito. E il pubblico con lei. Ammiravano la trovata, semplice e geniale. Dalle quinte, Jo ammirò. In camerino, si sarebbe complimentata con l'attore protagonista: non era più uno dei tanti. Se l'avesse invitata a cena, avrebbe accettato. Ma la sera stessa l'aiuto regista chiamò il regista al telefono. La caduta del cappello fu eliminata. Marzia Donati portò le due figlie a cena con il primattore.

Un episodio semplificato della meccanica e della dinamica della satira teatrale. Un esempio narrativo: perché ne sa più la creatività di ogni teoria. Dunque: la satira non fa necessariamente ridere. E quel che fa ridere non è perciò automaticamente satira.

A Roma, si è parlato di satira: al Teatro dell'Orologio. In carattere con quanto avete letto fin qui, non è il solito convegno, è un incontro-spettacolo. Con citazione-recitazione di testi. Io mi occupo della linea milanese della satira. Vengono in mente altri nomi: nomi noti. Da Carlo Porta a Dario Fo. Da Franca Valeri a Lella Costa. Nomi quasi dimenticati: Livia Cerini, clamorosa antesignana delle «lellecosta». Nomi quasi nuovi: Maurizio Donadoni. Nomi nuovi: Kyara van Ellinkhuizen. Parliamo di Milano. Milano non esiste; neanche Roma esiste molto; Nyc già di più. Le città esistono solo perché e quando e per quanto le si raccontano. Se New York esiste, è grazie a Woody Allen. Non andare, no, non andare dove ti porta il cuore.... E la vita? Come ha detto in camerino Leo De Colle, attore: o la si legge o la si scrive. F.C.

## L'assemblea annuale della Siad a Roma

**ROMA** - Il Consiglio direttivo della Società italiana Autori drammatici (Mario Moretti presidente, Mariela Boggio segretario generale, Silvano Ambrogio tesoriere, Alberto Bassetti, Angelo Dallagiocoma, Adriana Martino, Mario Verdone) ha presentato ai soci, nell'assemblea annuale, la relazione sull'attività svolta. Numerosi gli incontri con gli autori - cinque - sulla drammaturgia contemporanea; un convegno su Renato Mainardi con pubblicazione; un convegno insieme all'Idi a Parigi su Franco Brusati; un convegno sulla satira in teatro - «La solitudine del satiro» - con partecipazione di autori e attori (prossima uscita degli atti).

Aumentate le collaborazioni di prestigio a Ridotto, la rivista che pubblica anche testi appena andati in scena; valorizzate le diverse presenze drammaturgiche attuali; premiata la solerzia del direttivo per un sia pur lieve aumento nella sovvenzione ministerale per il prossimo anno.

## Premio «Teatro totale» bando di concorso 1995

**ROMA** - La Compagnia teatrale «La camera rossa» - con il patrocinio dell'Asst. Regione Lazio, Provincia di Roma e Comune di Roma - bandisce la prima edizione del Premio «Teatro totale». Il premio sarà attribuito ad un'opera di autore italiano, inedita e mai rappresentata, che faccia riferimento alle poetiche teatrali, da cui emerga la fattualità di progetti intermediali, intertestuali, polidimensionali.

Il premio consisterà nella realizzazione dello spettacolo da parte della Compagnia «La camera rossa». La giuria è composta da Ugo Ronfani, Giovanni Antonucci, Augusto Giordano, Paolo Guzzi, Mario Lunetta, Cesare Milanese e Alfio Petri. Le opere dattiloscritte dovranno essere inviate in otto esemplari - entro il 30 giugno 1995 - alla Segreteria del Premio, c/o La Camera Rossa. Largo Odoardo Tabacchi 104, 00148 Roma, telefax 06/6555936.

LO SPETTACOLO E LE REALTÀ DI TERRITORIO / 2

# I PICCOLI TEATRI SONO VIVI

**H**ystrio prosegue l'inchiesta sui teatri medi e piccoli della provincia italiana, avviata sul numero scorso, 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.

## Pavia: il nuovo Fraschini gestito come istituzione

MASSIMO MARCOTULLIO\*

1 - Il Teatro Fraschini di Pavia, progettato dall'architetto Antonio Galli da Bibiena, fu costruito tra il 1771 e il 1773 per volere di quattro nobili pavese che finanziarono l'impresa. Ma solo intorno al 1870 divenne teatro civico intitolato a Gaetano Fraschini, un tenore noto all'epoca, che aveva fatto un lascito alla città proprio per il teatro. Ha subito diversi rimaneggiamenti a partire dal 1830, anno in cui l'architettura rigorosa del Bibiena è stata ingentilita con un decoro ottocente-

sco. Sono state fatte ulteriori modifiche all'inizio del 1900 e nel 1930, soprattutto un grande ampliamento del palcoscenico (22 x 25 m, graticcia a 35 m). Il Fraschini è stato chiuso nel maggio 1985 per adeguare il teatro alle norme di sicurezza antincendio. In teoria i lavori sarebbero dovuti durare mesi, ma nel corso di indagini sulle strutture statiche sono state individuate anche carenze strutturali ed è iniziato un calvario quasi decennale. La nostra amministrazione si è insediata nel luglio del '93 e, a distanza di poco più di un anno, abbiamo terminato i lavori e riaperto il teatro nel

dicembre del '94.

2 - La legge 142 del 1990, che era la legge di riforma degli enti locali, consentiva tre soluzioni gestionali per questo genere di attività: la «gestione in economia», la più comune, fatta attraverso l'assessorato; l'«azienda speciale» ovvero l'azienda municipalizzata; e l'«istituzione», una forma intermedia tra gestione in economia e azienda speciale, che rende l'istituzione più vicina all'amministrazione comunale e soprattutto non ha le rigidità di bilancio richieste alle aziende speciali. Siamo stati i primi in Italia ad adottare questa formula e devo dire che si sta rivelando una soluzione vincente, tanto è vero che altri teatri stanno seguendo la nostra strada (Bologna, Piacenza, Cremona, Bergamo, ecc.).

3 - Bisogna tener presente il grave momento economico e finanziario che vivono il Paese e in particolare gli enti locali. A Pavia l'amministrazione comunale ha dovuto tagliare dal bilancio 6 miliardi l'anno scorso e 6 quest'anno. Pur con queste difficoltà oggettive, siamo riusciti ad incrementare le nostre disponibilità economiche anche grazie all'aiuto di sponsor. Il Fraschini è l'unico teatro della città e deve offrire la più vasta gamma possibile di proposte, ma salvaguardando la solidità del progetto culturale. Il teatro è stato inaugurato il 9 dicembre scorso con due concerti lirici della Ricciarelli e della Gasdia, e una produzione lirica (*L'italiana in Algeri* di Rossini, diretta da Angelo Campori, regia di Roberto De Simone, scene di Lele Luzzati). Per quanto riguarda la prosa, per il momento ci limitiamo alle ospitalità. Presentiamo anche una notevole stagione di balletto e avremo una stagione di musica, all'interno della quale saranno presenti alcune nostre piccole produzioni.

4 - La stagione di prosa segue due filoni: quello delle ospitalità delle grandi produzioni dei Teatri Stabili, e poi una rassegna di 5-6 titoli dedicata al teatro di ricerca e di sperimentazione intitolata «Altri percorsi», che realizziamo già da qualche anno con la collaborazione e i finanziamenti della Regione Lombardia. Il cartellone viene poi completato con una stagione di operetta e di teatro leggero.

5 - Da almeno tre anni vado sostenendo la necessità di arrivare a formare un consorzio di teatri. Altrimenti il teatro, specialmente quello lirico, è destinato a morire: i costi sono insostenibili. Oltretutto, sarebbe necessaria una revisione della legge 800 del 1967, che al momento era ragionevole, ma che passati trent'anni, non è più rispondente alla realtà. Le distinzioni di categoria tra enti lirici, teatri di tradizione e lirica minore è estremamente penalizzante soprattutto per i teatri di provincia: non si tiene conto della volontà degli amministratori di investire o meno, c'è un meccanismo burocratico molto rigido che rende difficile la produzione.

6 - A prescindere dalle scelte artistiche, io spero che questa corsa verso la formula dell'«istituzione» favorisca l'omogeneità gestionale dei teatri e quindi un incontrarsi spontaneo in questa forma consortile, che da un lato è rispettosa dell'autonomia di tutti e dall'altro consente di produrre e di far girare nuovi spettacoli di lirica, ma anche di prosa, sia recuperando il repertorio sia cercando proposte nuove. □

\* Presidente del Teatro «G. Fraschini»  
(a cura di Claudia Cannella)





## Pesaro: dalla prosa alla lirica per il Rossini e lo Sperimentale

GIORGIO CASTELLANI\*

**1** - All'origine il Teatro Rossini si chiamava Teatro del Sole e la prima costruzione risale al 1637. Tra il 1816 e il 1818 venne completamente ricostruito dall'architetto Pietro Ghirelli e inaugurato con il nome di Teatro Nuovo. Tra le più vistose innovazioni apportate sono da ricordare la struttura in stile neoclassico con un interno a ferro di cavallo, quattro ordini di palchi e il grande sipario dipinto, opera del milanese Angelo Monticelli. Nel 1885 il teatro venne intitolato a Gioacchino Rossini. Importanti restauri vennero realizzati nel 1934 e poi, gli ultimi, fra il 1966 e il 1980. Il 6 aprile di quell'anno il teatro riprendeva attività. Il Teatro Sperimentale invece è solo dall'anno scorso che è stato riaperto, dopo lavori di restauro e adeguamento alle normative sulla sicurezza. Conosciuto a livello internazionale fin dalla sua inaugurazione, nel '66, per essere la sede della «Mostra internazionale del Nuovo Cinema», era stato il teatro della città durante i restauri del Teatro Rossini. Ora è un cinema-teatro con una sala (platea e galleria) per un totale di 500 posti e una seconda di 80.

**2** - I teatri sono entrambi di proprietà comunale e sono gestiti direttamente dal Comune di Pesaro per quanto riguarda gli aspetti tecnici e amministrativi, mentre mediante convenzioni con soggetti diversi si realizzano e si coordinano, al Teatro Rossini, in collaborazione con l'Amat e l'Ente Concerti di Pesaro, la stagione teatrale, la stagione concertistico-sinfonica e il festival internazionale di musica «Evento Suono». Il Teatro inoltre ospita il «Festival Nazionale dei Gruppi d'Arte Drammatica», vale a dire le compagnie amatoriali, ed è anche la sede principale delle produzioni del «Rossini Opera Festival». Presso la Sala della Repubblica del Teatro si svolgono mostre, video proiezioni, piccoli concerti, presentazioni di libri. Il Teatro Rossini viene comunque utilizzato esclusivamente per programmare attività promosse dall'Amministrazione, in nessun caso può essere ceduto o affittato, è riservato, con l'unica eccezione per il Gad, allo spettacolo professionistico. Inoltre è un teatro attivo tutto l'anno con una media complessiva di cento giornate di spettacolo, fra produzioni liriche, concerti e spettacoli di prosa. Il Teatro Sperimentale è sede della «Mostra del Nuovo Cinema» e del «Rossini Opera Festival» (per piccole produzioni) in estate ma anche della «Rassegna Internazionale Retrospettiva», in autunno. Può essere affittato, con tariffe agevolate alle associazioni culturali, e anche «programmato» da privati. L'uso che si sta affermando è, come si prevedeva, polivalente. Noi og-

gi non vorremmo dirigere a tutti i costi la programmazione. Compatibilmente con le caratteristiche tecniche potrebbe essere addirittura usato per una programmazione di spettacolo alternativa a quella promossa dall'Amministrazione Comunale. Come è evidente, invece, per il «Rossini» le scelte artistiche e l'attività vera e propria di programmazione implicano il lavoro, e anche la convivenza, di squadre diverse, competenze e direzioni artistiche differenti. Il nucleo operativo di base nell'organico del Comune, ovvero l'ufficio teatro, è composto di quattro elementi compresi il Direttore del Teatro e il sottoscritto.

**3** - La nascita del «Rossini Opera Festival» nel 1980 e il suo immediato e meritato successo internazionale, ci fa soffrire del complesso di lavorare da sempre in un teatro dove è normale che accadano eventi di grande rilievo. Il festival rossiniano ha posto fin dall'inizio uno standard pro-

gettuale e produttivo di alto livello col quale anche gli operatori culturali impegnati come me al di fuori delle produzioni liriche hanno voluto e dovuto misurarsi. Per quello che riguarda la mia diretta responsabilità va in scena per il decimo anno un cartellone off di spettacoli, performances, incontri, mostre, video, e un «giornale» di quattro pagine che da tre anni stampiamo per ogni spettacolo. La rassegna si chiama «Teatrilandia».

**4** - La mia sfida è stata quella di realizzare una sezione per «ricercare», senza condizionamenti teorici, cercando di realizzare stagioni con un'alta temperatura emotiva e che avessero un proprio pubblico. Non ho mai pensato e dichiarato di fare «teatro di ricerca». Abbiamo seguito in particolare il lavoro di artisti, gruppi, autori come G. Barberio Corsetti, De Berardinis, Andrea Taddei, i Magazzini, la Valdoca, Remondi e Caporossi, Ugo Chiti, Giuseppe Manfredi, Giovanni Testori e Pasolini, ma anche Stefano Benni, Angelo Longoni, Alessandro Baricco e Antonio Tarantino. In una stagione 16 su 20 titoli riguardano la drammaturgia italiana contemporanea.

**5** - Siamo completamente autonomi dal punto di vista organizzativo e sotto il profilo delle competenze artistiche e quindi ragionevolmente gelosi della nostra indipendenza. In ogni caso mi sembrano più facili da realizzare e più utili le collaborazioni o le iniziative comuni su progetti specifici. Forme di collaborazione sono certamente più realistiche da immaginare a livello regionale, almeno nel caso di una piccola regione. Forme di consorzio, al di fuori di problematiche produttive, possono essere utili per ciò che riguarda la gestione tecnica e organizzativa i cui margini di miglioramento sono enormi. Penso solo al problema della formazione dei quadri per i numerosi teatri che riaprono a quello di un'efficace informazione. Sono favorevole a metter insieme persone intelligenti e buoni progetti ma non riunioni, documenti, statuti ecc.. A livello nazionale, è banale sottolinearlo, manca una legge.

**6** - Per il nostro specifico caso (Teatro Rossini) e la nostra città (Pesaro: 90 mila abitanti) sappiamo di essere una realtà quasi anomala: lo spettacolo è un'industria sana, non solo in termini numerici. La sua programmazione, se si vuole discutibile come ogni cosa, è indipendente. □

\*Responsabile programmazione del Rossini e dello Sperimentale di Pesaro.  
(a cura di Valeria Paniccia)

## Al Teatro Marengo di Ceva sette mesi di tutto esaurito

ALDO VIORA\*

**1** - Il Teatro Marengo è stato costruito nel 1861, con l'Unità d'Italia, per volere dei Filodrammatici. Fu dedicato a Carlo Marengo, drammaturgo piemontese del '700. È rimasto ininterrottamente in funzione fino alla Seconda Guerra Mondiale, ospitando compagnie di giro e vedendo nascere dei teatranti locali. Negli anni Quaranta ha avuto una breve parentesi come sala cinematografica. Dopo la guerra è rimasto chiuso fino al 1973, anno in cui è cominciata la ristrutturazione. L'ostacolo erano le famiglie di privati che ancora possedevano i palchi. È stato difficile convincerli a cedere le loro proprietà all'amministrazione pubblica. Battaglia dopo battaglia, nel '75 siamo riusciti a mettere in piedi la prima stagione. Quest'anno festeggiamo il ventennale.

**2** - Il teatro è gestito dal Comune di Ceva. Il presidente del teatro è il sindaco in carica. Sotto di lui ci sono un direttore tecnico, Riccardo Luciano, e un direttore artistico, che sono io. Insieme ad altri responsabili formiamo la Commissione per la gestione del Teatro Marengo che si occupa della scelta degli spettacoli in collaborazione con lo Stabile di Torino. Ceva ha 5.000 abitanti, il suo teatro 300 posti. Registriamo sempre il tutto esaurito. 1.285 abbonamenti in vendita vanno a ruba e ogni anno stacciamo circa 12 mila biglietti.

Avremmo l'utenza per raddoppiare la programmazione ma, dovendo organizzare tutto con i 28 milioni l'anno di sovvenzione comunale, siamo costretti a rinunciare. E bisogna sottolineare che tutti i servizi del teatro, guardaroba, bar, maschere, è svolto da volontari.

**3** - Il teatro rimane aperto sette mesi, da novembre a maggio. Al suo interno ci sono una scuola di danza, una di recitazione ed una terza di musica. La stagione inizia con nove spettacoli di prosa in abbonamento. Seguono altri titoli di prosa fuori abbonamento, danza, una piccola stagione lirica, concerti di musica classica, teatro per ragazzi ed infine i saggi delle scuole. Nel periodo indicato si rappresentano in tutto 45 spettacoli, uno ogni tre giorni. Quest'anno, per esempio, fra gli altri sono venuti da noi Valeria Moriconi, Lella Costa, Angela Finocchiaro, Ugo Pagliani, il Teatro dell'Archivolt e il Gruppo della Rocca, con cui abbiamo da anni un rapporto di collaborazione. Il 7 aprile abbiamo annunciato ufficialmente il nostro progetto in omaggio a Carlo Marengo. Organizziamo un convegno sul teatro di provincia. Sarà presieduto da Guido Davico Bonino. Inoltre, per la prima volta la nostra Compagnia dei Filodrammatici metterà in scena uno spettacolo in coproduzione con il Gruppo della Rocca. Per l'occasione abbiamo scelto *L'eredità dello zio* di Leopoldo Marengo, figlio di Carlo. La regia sarà di Bob Marchese.



**4** - Purtroppo non abbiamo nessun rapporto con la drammaturgia italiana contemporanea.

**5** - Sfondate una porta aperta. Insieme, forse, potremmo sfatare questo mito della pretesa crisi del teatro italiano. Il nostro pubblico non solo è ben lungi dal disertare la sala, ma richiede un'offerta sempre maggiore. L'unico nostro problema sono i soldi. Da questo punto di vista un consorzio potrebbe essere un toccasana. Forse allora anche il Ministro competente si accorgerebbe di noi. I politici dovrebbero andare in Germania e vedere co-

me funzionano i teatri dei piccoli centri. Solo a Colonia ce ne sono ventotto.

**6** - I teatri storici di provincia potrebbero essere usati di più e meriterebbero di essere valorizzati. I soldi vanno tutti nella stessa direzione, verso i grandi teatri Stabili e non si sa perché. Nessuno fa un censimento di quello che vale e di quello che non vale. Le piccole realtà non interessano perché non portano voti. Ma siamo fieri che qui ci sia più cultura che altrove.

\* Direttore del Teatro Marengo di Ceva (Cn)  
(a cura di Eliana Quattrini)

## Casale: prove aperte nella casa degli attori

FRANCO GERVASIO\*

**1** - Il Teatro Municipale di Casale Monferrato è operante dal 3 marzo 1990, data di riapertura avvenuta dopo un lungo e meticoloso lavoro di restauro che ha riportato alla luce «il maggiore palcoscenico del Piemonte dopo il Teatro Regio di Torino». Il Municipale, già «Teatro dei Nobili e dei Cavalieri», è opera dell'architetto spoletino Vitoli che lo terminò nel 1790. Con successive aggiunte, intervennero il pittore Moja per la decorazione del soffitto e Pelagio Pelagi a cui si devono gli stucchi che decorano i parapetti dei quattro ordini di palchi. A seguito di alterne fortune, il teatro rimase inattivo dallo scoppio della seconda guerra mondiale per venire poi recuperato, a cura

del Comune, a partire dagli anni Ottanta.

**2** - Come toccò a quasi tutti i teatri appartenuti alla «Società dei Nobili» o similari, il Municipale venne ceduto alla fine del XIX secolo al Comune che, da allora, ne curò l'attività. Dalla riapertura del 1990 la gestione è «diretta» in parte dal Comune, che stanziava con un preciso capitolo del proprio bilancio la cifra necessaria alla conduzione e, attraverso altri capitoli, provvede alla manutenzione e ai consumi energetici. Il Teatro Municipale dispone di una struttura operativa minima, composta da cinque persone per un'attività che tocca le centocinquanta giornate di apertura all'anno.

**3** - Punto qualificante della vita del Municipale è il forte radicamento del Teatro in tutti i livelli del-



la società casalese. Le stagioni propongono un'ampia offerta di spettacoli, che vanno dalle produzioni delle maggiori compagnie italiane di prosa alla musica e alla danza. Altro punto qualificante del programma è la concezione del teatro, oltre che come importante luogo di vita della città, come «casa degli artisti» con messa a disposizione del palcoscenico per le prove degli artisti, con i quali si viene ad instaurare un rapporto che va oltre la semplice accoglienza di uno spettacolo. Intensi sono infatti i rapporti con il mondo della scuola a tutti i livelli; i nostri ospiti spesso si intrattengono con i ragazzi e con gli insegnanti che, dopo aver partecipato alle «prove aperte» pongono quesiti e vengono guidati ad una più approfondita comprensione dei testi e ad una più intensa lettura dei meccanismi della messa in scena.

**4** - Alla domanda «rapporti con la nuova drammaturgia italiana», personalmente, come regista e come direttore di teatro, rispondo senz'altro che è doveroso, oltre che molto appassionante, mantenere stretti contatti con gli autori e le loro produzioni. A questo proposito sarà utile informare che, anche sulla base di una idea scaturita qualche anno fa, in comune fra l'attuale direttore del Teatro Stabile di Torino, Guido Davico Bonino e il Teatro Municipale di Casale Monferrato, è nata una Commissione di Lettura allo Stabile torinese con il preciso compito di «scovare» un testo che abbia tutte le carte in regola per essere messo in scena nell'ambito delle produzioni dello stesso Stabile. In questa Commissione il Teatro Municipale di Casale Monferrato è presente e sarà la sede di una serata di lettura pubblica di parti tratte dai testi analizzati durante la stagione dalla commissione medesima. È stato anche tentato, senza ancora un risultato positivo, di presentare una piccola stagione con l'intenzione di fare conoscere al pubblico nuovi autori e nuovi interpreti. Insisteremo, anche se gli ostacoli da superare saranno e sono molti, soprattutto per un teatro che fa i salti mortali per gravare il minimo possibile sul bilancio comunale e che controlla ogni voce di spesa con grande attenzione. Il risultato di chiudere il bilancio di attività in sostanziale pareggio ci auguriamo possa invogliare nuovi investimenti. È certo, comunque, che tanto i nuovi autori quanto le produzioni dei loro testi ben poco sono sostenute da una precisa volontà pubblica, che invogli tutti ad imboccare una strada meno prevedibile. Va anche detto, però, per dovere di obiettività, che quando un buon testo viene proposto al mercato produttivo, ben difficilmente cade nel vuoto. Ci vorrà tempo, tenacia e determinazione, ma molto probabilmente qualche produttore, e qualche attore, lo valuterà con seria attenzione.

**5** - L'ipotesi di consorzio regionalmente e/o nazionalmente i «teatri delle piccole città», come li battezzammo in occasione della giornata di studi organizzata in occasione dell'inaugurazione del Municipale (marzo 1990), potrebbe avere valenza di grande rilievo sull'intero panorama italiano. Non vedo, purtroppo, oggi, né un progetto né un obiettivo perseguibile comune. Forse, qualche risultato si potrebbe ottenere attraverso nuove formule di collaborazione. A questo fine molto utile, anzi indispensabile, sarebbe un coordinamento nazionale, oltre che regionale.

**6** - Nel loro insieme, i palcoscenici delle piccole città svolgono un ruolo base di diffusione del teatro anche nei più piccoli centri d'Italia. Con ruoli, missioni e interessi, anche diversi, questi teatri sono la fitta rete indispensabile per poter dire «teatralmente civile» un Paese. Vanno fortemente difesi ed aiutati, non con gli approcci e le logiche del «decentramento» ma rendendosi tassativamente conto che questi teatri rappresentano luoghi di cultura e di piacere irrinunciabili per qualunque città li possieda attivi, veri e propri vessilli, in alcuni casi. Bisogna prendere coscienza che l'Italia è un Paese dal grande patrimonio teatrale (edifici e non solo) e che il solo modo per «aiutare» i piccoli centri e i loro teatri è quello di avere l'umiltà per affrontare, con proposte valide e concrete, la realtà del poli-centrismo, da tempo viva, radicata ed attiva in Italia.

\* Direttore artistico del Teatro Municipale di Casale Monferrato (Al)



## Prosa, musica, danza e lirica: riapre il Cagnoni di Vigevano

SERGIO FANTONI\*

**1** - Il Cagnoni nacque come Teatro Comunale nel 1873 con il contributo di privati cittadini amanti dell'arte e della cultura. I palchettisti (privati proprietari dei palchi) divisero da sempre con il Comune la proprietà del teatro, perciò la gestione artistica fu affidata a una direzione teatrale nominata dal Comune e dall'Assemblea dei palchettisti. Il teatro, che prende il nome dal musicista Antonio Cagnoni ed è un tipico esempio dell'architettura eclettica di fine Ottocento (opera del maestro Andrea Scala), ha ospitato spettacoli di lirica, prosa e rivista, ma fu utilizzato, in anni più recenti, anche come cinema. Molti gli artisti celeberrimi che vi hanno recitato: da Ermete Zacconi a Ermete Novelli, da Tito Schipa a Renzo Ricci, dai fratelli De Filippo, a Rascel, a Macario.

**2** - Diverse gestioni private si sono succedute in passato. Da quest'anno il teatro, diventato interamente proprietà del Comune di Vigevano, sarà gestito direttamente da questo. Negli ultimi otto anni la sala è rimasta chiusa per opere di restauro, fino alla più recente ristrutturazione - affidata all'architetto Giancarlo Carcano - avvenuta nel corso del 1993 e del 1994. La riapertura ufficiale al pubblico è avvenuta l'8 ottobre 1994.

**3** - Per la stagione 1994/95 non è stato possibile stabilire un vero e proprio cartellone a causa di ritardi organizzativi. Quella in corso è stata più che altro una stagione di sondaggio del pubblico, con pochi spettacoli ma di qualità. Si cercherà in futuro di ospitare un panorama completo di tutte le attività dello spettacolo: prosa, musica, danza e lirica. Ci sono molti problemi legislativi, amministrativi, pratici da risolvere. Attrezzare il Comune alla gestione di un teatro è poi la difficoltà principale, a partire dalle pulizie fino ai servizi di prenotazione e alla promozione. Non sono previste produzioni. Prima bisogna gestire un teatro e farlo funzionare. Comunque la sala non può vivere solo di spettacoli. Ci sono idee per utilizzare lo spazio teatrale insieme alla famosa piazza e al Castello (il cui cortile è già agibile), per manifestazioni spettacolari e cittadine più articolate. Ad esempio si pensava di ospitare, quest'estate, la «Carovana del Cinema», una mostra itinerante sulla storia mondiale del cinema per celebrarne i 100 anni di vita. Questa prevede l'uso di vari spazi per mostre, stands e proiezioni di film. Inoltre la mia società di produzione, la Contemporanea, trasferirà qui la sua attività. Lo spazio è molto bello, anche da un punto di vista tecnico la cittadina è gradevolissima: per non parlare della comodità di essere vicini a Milano. Sono davvero molte le condizioni favorevoli che ci invogliano a lavorare a Vigevano. Inizieremo qui le prove di tutte le nostre produzioni ed inviteremo altre compagnie a utilizzare il teatro per le ultime settimane di allestimento.

**4** - L'idea è di continuare su una linea che già da tempo perseguo con la mia compagnia La Contemporanea. Ci sarà certamente molto spazio per la drammaturgia italiana contemporanea.

**5** - Sono d'accordissimo. Ho già avuto dei contatti con il Teatro Fraschini di Pavia, anche perché con Pavia facciamo provincia. Per quanto riguarda la lirica, poi, la cooperazione è essenziale, visti i costi considerevoli. Io sono un fautore delle co-

produzioni. Lo dimostrano, fra l'altro, i miei due prossimi spettacoli: *Il lungo pranzo di Natale* di Wilder, coprodotto da La Contemporanea e dallo Stabile di Parma, e *La scuola delle mogli* di Molière, coprodotto con lo Stabile di Torino. Questi due allestimenti saranno senz'altro ospitati a Vigevano nella prossima stagione. In questa è stato impossibile per precedenti impegni presi.

**6** - Stento a dare dei giudizi in questo senso. La gestione, la programmazione di questi teatri di provincia varia secondo la sensibilità degli assessori e dei direttori. In genere si insegue l'onda, il gusto nazionale, forse preferendo una programmazione più popolare, più leggera. Nessuno poi, di questi teatri comunali, ha affrontato il fatto principale che qualifica un teatro: la produzione. A meno che, nel frattempo, non siano diventati Stabili, come è accaduto al Morlacchi di Perugia, ora sede dello Stabile dell'Umbria e quindi con un suo centro di produzione. Un teatro come il Cagnoni, con il suo ridotto bacino di utenza, non può incidere sul mercato: prenderà il meglio che c'è sul mercato, come un negozio. □

\* Direttore artistico del Teatro Cagnoni di Vigevano  
(a cura di Anna Luisa Marrè)

A pag. 12, il Teatro Fraschini a Pavia. A pag. 13, il Teatro Rossini a Pesaro. A pag. 14, dall'alto in basso, il Teatro Marengo a Ceva e il Teatro Municipale a Casale Monferrato. In questa pagina, il Teatro Cagnoni a Vigevano.

## Pisa: strategie di fusione ma con programmi autonomi

«L'unione fa la forza» potrebbe essere lo slogan per contraddistinguere la novità - anzi la proposta forte - che le realtà istituzionali della Provincia di Pisa hanno definito nell'ambito della produzione teatrale. Davanti ad una bozza di protocollo molto articolata, ma aperta a nuovi contributi ed idee, si sono ritrovati, dopo mesi di incontri e trattative, i rappresentanti dell'Associazione Teatro Pisa nella persona del direttore Riccardo Bozzi, Alessandro Garzella per la Fondazione Sipario/Toscana di Cascina e Salvatore Ciulla per il Centro culturale Sant'Andrea di Pisa. Ed hanno siglato e ufficializzato una nuova fase della storia del teatro locale. L'espressione non appaia retorica: è un fatto assai inusuale che tre organismi territoriali ben radicati e strutturati (comunque, in discreta salute) abbiano trovato un terreno d'intesa quando, al contrario, la frammentarietà disarticolata e, spesso, la competitività anche feroce sono prassi correnti nella situazione teatrale del nostro Paese. Ma questa è la tendenza che sta facendosi strada proprio nell'ambito delle realtà operative teatrali in Toscana: la Regione sta diventando un laboratorio di sperimentazione di questa nuova frontiera del fare teatro, una Regione-pilota.

Quali le motivazioni della triplice intesa? Come si legge dalla bozza di protocollo, i tre organismi teatrali stipulano fra di loro un accordo «tendente ad una migliore valorizzazione delle risorse ed al coordinamento dei rispettivi patrimoni d'attività offerti all'utenza».

È evidente, in questa formula forzatamente riduttiva, la necessità di un coordinamento delle proposte e delle iniziative delle tre istituzioni, la maturata convinzione che l'operare in spazi comuni debba comportare una differenziazione delle proposte e non una aperta belligeranza, che nuoce alla qualità dell'offerta e comporta, alla fine, dei costi maggiori per ogni ente che si pone in competizione con gli altri. Tutto ciò si inquadra in una visione comune dell'offerta teatrale che comunque non vuole portare a una collusione di programmi e di gestioni aziendali.

Uno per tutti e tutti per uno. Questa nuova ottica teatrale non vuole dire annientare le tre diverse realtà culturali ma, anzi, ridefinire in virtù del loro specifico teatrale. Ovvero, ciascun ente rimane autonomo sia finanziariamente che dal punto di vista delle scelte artistiche e si pone verso gli altri due in modo tale da coprogrammare, secondo un terreno comune di intesa, un cartellone collettivo che utilizza «sinergie di risorse e complementarità di pubblici»; tuttavia, ciascun organismo lavorerà per un proprio programma che lo differenzia e individua, mantenendo la sua vocazione primitiva. Il Teatro Verdi si proporrà sempre e comunque come «teatro storico e culturale, con una specifica vocazione per il teatro lirico e le attività musicali ad esso collegate, la prosa e la promozione della scuola europea di specializzazione per attori». La Fondazione Sipario Toscana avrà la sua caratterizzazione di centro di produzione e promozione di teatro ragazzi, al fine anche di realizzare «la programmazione del teatro ragazzi, rivolto alle scuole dell'obbligo presso il Politeama di Cascina, per tutta l'area territoriale cui le tre strutture si rivolgono». E il Centro culturale Sant'Andrea curerà la promozione e la formazione della cultura teatrale connaturate «alle radici culturali della propria storia e di ricerca e produzione teatrale sul dramma sacro e il teatro di valori».

Il progetto speciale che è scaturito da questa storica «azione di sinergia» fra i tre teatri è stata intitolata... «Alla ricerca del senso». Renzia D'Inca

L'INAUGURAZIONE UFFICIALE DELL'ARENA DEL SOLE

# È NATA A BOLOGNA LA CITTÀ DEL TEATRO



**C'**era il sole sull'inaugurazione dell'Arena il 20 febbraio. Alle 16 e 30 le auto d'epoca radunatesi in piazza Maggiore sono partite alla volta dell'Arena del Sole con a bordo gli artisti ospiti d'onore.

E in teatro, dopo la benedizione di don Giovanni Cattani, il discorso inaugurale del sindaco Vitali: «Vogliamo che Bologna sia una capitale della cultura. E l'Arena ci aiuterà in questo...». Segue l'intervento del direttore di Nuova Scena-Teatro Stabile di Bologna, Paolo Cacchioli: «Siamo pronti a raccogliere la sfida».

Dopo i discorsi entra in scena Giorgio Comaschi che effettua una serie di brevi interviste con artisti e autorità presenti: Lluís Pasqual direttore dell'Odéon-Théâtre de l'Europe di Parigi e del settore teatro della Biennale di Venezia, Daniel Benoin, presidente della Convenzione Teatrale Europea (di cui Nuova Scena è membro fondatore) e poi l'assessore alla Cultura del Comune Conchetto Pozzati, Valeria Moriconi, Alida Valli, Gianni Cavina, Leo De Berardinis, Giustino Durano, Vittorio Franceschi, Nanni Garella, Alessandro Haber, e ancora Lucio Ardenzi, Luca Cordero di Montezemolo. Ci sarebbe voluta tutta la notte per intervistare quanti ancora sedevano in platea: gli ex sindaci Zangheri e Imbeni, l'assessore regionale Felicia Bottino, il direttore di Radio Rai Paolo Francia, il professor Cesare Maltoni, Romano Prodi, Ezio Raimondi, Renzo Renzi, il rettore Fabio Roversi Monaco.

E, tra i rappresentanti del mondo dello spettacolo, Carlo Maria Badini, Gianfranco Baldazzi, Piera Degli Esposti, Alessandra Galante Garrone, Raoul Grassilli, Micha van Hoecke, Patrizia Zappa Mulas, Vito; erano presenti i rappresentanti degli sponsor e tanti altri. Ugo Ronfani ha poi condotto la cerimonia di assegnazione dei premi della Critica Teatrale.

Dopo un intervallo per il buffet curato dalla Camst si è aperta la parte spettacolare della serata presentata congiuntamente da Umberto Broccoli di Rai Radio 1 e da Giorgio Comaschi. Dario Fo ha interpretato in maniera travolgente *Il tumulto di Bologna*, il cui testo è stato pubblicato nella nuova collana *libriArena* edita da FuoriThema. Nello spirito multidisciplinare che ispira la linea artistica di Nuova Scena, dopo la prosa la musica: Francesco Guccini, gli Stadio, Andrea Mingardi, Jimmy Villotti. In chiusura Luca Carboni interpreta *Ci vuole un fisico bestiale* come augurio a Nuova Scena per l'importante avventura intrapresa con l'Arena del Sole.

Il programma legato all'inaugurazione è proseguito martedì 21 febbraio con il convegno dell'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro sul tema «Dignità e funzione della critica nel sistema informativo attuale». Alle 18 un

momento particolarmente significativo con l'andata in scena nella Sala interAction (il teatro studio dell'Arena) del Teatro Sartr - Sarajevski Ratni Teatar (Teatro di guerra di Sarajevo) con *Skloniste (Rifugio)*. È la prima volta che questo gruppo di attori che negli ultimi tre anni ha rappresentato le loro creazioni nei rifugi, negli ospedali, nei luoghi più disagiati della città assediata, spesso a rischio della vita, ha proposto il risultato di questa appassionata attività al di fuori di Sarajevo. Alle 20 e 30 la presentazione del volume di poesie di Abdulah Sidran *La bara di Sarajevo*, a cura di Piero Del Giudice, si è trasformata in una performance nella quale il poeta della Bosnia-Erzegovina ha creato una poesia per il pubblico in sala.

La rappresentazione di *Skloniste* della serata successiva è stata l'occasione per un toccante incontro della compagnia con la comunità dei rifugiati bosniaci a Bologna e in particolare con i bambini, alcuni dei quali gravemente mutilati dalla guerra, in cura presso gli ospedali cittadini. Tale incontro è stato realizzato grazie al Comitato di Solidarietà con i Rifugiati della ex-Jugoslavia che opera in collaborazione con il Comune di Bologna, nato nel 1992, su un'idea dell'allora sindaco Imbeni, ora parlamentare europeo.

È da sottolineare la significativa presenza del Teatro Sartr e di Sidran nel programma di una festa inaugurale, nell'ambito della quale Nuova Scena non ha voluto dimenticare che, se qui un teatro è stato ricostruito, vi sono luoghi a noi vicini dove i teatri vengono bombardati e distrutti.

Accanto al successo di pubblico della due giorni inaugurale (oltre 2.000 le presenze) si deve registrare anche l'enorme interesse dimostrato dai mezzi di informazione: 93 giornalisti accreditati in rappresentanza delle principali testate locali e nazionali. Prestigiose le presenze di rappresentanti della stampa estera provenienti da Svizzera, Francia, Belgio, Gran Bretagna, Canada. Numerosi i servizi radiotelevisivi sulle reti pubbliche e private. Rai Radio 2 ha presentato a partire dalle 21 e 36 del 20 febbraio un servizio di 40 minuti condotto da Umberto Broccoli con le interviste a Walter Vitali, Conchetto Pozzati, Paolo Cacchioli e a vari artisti e autorità presenti all'inaugurazione; dalle 22 e 45 alle 23 e 40 ha trasmesso in diretta il concerto di Guccini, gli Stadio, Mingardi, Villotti e Carboni. *Video Music*, martedì 28 febbraio, ha proposto uno speciale di «Moka Choc», replicato il 2 marzo, di 60 minuti sull'inaugurazione dell'Arena a cura di Stefania Fontana.

Oltre ai numerosissimi servizi giornalistici si è parlato della manifestazione in vari programmi televisivi quali *Dove sono i Pirenei?* (Rai 3 Tv), *Maurizio Costanzo Show* (Canale 5), *Roxy Bar* (Video Music). □

# I PREMI DELLA CRITICA TEATRALE

**G**iulio Bosetti per *Zeno e la cura del fumo*, Piera Degli Esposti per *Stabat Mater*, Nanni Garella per la regia dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, Adriana Innocenti per *I Lai* di Testori, Roberto Herlitzka per *Prometeo legato*, Patrizia Milani per *La locandiera*, Tato Russo per *Sogno di una notte di mezza estate* hanno ricevuto nel pomeriggio del 20 febbraio a Bologna, in occasione dell'inaugurazione del restaurato Teatro dell'Arena del Sole, i Premi della Critica assegnati dall'Anct (Associazione Nazionale dei Critici di Teatro), che l'indomani ha tenuto la sua annuale assemblea e un dibattito sulla funzione della critica drammatica nel sistema informativo. All'Arena del Sole, presenti attori, operatori teatrali e autorità, sono stati inoltre consegnati la Targa De Monticelli della Regione Lombardia e dell'Anct a Sergio Colomba, critico del *Resto del Carlino*, le targhe *Bologna turrita* del Comune di Bologna e dell'Anct al saggista francese Georges Banu e a Maurizio Giammusso, biografo di Eduardo, le targhe dell'Ordine dei Giornalisti e dell'Anct al merito della giovane critica a Rossella Minotti e a Luca Archibugi.

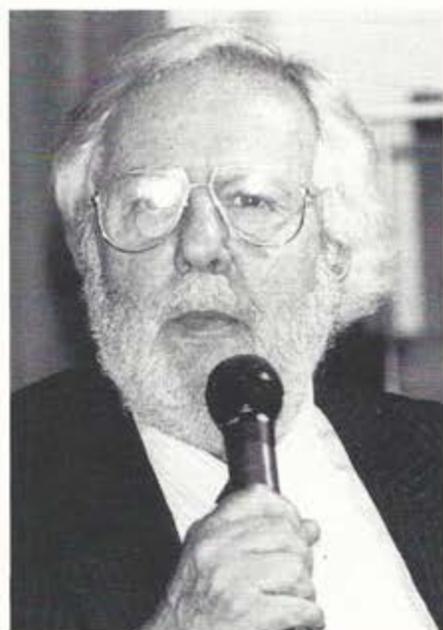
I Premi sono stati consegnati dal presidente dell'Associazione Critici, Ugo Ronfani, assistito dall'attrice Patrizia Zappa Mulas, davanti alla platea gremita dell'Arena del Sole conduttore Giorgio Comaschi, e la cerimonia è stata radiotrasmissa in diretta dalla Rai. Agli attori e ai registi premiati sono andate pregevoli sculture di Ernesto Treccani, Sergio Brizzolesi, Franco Murer, Vannetta Cavallotti, Franco Ferlenga, Bruno Bandoli. *Hystrio* pubblica per esteso le motivazioni che hanno accompagnato i Premi.

## ROSSELLA MINOTTI

Convinti della necessità di sostenere una elevata professionalità anche nell'informazione sullo Spettacolo, l'Ongi e l'Anct hanno di comune accordo stabilito di assegnare annualmente Targhe di Merito per la Giovane Critica teatrale. Consegnato l'anno scorso a Francesco Tei, di Firenze, in occasione del Festival di Benevento, il riconoscimento va in questa seconda attribuzione a *Rossella Minotti* di Milano e a *Luca Archibugi* di Roma. Praticante, dopo la laurea, dell'Istituto per la Formazione al Giornalismo di Milano, dopo un tirocinio alla redazione *Spettacoli de Il Giorno*, sulle pagine che avevano avuto tra le firme Gerardo Guerrieri, Roberto De Monticelli e Giancarlo Vigorelli, Rossella Minotti ha saputo specializzarsi nell'informazione e nella critica teatrali. Una buona competenza del mondo del teatro, una consolidata conoscenza della storia dell'arte scenica e l'attenzione per la drammaturgia sperimentale, una scrittura brillante e vivace che comunica con il pubblico giovane sono le qualità professionali che fanno di Rossella Minotti una presenza ormai affermata nella schiera di chi ha scelto di scrivere sul e per il teatro.

## LUCA ARCHIBUGI

Luca Archibugi, cui viene consegnata l'altra targa dell'Ordine dei Giornalisti e dell'Anct, è approdato alla critica mentre si faceva conoscere come drammaturgo. In questa veste ha ottenuto riconoscimenti significativi, come l'Under 35 e





l'Idi 1994, è stato messo in scena da registi come Mattia Sbragia e rappresentato all'Out Off e al Porta Romana di Milano, nonché al Piccolo Eliseo e al Quirino di Roma. Autore sperimentale in proprio, Archibugi, nel suo lavoro di critico svolto per testate come *L'Indipendente* e *L'Informazione* o alla Rai, è attento ai percorsi delle avanguardie teatrali, ma la sua apertura culturale è senza preclusioni per tutti i generi dello spettacolo di prosa. Le sue recensioni, di trasparente eleganza, costituiscono sempre sagaci letture dei testi e mostrano una non superficiale comprensione di tutte le componenti dell'evento scenico.

## SERGIO COLOMBA

L'Anct e la Regione Lombardia hanno voluto ricordare, attribuendo una Targa al merito professionale, colui che per anni è stato il presidente dell'Associazione: Roberto De Monticelli, maestro della critica drammatica, esperto della società teatrale italiana, saggista, narratore. Il riconoscimento è destinato ad una figura della critica che, come De Monticelli, abbia dato prova di acume critico, di competenze culturali, di sensibilità innovativa e di capacità comunicative.

Riceve la prima Targa De Monticelli Sergio Colomba, titolare della critica drammatica sul *Resto del Carlino*, docente universitario presso il Dams, il cui profilo di giornalista e di studioso corrisponde al ritratto ideale che dello scrittore di cose di teatro ci ha lasciato l'indimenticabile collega scomparso.

Recensore che si fa leggere con profitto per il rigore delle analisi, la ferma autonomia di giudizio, l'attenzione alla scena giovane della sperimentazione e l'elegante maturità della scrittura, Sergio Colomba ha dato prova della sua eccellenza di saggista con la recente pubblicazione, cauzionata da una introduzione di Claudio Meldolesi, di *Absolutamente moderni. Figure, temi e incontri nello spettacolo del Novecento*: una antologica di scritti che da Cechov arriva a Gènet attraverso

Artaud, Beckett, Kantor e gli altri riformatori della scena del secolo e che si colloca alla punta della più esigente ed aggiornata ricerca accademica, illuminandosi con le esperienze del critico militante.

## MAURIZIO GIAMMUSSO

Giornalista dell'Agenzia Ansa, per sette anni critico teatrale del *Corriere della Sera*, autore di programmi radiofonici e televisivi fra i quali *Helzapoppin* per Rai3, ideatore di mostre di Teatro o d'Arte fra cui *La Roma di Pirandello*, Maurizio Giammusso ha pubblicato nel '93, presso Mondadori, *Vita di Eduardo*, un libro che può a ragione essere considerato la prima biografia completa sul grande De Filippo. Dalla ricca documentazione del volume, che abbraccia sessant'anni di vita teatrale, Giammusso ha anche tratto una mostra suggestiva inaugurata a Taormina per il decennale della scomparsa dell'attore, esposta anche in altre località, e un libro fotografico, *Eduardo da Napoli al mondo*. Per questi suoi preziosi contributi di ricerca e di studio Giammusso - che è anche autore di una storia dell'Accademia Silvio D'Amico e di una monografia sul romano Teatro Eliseo, nonché di un *Dante* nell'interpretazione di Gassman - riceve la Targa *Bologna turrata*, del Comune e dell'Anct, che premia un benemerito della cultura teatrale.

## GEORGES BANU

Riceve la Targa *Bologna turrata* per le sue benemerite nel campo della cultura teatrale anche Georges Banu, professore di Studi Teatrali alla Sorbona Nuova di Parigi, direttore dell'Accademia Sperimentale dei Teatri di Parigi, presidente dell'Associazione internazionale dei Critici di Teatro, fra i migliori conoscitori stranieri della nostra drammaturgia, grande amico dell'Italia.

Autore di numerosi libri tradotti in inglese, tedesco, rumeno e italiano, come *Le théâtre, sorties de secours*, *L'Acteur qui ne revient pas* (edito da Gallimard), *Le Rouge et or* (edito in Italia da Rizzoli), nonché di saggi importanti sulle grandi figure del teatro del secolo, da Brook e Grotowski, da Kantor a Grüber (opere per le quali ha ricevuto tre volte il Premio della Critica nel suo Paese), Georges Banu - di cui è stato appena presentato a Parigi un film su Cechov - ha dedicato la sua attenzione ad autori come Pirandello, a registi come Strehler e ai problemi della scena italiana, e la consegna del *Bologna turrata* vuole essere il segno della nostra stima e della nostra riconoscenza.

## ADRIANA INNOCENTI

La sua passione per il teatro di Giovanni Testori, la cui bruciante visionarietà ha alimentato con il suo temperamento di interprete vitale ed estrema, non ha bisogno di essere ricordata dopo essere stata una acclamata, insuperata *Erodiade*. Ma Adriana Innocenti ha manifestato ancora la sua fedeltà verso il grande scrittore lombardo assumendo in proprio, con coraggiosa determinazione, l'allestimento dei *Tre Lai* che Testori, già minato dalla malattia, aveva composto per lei, espressamente indicandola come interprete ideale. Vincendo l'indifferenza, per non dire l'ostilità, di chi avrebbe voluto disconoscere la volontà del compianto scrittore, ma sostenuta dall'affettuosa solidarietà dei famigliari dell'autore, Adriana Innocenti ha dato vita - prima nei Chiossi dell'Umanitaria di Milano (dove ha coinvolto insieme a Piero Nuti giovani attori in un laboratorio testoriano) e poi al Festival di Spoleto del '94, conquistando pubblico e critica - ai tre personaggi urlanti disperazione, amore e speranza di Erodiade, Cleopatras, e della Mater Strangoscias. Rendendo omaggio a tanta fedeltà e passione, l'Anct assegna ad Adriana Innocenti il Premio destinato ad un'attrice che abbia saputo determinare un evento teatrale alto e memorabile.



ne, in *Libertà a Brema* o nel *Maggiore Barbara*, fino al ruolo di *Hedda Gabler* che la impegna attualmente, Patrizia Milani ha sempre dato prova di sapere bene equilibrare professionalità e calore interpretativo, ragione e sentimento, senza nulla concedere all'effettismo plateale o a provocatorie eccentricità.

Il riconoscimento attribuitole sottolinea inoltre lo spirito di servizio di questa attrice impegnata per un Teatro di Arte e di Cultura, contraria ad assumere atteggiamenti divistici, lieta di operare in una struttura pubblica come lo Stabile di Bolzano, in un equilibrio di operosa dedizione al lavoro teatrale e agli affetti famigliari, sulla via certa di una luminosa carriera le cui tappe sono scandite da una vocazione autentica.

## ROBERTO HERLITZKA

Una interpretazione magistrale per incontrastato giudizio del *Prometeo* attribuito a Eschilo ha pro-

## TATO RUSSO

Direttore artistico del Bellini di Napoli e del Comunale di Viterbo, attore, regista, drammaturgo e poeta, Tato Russo riceve il Premio della Critica per i suoi ultimi allestimenti, in particolare per *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, con i quali ha conquistato il pubblico e la critica, confermando anche davanti alle platee del Nord la vitalità della scuola teatrale napoletana, di cui egli è diventato accreditato esponente.

Il *Sogno* shakespeariano - che lo ha visto anche interprete oltreché regista - è stato nella stagione 1993-'94 l'esito più persuasivo di una serie di riusciti allestimenti, caratterizzati dalla felice convivenza della teatralità napoletana, di un approccio interpretativo insieme popolare e colto, di un estro poetico personale. Fra questi allestimenti sono da ricordare *La Tempesta*, ancora di Shakespeare, *L'Opera da tre soldi* di Brecht e in particolare una versione partenopea del *Candelajo* di Bruno. Non debbono essere altresì ignorate, come indicazioni della capacità di Tato Russo di interpretare il sentire del pubblico popolare, le sue sempre stimolanti incursioni nel repertorio napoletano di tradizione, nell'opera lirica e nell'opere rivista rivisitata con ironica spensieratezza, nonché la sua scrittura di testi per la scena in italiano e in napoletano e le numerose iniziative culturali di cui hanno beneficiato non soltanto Napoli e la Campania ma tutto il teatro italiano.

## PATRIZIA MILANI

Il Premio della Critica per un'attrice protagonista nella stagione di prosa 1993-'94 viene attribuito a Patrizia Milani, *Mirandolina* di seducanti, aggraziate seduzioni e di memorabile inventiva interpretativa in una edizione della *Locandiera* allestita da Marco Bernardi per lo Stabile di Bolzano in



occasione del Bicentenario goldoniano.

L'attrice colta e sensibile che è la Milani - salita in palcoscenico con un diploma dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano ma anche con una laurea in lettere - ha dato altresì prova, negli altri suoi ruoli di questi anni, di sapere interpretare personaggi di disparate caratteristiche, drammatici, comici e brillanti. Ammirata dalla critica e applaudita dal pubblico, con le sue prove nel *Barbiere di Siviglia* o nella sveviana *La rigenerazio-*

posto alla Rassegna greca di Siracusa del 1994 Roberto Herlitzka. La lettura teatrale che questo attore ha proposto, davanti all'antica, sterminata cavea siracusana, del mitico eroe incatenato all'eternità di una illuministica rivolta, era sotto il segno di una stoica, raziocinante ma anche ironica resistenza alla violenza dei supremi poteri, in una parola di penetrante modernità.

Per questa interpretazione - da annoverare senza dubbio alcuno fra le prove di attore più alte di



questi anni – Roberto Herlitzka riceve, dopo gli encomi della critica e gli applausi del pubblico convenuto al Teatro Greco al richiamo del compianto Giusto Monaco, il Premio della Critica riservato ad un protagonista della stagione 1993-'94.

Netto ed emozionante è ancora il ricordo, in quell'allestimento firmato da Antonio Calenda che reinventava modernamente la tragedia antica grazie anche alla traduzione di Benedetto Marzullo, del Prometeo di Herlitzka emergente da una botola beckettiana, sottoposto ad un martirio lucidamente previsto, che si raccontava nella solitudine grandiosa dell'uomo in rivolta.

Herlitzka – grande attore di elevata coscienza professionale le cui qualità non sono purtroppo ancora utilizzate come si dovrebbe su una scena poco attenta ai valori interpretativi – ci ha offerto in questi anni interpretazioni assolutamente esemplari, misurandosi con testi di grande impegno, da Molière a Kafka, da Manfridi a Tabucchi fra i nostri contemporanei: e anche queste sue prove ha voluto ricordare il riconoscimento dell'Anct.

## PIERA DEGLI ESPOSTI

Ci ha emozionati per l'incisiva espressività ma anche per la carica di umanità con cui ha reso il personaggio desolato, tragicamente comico, di *Stabat Mater* di Antonio Tarantino, Premio Riccione-Ater: una madre del Sud inurbata in una Torino degradata e malavitosa, pateticamente attaccata ad un figlio che gioca alla rivoluzione.

Dopo avere parlato la lingua contaminata della madre emarginata nella metropoli del Nord, ha trafuso la sua umanità generosa e la sua perfezione recitativa nei vichi della miseria di Napoli, interpretando accanto a Nello Mascia, regista Antonio Calenda, la parte della moglie dolente e smarrita di un suonatore ambulante non vedente, tormentato dalla gelosia, in quel gioiello della drammaturgia partenopea che è *La musica dei ciechi* di Raffaele Viviani.

Per queste interpretazioni, per la scelta intrepida di un teatro della solidarietà, per il coraggio di rimettersi in discussione attraverso personaggi estremi, per la padronanza di una recitazione antinaturalistica ma che ha radici profonde nella sua umanità di donna, Piera Degli Esposti riceve il Premio della Critica 1993-'94: e il riconoscimento si estende anche ad altre recenti, ammirate interpretazioni di classici e moderni, dalla *Fedra* di

Racine a *Zoo di vetro* di Williams, da *Madre Coraggio* di Brecht al *Prometeo legato* a Siracusa, nella parte della Ninfa Io che ha messo in luce una volta di più l'originalità del suo approccio alle grandi figure della scena di ogni tempo, originalità che ne ha fatto tra l'altro una interprete indimenticata del teatro di poesia (e si pensa, qui, al suo recital su Michelangelo) e degli autori dell'avanguardia, da Gènet a Grass, da Toller a Gombrovicz.

## GIULIO BOSETTI

Nella pienezza della maturità artistica, con una grande capacità di lavoro che gli consente di essere vigilante direttore dello Stabile del Veneto e primattore della scena nazionale, Giulio Bosetti ha offerto al Teatro italiano, con *Zeno e la cura del sonno*, una interpretazione di spicco nell'arco della stagione di Prosa 1993-'94. Svevofilo di lunga data come Tullio Kezich, l'autore del testo tratto da *La coscienza di Zeno*, nella parte del borghese triestino Zeno Cosini che viene rinchiuso in un clinica-lager per guarire dal tabagismo e in terapeutica solitudine, fumando l'ultima sigaretta che non è mai l'ultima, ricostruisce il puzzle della propria vita nella Trieste del primo Novecento, Bosetti ci ha dato un lucido, ironico doppio di Ettore Schmitz, alias Italo Svevo e, ricorrendo ad una vocalità cangiante e spezzata, dandosi moventi di tragica marionetta, avendo presente la lezione del grande Chaplin disegna una figura teatrale di incisiva verità.

Nell'attribuirgli, per questo suo ruolo, il Premio della Critica, l'Anct intende ricordare altresì, di Giulio Bosetti, le riuscite interpretazioni dell'*Enrico IV* di Pirandello, dell'*Avaro* di Molière, degli *Spettri* di Ibsen, e degli allestimenti goldoniani *en plein air* da lui voluti per il Bicentenario del grande Veneziano, nel ripristino della tradizione ma con quella moderna visione della scena che in passato ha indotto il nostro attore a far conoscere fra i primi in Italia Sartre, Brecht, Ionesco.

## NANNI GARELLA

Il premio della Critica dell'Anct per la regia nella stagione 1993-'94 è attribuito a Nanni Garella per l'allestimento – caratterizzato dal rifiuto del pirandellismo di maniera e da una forte drammaturgia onirico-metafisica della vicenda – dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, nella produzio-

ne della bolognese Nuova Scena. Con questa sua regia – che è da considerarsi un punto d'arrivo di un processo di maturazione artistica in progresso costante – Nanni Garella faceva emergere da una iniziale cacofonia recitativa i Sei Personaggi, ectoplasmatici fantocci della commedia umana coperti di mufte antiche, coi volti cancellati dal lattice delle maschere. E così – con una provocazione in più, quella dell'assoluto rispetto filologico del testo – Garella riconduceva il gioco tragico del teatro nel teatro ad uno scavato rapporto fra la dolorosa sensibilità dei sei personaggi e l'amara visione esistenziale di Pirandello, il tutto in un clima di notturne inquietudini, ai confini fra ragione e follia.

Nel ricordare il periodo di formazione, determinante nel suo profilo biografico, presso il Centro Teatrale Bresciano, e più recenti realizzazioni come a *A piacer vostro* di Shakespeare e *Gli Innamorati* di Goldoni, s'intende qui menzionare il lavoro che Nanni Garella ha in corso con la nuova compagnia dello Stabile del Friuli-Venezia Giulia, intorno ad un ampio, interessante progetto sulla nascita, lo sviluppo e la crisi del dramma borghese che ha già portato, con persuasivi risultati, all'allestimento di *Intrigo e amore* di Schiller e alla *Medea* misconosciuta e preziosa di Grillparzer. □

A pag. 16, una panoramica della sala dell'Arena del Sole il giorno dell'inaugurazione. In prima fila, Odoardo Bertani, Lente d'oro per la Critica. A pag. 17, dall'alto in basso e da sinistra a destra, Alida Valli, Giustino Durano, Virginio Gazzolo, Piera Degli Esposti, il sindaco di Bologna Walter Vitali, Bruno Damini, Patrizia Zappa Mulas, Nanni Loi, Alessandro Haber e Nanni Garella in piazza Maggiore; Romano Prodi fra l'assessore alla Cultura del Comune Concetto Pozzati e il sindaco di Bologna; Lluís Pasqual; Lucio Ardenzi. A pag. 18 dall'alto in basso e da sinistra a destra, i premiati: Roberto Herlitzka, Tato Russo, Piera Degli Esposti, Patrizia Milani. A pag. 19, Roberto De Monticelli e Sergio Colomba; Adriana Innocenti; Fulvio Apollonio, Rossella Minotti e Luca Archibugi; Maurizio Giammusso; il direttore di Nuova Scena-Teatro Stabile di Bologna Paolo Cacchioli. In questa pagina, da sinistra a destra, Valeria Moriconi; Luca Di Montezemolo; Dario Fo.

## I RICONOSCIMENTI DEGLI SCRITTORI DELL'ASST

### Bertani: Lente d'Oro Panici: Giusta Mercede

**A**nche l'Asst (Associazione Sindacale Scrittori di Teatro) ha proceduto insieme all'Anct, in occasione dell'inaugurazione, il 20 febbraio, del Teatro Arena del Sole a Bologna, all'assegnazione dei suoi annuali riconoscimenti. La Lente d'Oro per la Critica e la Giusta Mercede per un operatore teatrale attento alla drammaturgia italiana contemporanea sono stati consegnati dalla segretaria dell'Asst, Annabella Cerliani, a Odoardo Bertani e a Maurizio Panici. Ecco le motivazioni:

«Ai nomi prestigiosi dei critici drammatici premiati con la Lente d'Oro, l'Asst - promotrice di questo riconoscimento destinato a quanti, nell'esercizio della critica, siano particolarmente attenti alla drammaturgia italiana contemporanea - aggiunge quest'anno quello di *Odoardo Bertani*. Giornalista ma anche scrittore al quale si devono una silloge poetica giovanile, *Esule il giorno*, una apprezzata raccolta di saggi e recensioni, *Parola di teatro* e il recente volume *Goldoni, una drammaturgia della vita*; presidente per un lungo periodo della Giuria del Premio Ater-Riccione e di altre giurie di premi teatrali e letterari, curatore del *Teatro* di Svevo, della sezione teatrale dell'*Enciclopedia dello Spettacolo Garzanti*, in cinquant'anni di professione giornalistica Odoardo Bertani si è occupato di teatro dalle colonne dell'*Avvenire d'Italia*, del *Pomeriggio* di Bologna e del quotidiano cattolico *L'Avvenire*, nonché su altre testate e dai microfoni della Rai.

«In questa lunga milizia professionale, accanto alla passione per i grandi Autori riproposti con dovizia di apparati culturali e sensibilità moderna, mai si è affievolita l'attenzione per la drammaturgia del secolo, da Pirandello a Fabbri a Testori, fino agli autori emergenti di questi anni. Al vasto bagaglio di memoria e di conoscenza, ad una cultura letteraria che si traduce in completezza di discorso ed eleganza di scrittura, Bertani aggiunge la vitale curiosità dell'osservatore insaziabile della società teatrale, e una civile disponibilità a confrontare le sue convinzioni etiche e religiose nel grande concerto laico delle opinioni. La sua milizia critica diventa così esempio e stimolo in una fase non propriamente esaltante della cultura nazionale, mentre lo specifico del teatro e lo stesso esercizio della critica drammatica rischiano di essere offuscati. La Giusta Mercede - il riconoscimento che l'Asst assegna ogni anno ad un operatore teatrale attivo nel sostenere la drammaturgia italiana contemporanea - è attribuita quest'anno al regista *Maurizio Panici*, direttore artistico del Teatro Argot di Roma. In un decennio di attività determinata e vivace negli spazi dell'Argot e dell'Argot Studio, in Trastevere, Maurizio Panici ha ospitato, proposto e difeso contro l'indifferenza della parte meno innovativa del nostro sistema teatrale la nostra drammaturgia contemporanea, attivando un vero e proprio laboratorio dei nuovi linguaggi, offrendo utili occasioni di confronto alle giovani leve degli autori, degli attori e dei registi, illuminando gli spettatori sulle ragioni e le funzioni di un repertorio per il nostro tempo. Con questa sua indefessa attività di palcoscenico, animando inoltre stages, seminari e, in collaborazione con l'Etì, l'Idi e la Casa Ricordi, letture sceniche delle novità italiane, a Roma, a Spoleto e a Taormina, Panici ha saputo così opporre all'inerte logica di un mercato teatrale fine a se stesso il coraggio del rinnovamento, il gusto dell'immaginazione creatrice, i fermenti di una sperimentazione aperta alle questioni del nostro vivere quotidiano». □

## DE BERARDINIS DIRETTORE ARTISTICO

### Due sale al San Leonardo per il Teatro di Leo

«**A**prire un teatro, oggi, significa, o dovrebbe significare, rifondarlo. Rifondare un teatro è come rifondare una società democratica, basata sull'essere e non sull'apparire, sulla giustizia e non sulla rapina, sulla lealtà dei propositi e non sulla mistificazione, sull'uso corretto ed egualitario dei mezzi e non sullo squilibrio, sulla solidarietà concreta e disinteressata e non parolai o d'effimero consenso». Sono queste le riflessioni con cui Leo De Berardinis ha inaugurato a Bologna, il 29 marzo, il teatro San Leonardo, che gli è stato affidato fino all'anno 2000 dal Comune della città. Articolato in due sale, una all'italiana, l'altra con la possibilità di organizzare in modi diversi lo spazio scenico, il San Leonardo non sarà esclusivamente luogo di ospitalità, ma anche spazio per le prove del Teatro di Leo, centro di formazione di un gruppo di studiosi per affrontare i temi più importanti dell'arte scenica, nodo di collegamento con l'università e di connessione con le altre realtà culturali e teatrali cittadine, nazionali e internazionali. Vi si svolgeranno anche laboratori gratuiti aperti a tutti, con l'intento di formare accanto all'arte dell'attore anche un'arte dello spettatore consapevole.

A inaugurare il nuovo spazio sono state tre giornate dedicate a Antonio Neiwiller, l'artista prematuramente scomparso, che, a partire dagli anni '70 ha percorso diverse esperienze nel teatro, nella pittura e nel cinema, mentre il battesimo vero e proprio del palcoscenico è avvenuto con lo spettacolo di danza *Odissea* dell'ensemble di Sanjukta Panigrahi. Fra gli altri appuntamenti di questa prima stagione, che si concluderà il 21 maggio, *Polveri* di Alfonso Santagata, *Fuga per comiche lingue, tragiche a caso e Embargos in recital* di Enzo Moscato, *Sonia la Rossa* del gruppo Japigia Teatro, *Il tempo degli assassini* e *Enrico V* della compagnia Pippo Delbono. Due i laboratori in programma: il primo sul lavoro teatrale diretto da Alfonso Santagata e il secondo sulla danza nel teatro condotto da Pippo Delbono e Pepe Robledo. *Roberta Arcelloni*

## La Baracca gestisce il Testoni

**C**on l'inaugurazione del Testoni-Ragazzi assegnato alla Compagnia La Baracca e trasformato in «Centro Teatro e Arte per l'Infanzia e la Gioventù», un altro tassello nel nuovo sistema teatrale bolognese è andato al suo posto. E se la maxi-inaugurazione dell'Arena del Sole, assegnata alla cooperativa Nuova Scena che prima gestiva il Testoni, ha avuto, accanto ai trionfi, l'inevitabile seguito di polemiche che accompagnano i grandi eventi del teatro (giuste e ingiuste che siano), la giornata inaugurale del nuovo spazio per il teatro dei bambini e dei ragazzi è stata una vera e propria domenica di festa, in piazza Maggiore, con vari momenti di animazione per strada e la proiezione di un filmato sul tema «Arte e infanzia» con interventi di vari personaggi dello spettacolo e della cultura con testimonianze video di Claudio Abbado, Altan, che firma anche il manifesto dell'inaugurazione del teatro, Pupi Avati, Francesco Guccini, Gillo Pontecorvo, Nino Manfredi, e altri, e una gigantesca mongolfiera, da cui si liberano migliaia di volantini-pensiero con suggestive scritte sull'arte e i bambini.

Viaggio immaginario e cittadino che ha attraversato tutta via Indipendenza per trasferirsi nel nuovo teatro riservato al regno dei bambini per la cerimonia ufficiale, che ha trovato nelle parole del sindaco Vitali accenti di giustificato orgoglio nella «soddisfazione, dopo l'inaugurazione dell'Arena del Sole e poco prima dell'assegnazione al Teatro di Leo del San Leonardo, di recitare questo secondo atto, che a me pare una vera e propria primavera del teatro bolognese». E se qualcuno sospetta che questo spazio possa apparire sovradimensionato per spettacoli destinati solo all'infanzia, la risposta è semplice e vera: la cooperativa La Baracca «questo balzo in avanti, questo premio che la città gli riconosce, se l'è meritato», parola di sindaco. Ma anche riconoscimento o affetto testimoniati dalle 25 mila presenze di bambini all'anno, dalle 200 repliche di spettacolo a stagione, e dall'appartenenza alla prestigiosa Rete Europea dei centri Artistici per l'Infanzia e la Gioventù, di cui La Baracca si fece promotrice fin dall'inizio. Insomma dodici anni di lavoro (tanti ne sono passati da quando il Comune assegnò a questi giovani artisti il San Leonardo) spesi straordinariamente bene, con l'impegno, l'intelligenza e la passione di giovani animatori come Claudio Massari, tragicamente scomparso poco tempo fa, e a cui questa giornata è dedicata. Per il futuro si intende affermare «un progetto come spazio mitico e immaginario ove investire memoria, desideri e tensioni». L'orizzonte teatrale, il tema sarà quello di «Cavalieri della tavola rotonda» in cui vengono sezionati luoghi, personaggi, incontri e laboratori per accendere la fantasia e riappropriarsi di quei sogni liberi e innocenti, calpestati ferocemente dall'immaginario televisivo. *Giuseppe Liotta*

L'ASSEMBLEA GENERALE DELL'ANCT DI BOLOGNA

# UNA CURA DI GIOVINEZZA PER LA CRITICA TEATRALE

*Dopo l'istituzione di un secondo elenco di operatori dell'informazione teatrale molti giovani hanno chiesto di iscriversi all'Associazione accanto ai colleghi titolari - Un seminario per la formazione professionale a Firenze in giugno insieme all'Eta - Partecipazione attiva al movimento delle autonomie regionali nel campo dello Spettacolo - Un prossimo convegno per ricordare Roberto De Monticelli e un libro nero sugli spazi negati alla critica.*

VALERIA OTTOLENGHI

**F**olta la partecipazione all'Assemblea nazionale dei Critici di Teatro che si è svolta a Bologna martedì 21 febbraio, in una delle sale dell'Arena del Sole inaugurata il giorno precedente con una grande festa del teatro, saluti, premi e spettacoli.

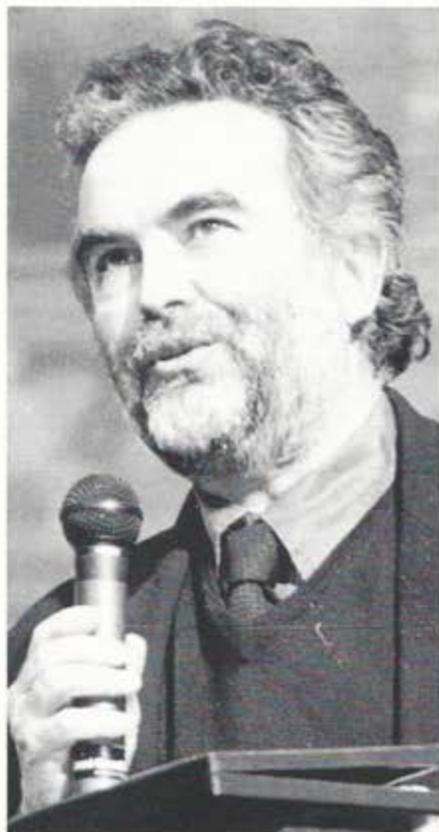
Il presidente Ugo Ronfani, prima di passare all'ordine del giorno, ha ricordato in apertura la rinnovata attenzione che sta ricevendo l'Associazione da più parti.

Numerose, più di quaranta, le domande di nuove iscrizioni; ha suscitato vivo interesse la decisione dell'Assemblea di Firenze del giugno '94 di istituire un secondo elenco formato da chi scrive e si interessa di teatro con varie funzioni. Tante le iniziative in cantiere. L'Ordine dei Giornalisti, presente Fulvio Apollonio del Consiglio nazionale, ha confermato la propria disponibilità alla consulenza, all'aiuto legale, ma anche alla messa a punto di progetti culturali comuni. Buone le prospettive anche per un contributo finanziario a livello nazionale a sostegno delle attività dell'Associazione.

Molto stimolanti gli interventi del francese Georges Banu, presidente dell'Associazione internazionale critici di Teatro, dell'inglese Coverchey dell'*Observer* e della canadese Agiman-Orvieto, che non solo hanno salutato con calore e simpatia i colleghi italiani, ma li hanno invitati a partecipare in modo attivo alle iniziative internazionali, per creare nuove occasioni di incontro e di lavoro comuni. Dopo la nomina del presidente dell'assemblea Giovanni Calendoli, decano dei docenti di storia del Teatro, Ronfani ha evidenziato i numerosi problemi sul tappeto, esposti in modo articolato nell'ampio documento che è stato presentato e votato come ordine del giorno.

Si è rivendicato il valore essenziale della critica e la sua dignità «messi in pericolo da un sistema informativo poco incline alla riflessione culturale e caratterizzato da un appiattimento mediatico che tende ad ignorare l'arte teatrale».

L'ampio dibattito, con l'esposizione anche di sofferti casi personali (licenziamenti,



emarginazioni, riduzione di spazi e via dicendo), ha portato al progetto della pubblicazione di un «libro nero» il cui coordinamento è stato affidato a Luciana Libero.

Ricca la discussione anche sul problema delle competenze degli esperti, critici compresi, nell'ambito degli enti locali, Regioni in specie: qui i critici possono dare davvero un loro significativo contributo all'organizzazione decentrata del teatro.

A lungo si è parlato dell'importante iniziativa del seminario per i giovani critici promosso dall'Anct e dall'Eta, di cui sono stati esposti i programmi.

Si è deciso di cooptare nel direttivo in carica anche un rappresentante degli operatori dell'informazione teatrale associati nel secondo elenco.

Molti gli interventi; hanno parlato tra gli altri: Infante, Giorgetti, Argenti, Libero, Liotta, Pizzuto, Gasparetti, Tei, Damini e, affettuosamente festeggiato, Giorgio Prosperi. Gli interventi sono proseguiti anche nel pomeriggio e i lavori sono stati fusi con quelli del convegno *Dignità e funzione della critica nel sistema informativo attuale*. Maricla Boggio ha ricordato con commovente sincerità, a nome personale e di tutta l'associazione,

ne, Ghigo De Chiara, il presidente dell'Idi recentemente scomparso.

Si sono poi invitati i presenti a dare il loro appoggio all'iniziativa di Giuliana Lojodice a favore del teatro in tv, mediante la raccolta di firme.

Carlo Infante, chiamato a far parte del direttivo per la sua competenza sulle nuove tecnologie nello spettacolo, è intervenuto per stimolare l'Anct intorno ai temi della ricerca.

È stato anche annunciato l'accordo raggiunto da *Hystrio* (direttore Ronfani) e *Sipario* (direttore Giorgetti) per mettere a disposizione borse di studio legate al seminario della critica.

Come dare maggiore elasticità all'azione dell'Anct? È possibile formare libere aggregazioni territoriali, o per interessi culturali, che possano muoversi in modo autonomo, parallelamente alla rafforzata attività delle Regioni e degli altri enti locali nel campo dello Spettacolo? Anche su questo tema la discussione assembleare è stata ampia ed esauriente.

Tra le future attività dell'Associazione sono state indicate: la partecipazione all'elaborazione di una normativa anche contrattuale riguardante le figure del critico e degli operatori dell'informazione teatrale, in vista di una più consona definizione delle mansioni professionali; l'intensificazione di contatti con le rappresentanze dei critici cinematografici, musicali e televisivi; il potenziamento dei rapporti tra l'Anct, le facoltà universitarie di drammaturgia e le scuole di arte drammatica; l'organizzazione di un convegno di aggiornamento sulla funzione della critica teatrale di ieri, oggi e domani in collaborazione con la Regione Lombardia in occasione della pubblicazione degli scritti di Roberto De Monticelli (di notevole interesse la presentazione del lavoro critico in corso per editare gli scritti, di cui ha parlato il figlio, Guido De Monticelli); la partecipazione ad un previsto convegno sui piccoli e medi palcoscenici con particolare destinazione alla drammaturgia italiana contemporanea, la promozione di iniziative volte a sostenere la saggistica e l'editoria teatrale in genere tramite presentazioni di opere, letture e dibattiti ovunque sia possibile sul territorio.

L'Anct, infine, si è impegnata ad essere presente ovunque si affronteranno temi e problemi di cultura teatrale: per la difesa del teatro di qualità e di una drammaturgia che sia riflessione e specchio sensibile della realtà contemporanea. □

**RAVENNA** - Ad aprile e maggio si terrà l'edizione 1995 de «Il linguaggio della Dea», il progetto ideato e curato da Ermanna Montanari e promosso da Ravenna Teatro in collaborazione con il Comune della città e il contributo della Commissione regionale delle pari opportunità. Il programma della manifestazione - che non è, come sottolinea la Montanari, una «rassegna di donne» ma piuttosto una riflessione sul femminile - comprende spettacoli teatrali (segnaliamo il debutto di Ippolito di Euripide con la compagnia Ravenna Teatro) un seminario sul corpo-scrittura condotto da Renata Molinari, con una sezione intitolata «Autoritratti» (sei attrici-autrici esporranno il proprio pensiero scenico nel suggestivo spazio di Santa Maria delle Croci) e, in occasione del 50° della Resistenza, Voci della Resistenza, spettacolo-testimonianza incentrato sui ricordi delle donne partigiane.

A pag. 22, da sinistra a destra, Georges Banu; Daniel Benoin.

## L'ORDINE DEL GIORNO DELL'ANCT

# I CRITICI DI TEATRO SCENDONO IN CAMPO

**C**onvocatis a Bologna il 21 febbraio 1995 in assemblea nazionale aperta, i critici di Teatro iscritti all'Anct riaffermano con forza la loro determinazione di rivendicare per la critica drammatica una presenza, un ruolo e una dignità messi in pericolo da un sistema informativo poco incline alla riflessione culturale e caratterizzato da un appiattimento mediatico che tende ad ignorare l'arte teatrale.

Chiamano di conseguenza quanti esercitano la critica teatrale a ritrovarsi, in uno spirito unitario e solidale, all'interno dell'Anct, per consolidare la ripresa dell'attività associativa e il suo intervento nel processo, ancora incerto ma improcrastinabile, di rifondazione progettuale, strutturale e gestionale della società teatrale italiana.

Confermando l'indirizzo espresso dalle precedenti assemblee di Montegrotto Terme, del 13 giugno 1993, e di Firenze, del 12 giugno 1994, invitano inoltre gli operatori dell'informazione teatrale nella stampa, negli organismi e nelle strutture del teatro italiano, nonché quanti si occupano di pubblicistica teatrale nelle facoltà e nelle scuole di drammaturgia ad associarsi all'Anct, che ha predisposto all'uopo l'istituzione di un albo degli aderenti.

Nel rivendicare per l'Anct il diritto di essere consultata sugli aspetti deontologici e professionali riguardanti l'esercizio della critica sui giornali e sui media, nonché sulle questioni inerenti al riassetto del sistema teatrale, auspicano che si verifichi nel Paese un nuovo impegno normativo e legislativo da parte delle Regioni e degli enti locali per regolare le attività dello Spettacolo sul territorio, e in questo quadro rivendicano per i professionisti della critica la loro partecipazione, in quanto esperti, alle fasi di orientamento del lavoro teatrale, in luogo del decisionismo insindacabile e non sempre illuminato di tipo politico-burocratico finora prevalso.

Gli iscritti all'Anct, chiedono, in particolare, che il Dipartimento dello Spettacolo, conscio che non può esserci un buon teatro senza una buona critica, riconosca e sostenga adeguatamente le iniziative dell'Associazione, poste programmaticamente al di sopra di interessi di parte.

L'assemblea conferma la propria decisione di eleggere la sua sede legale presso l'Ordine nazionale dei Giornalisti italiani in Roma, di cui ha accettato il patrocinio per le questioni legali, e che ringrazia per la sua partecipazione alla istituzione delle targhe al merito della Giovane Critica e per l'impegno di coeditare un manuale tecnico-professionale sulla critica teatrale che sarà ampiamente diffuso. Desidera ringraziare inoltre la Fieg, le Regioni Toscana e Lombardia e gli altri organismi ed enti che hanno sostenuto o sosterranno le attività dell'Anct, in modo particolare il Comune di Bologna e la direzione dell'Arena del Sole per l'ospitalità offerta per l'edizione 1995 dei Premi della Critica.

L'assemblea, mentre approva con calore l'iniziativa, invita i giovani che si destinano all'esercizio della critica drammatica a candidarsi per partecipare al primo Seminario per i giovani critici promosso dall'Anct e dall'Eti per il prossimo aprile a Firenze, chiede ai docenti interni ed esterni all'Associazione di mettersi a disposizione per questo importante progetto di formazione professionale e si augura che esso possa essere ripetuto in futuro.

Mentre decide di cooptare nel direttivo un rappresentante degli operatori dell'informazione teatrale associati, i cui problemi di lavoro e di inquadramento dovranno essere approfonditi con gli interessati, indica il quadro seguente delle future attività dell'Anct:

- partecipazione alla elaborazione di una nuova normativa anche contrattuale riguardante le figure del critico e degli operatori dell'informazione teatrale in vista di una più consona qualificazione delle mansioni professionali;
- intensificazione dei contatti con le rappresentanze dei critici che si occupano di cinema, di musica, di televisione e di danza;
- potenziamento dei rapporti fra l'Anct, le università e le scuole di arte drammatica;
- organizzazione di un convegno di aggiornamento sulla funzione della critica teatrale di ieri, oggi e domani in collaborazione con la Regione Lombardia in occasione della pubblicazione degli scritti di Roberto De Monticelli;
- organizzazione di un convegno sulle etnie teatrali in collaborazione con l'Arca Azzurra e l'Università di Sassari;
- partecipazione ad un previsto convegno sui piccoli e medi palcoscenici con loro particolare destinazione alla drammaturgia italiana contemporanea;
- partecipazione attiva alla campagna di raccolta di adesioni con firme per il ritorno del teatro in Tv e ad altre annunciate iniziative volte ad elevare i livelli della programmazione radiotelevisiva;
- promozione di iniziative volte a sostenere la saggistica e l'editoria teatrale in genere, promuovendo presentazioni di opere, letture e dibattiti ovunque sia possibile sul territorio;
- interventi propositivi nelle sedi e in occasione di convegni dove si dibatta il futuro della società teatrale italiana. □

FUNZIONE E DIGNITÀ DELL'ESERCIZIO CRITICO

# NON C'È BUON TEATRO SENZA UNA BUONA CRITICA

*Spazi negati ai recensori a profitto di operazioni promozionali di marketing che prescindono dalla qualità degli spettacoli - I molti inquietanti casi di critici emarginati che devono aprire situazioni vertenziali - In preparazione un libro nero dell'Anct e la definizione di nuove regole deontologiche e professionali - La risposta al j'accuse di Vittorio Gassman: un seminario per giovani critici a Firenze in collaborazione con l'Ente teatrale italiano.*

UGO RONFANI

Per cominciare, un facile sillogismo: non c'è, non può esserci buon teatro senza un pubblico che non sia soltanto gregge, numero da incrementare con le semplici tecniche di persuasione del marketing, senza un pubblico cioè che sa riconoscere lo specifico teatrale ed è capace di scegliere anziché farsi scegliere; ora, nel processo – ch'è assai complesso – di formazione del pubblico non può non conservare indubbiamente un ruolo la critica; dunque, una buona critica concorre (ma potrei dire «è determinante») a fare un pubblico avvertito, cosciente, insomma non gregario. I vari strumenti di intervento del marketing nel teatro (sulla produzione e sulla distribuzione, sui bacini di utenza e sui prezzi, sui meccanismi pubblicitari e sull'incentivazione del pubblico) sono senz'altro utili, ma possono dare a mio parere risultati apprezzabili se e in quanto affondino i loro interventi nel terreno fertile di una partecipazione civile e culturale della comunità all'evento teatrale. Se e in quanto, cioè, il teatro non sia disimpegno ludico, superfluo del corpo sociale, bisogno artificiale ma – con la sua specificità che attiene sia alla sfera privata che collettiva – un modo essenziale per essere come persona e nella collettività. Il mercato del teatro è, prima di tutto, un campo della conoscenza; non lo si può governare se non gli si riconosce questa dignità distintiva. Soprattutto in un'epoca come questa, in cui è provato che la massificazione mediatica, se determina forme partecipative diffuse in se stesse non negative, ha bisogno del contrappeso di specifici culturali quali, appunto, il teatro per evitare una omologazione al basso dei livelli generali dell'informazione e della conoscenza.

Una inchiesta della Makno condotta nel 1990 faceva rilevare che il parere della critica incideva per meno del 13 per cento sulla scelta di una rappresentazione teatrale. Poco, quasi quanto il consiglio *bouche-oreille* di amici e parenti: e il dato confermava clamorosamente – per noi dolorosamente – la perdita di udienza del critico. Se però, ecco, si consideravano, in quell'inchiesta, gli altri elementi incentivanti la scelta, si constatava che, nell'ordine, il testo, l'autore, e a distanza la compagnia teatrale ed il regista, agivano in modo molto determinante sulla scelta: come dire che lo spettatore si orienta – e si orienta, come c'è motivo di credere – proprio in base a quegli elementi di valore – scrittura, interpretazione, allestimento – che sono le componenti del giudizio critico.

## UNA FASE AUTOCRITICA

Se dunque – prima considerazione – i critici sono così poco ascoltati, è perché la loro autorevolezza è scemata: dato inoppugnabile, che impone il dovere dell'autocritica. Seconda considerazione: poiché si deve supporre che il pubblico sia, nella sua maggioranza, abbastanza umile e saggio da attingere presso altre fonti quegli elementi informativi, se non di giudizio, sul testo, l'autore, la compagnia e il regista che influenzano le sue scelte, bisogna concludere che su di lui agisca, con notevole determinazione, un tipo di informazione preventiva e persuasiva che è giusto considerare come promozione del prodotto teatrale, e che è notevolmente cresciuta in questi ultimi dieci anni. Non si vuole qui negare la liceità ed anzi l'utilità, in certa misura, di tanto fervore promozionale, che si verifica a monte o durante l'evento teatrale, attraverso l'intensificazione dei contatti degli addetti stampa, la proliferazione delle pubblicazioni di teatro o di compagnia, la moltiplicazione delle dichiarazioni e delle interviste di attori e registi sugli spettacoli in gestazione, le coloriture cronachistico-mondane sui protagonisti degli eventi teatrali e via di

cedo. Benissimo, ma a patto che si riconosca che questa massa d'urto promozionale e/o informativa sono più attinenti ad operazioni di incentivazione e di marketing che alla formazione o al consolidamento del gusto e della consapevolezza critica. E che dunque la critica è e rimane, da questo punto di vista, insostituibile.

Quali sono, però, i margini della critica teatrale (della critica *tout-court*, potremmo dire) nel sistema informativo attuale? Ci soccorre, qui, un'inchiesta condotta dall'Agis, i cui dati sono stati presentati all'ultimo Salone del Libro di Torino nel corso di un dibattito promosso dall'Eta e dal titolo significativo, *Gli spazi negati della critica*. È risultato che lo spazio concesso al teatro sulle pagine degli Spettacoli dei quotidiani non supera, nella media, il 7 per cento del totale tutto compreso: anticipazioni, interviste, indiscrezioni, recensioni. L'articolo del critico (nonostante che il giornalismo italiano avesse inventato la Terza Pagina proprio partendo da un evento teatrale, la *Franческа da Rimini* di D'Annunzio, sul *Giornale d'Italia* di Bergamini) occupa, di questo 7 per cento, una parte pochissimo rilevante, e in netta diminuzione. Soltanto *La Repubblica* concede ai suoi recensori, il titolare in testa, spazi di intervento regolari e dignitosi. *Il Corriere della Sera*, su cui hanno esercitato Simoni e De Monticelli, ha a sua volta amplificato anticipazioni e interviste assegnando alla critica – sembra – il ruolo, raffinato e minoritario, di uno spazio *contro*, proclive al dissenso culturale-letterario. *La Voce* di Montanelli (e si parla di un patriarca del giornalismo) è nata senza avere in organico un titolare della critica drammatica; *Il Tempo* di Roma ha ritenuto di congedare di fatto Giorgio Prosperi, decano della categoria, penna d'oro della saggistica e della drammaturgia, con una telefonata di preavviso della segreteria di redazione; e *Il Messaggero* ha cancellato di punto in bianco il nome del suo titolare, Renzo Tian, già presidente dell'Anct. *Il Giorno* – che ha avuto fra le sue firme Guerrieri, De Monticelli e Vigorelli – anticipa e promuove, ma recensisce in spazi avari; colleghi di lungo corso come Gastone Geron e Odoardo Bertani conducono personali battaglie per salvaguardare criteri di qualità nella scelta degli spettacoli o strappare le dieci righe in più necessarie per esprimere giudizi non superficiali; colleghi dei quotidiani del gruppo Monti, come Sergio Colomba, Paolo Lucchesini, Luciana Libero sono stati costretti ad assumere posizioni vertenziali in difesa del loro lavoro; *La Stampa* di Torino, che pure ha fama di giornale incline alla riflessione, ha compresso frequenza e lunghezza degli interventi sul teatro; quotidiani siciliani hanno sospeso per mesi l'esercizio della critica drammatica. E potrei continuare, richiamando la drastica riduzione del discorso critico praticata dalle agenzie di stampa, Ansa in testa, dalle emittenti radiofoniche e da quelle televisive. Mentre l'editoria teatrale, periclitante, non riceve aiuto alcuno.

## UN EFFIMERO INFORMATIVO

Che cosa sta succedendo? Ci siamo posti la domanda nella nostra assemblea di Bologna. E siamo stati costretti, nostro malgrado, a concludere che lo stato di incuria e di abbandono nel quale si trova la critica teatrale è soltanto uno dei sintomi dell'abbassamento dei livelli dell'informazione e della cultura nel nostro Paese. Prevalgono in troppi giornali non le competenze, la riflessione, la preoccupazione di accompagnare la crescita del lettore, ma un effimero informativo che, per imitazione acritica del modello televisivo, s'accontenta della chiacchiera approssimativa. La denuncia di questo appiattimento di valori s'è accompagnata – lo ricordo – alla doppia decisione di tra-



sferire la sede legale dell'Anct presso l'Ordine nazionale dei Giornalisti italiani e di chiedere allo stesso il patrocinio legale, nella fondata convinzione, ormai documentabile, che il critico di teatro è indotto dalle circostanze a scendere in campo, non di rado anche sul terreno vertenziale, per difendere aspetti deontologici, professionali, normativi del proprio lavoro. La situazione – che sta determinando, com'è naturale, una disposizione dei soci dell'Anct ad assumere atteggiamenti solidali ed unitari – sarà verificata in un convegno sullo stato della critica previsto per l'autunno a Milano, in occasione della pubblicazione del *Corpus*, prezioso, delle recensioni critiche di Roberto De Monticelli. Contemporaneamente, l'Anct pubblicherà un *libro bianco* (o dobbiamo chiamarlo *libro nero*?) che sarà presentato in accordo con l'Ordine nazionale dei Giornalisti. E siccome dal nostro programma dell'Anct non esula, tutt'altro, l'intenzione di approfondire una fase di autocritica, ecco l'iniziativa finora unica in Italia, del seminario a tempo pieno, della durata di due settimane, con un numero chiuso di una trentina di partecipanti accuratamente selezionati per attitudini e per meriti, destinato alla formazione di coloro che, nonostante i tempi, intendono esercitare – i temerari – la professione del critico teatrale. Tale seminario – previsto in primavera a Firenze in collaborazione con l'Eta, l'Ongi e la Fieg – non avrà connotazioni presuntuosamente magistrali ma sarà un laboratorio, oltretutto di formazione, di verifica e di confronto anche generazionale al quale parteciperanno, con i prescelti, docenti, critici titolari, giornalisti e uomini di teatro.

## LE ACCUSE DELL'AMICO GASSMAN

Tutti insieme si cercherà di cercare o ritrovare le nuove regole per esercitare con onestà, equilibrio e chiarezza la critica teatrale. I risultati di questa ricerca comune saranno raccolti in un manuale tecnico-professionale che sarà edito e diffuso anche negli anni a venire a cura dell'Ongi. Partiremo, nel condurre questo seminario, non dalla posizione arrogante di quei critici-mandarini (ce ne sono ancora, pateticamente anacronistici) i quali ritengono di poter disporre del diritto di vita o di morte su uno spettacolo, di poter fare agire nei loro giudizi discriminanti manichee o preconcetti ideologici, o di fare scattare con disinvoltata frequenza la ghigliottina della stroncatura, che per lo più rivela, oltretutto scarso calore umano, un'indifferenza di fondo o addirittura disamore per il lavoro teatrale: partiremo dalla rivalutazione di una professionalità e di una deontologia basate sull'assenza di pregiudizi culturali, sul rispetto di chi allestisce spesso a gran fatica uno spettacolo, sull'autonomia e sulla serenità della valutazione critica, sull'attenzione non passiva ma vigile e generosa di ciò che la parte migliore del pubblico si attende da un evento teatrale, nonché da una curiosità costante per il nuovo. E cercheremo di ricordare al critico di oggi e di domani altre auree regole, che già enunciava Silvio D'Amico in uno scritto di più di mezzo secolo fa, ma che, a quanto pare, stanno andando in disuso: che al critico di teatro si chiedono due specialissime competenze, e cioè saper valutare la qualità artistico-letteraria di un testo ma, anche, disporre di strumenti valutativi anche tecnici sulla regia, l'interpretazione e le altre componenti di uno spettacolo; proporsi come collaboratore e non come antagonista, nella solidarietà ma anche nell'indipendenza, della gente di teatro; preferire alla critica ironica e sacciente oggi sem-

pre più diffusa la partecipazione comune alla ricerca di un'intesa fra il mondo della scena e il pubblico.

Ci impegnamo a riscoprire, noi critici anziani, e a fare riscoprire ai critici di domani, questi valori e questi metodi. E intanto siamo anche disposti ad accettare – in espiazione delle colpe che certamente abbiamo – le bordate di critiche-boomerang che ci sono cadute addosso in questi ultimi tempi. Non importa se un regista della periferia teatrale romana ha mosso l'accusa alla critica in blocco di ignorare l'*underground* senza tener conto che ci sono in Italia più di 600 fabbriche del teatro e che per dare conto di tutto, ammesso che ottenesse dai giornali spazi adeguati, lo sventurato critico scavalcamontagne dovrebbe vedersi e recensire un paio di spettacoli al giorno, anche nelle feste comandate. Non importa se a Spoleto l'estate scorsa, e nei giorni scorsi anche a Milano, il caro Vittorio Gassman ha reagito agli scarsi entusiasmi dei critici per la commedia *Camper* da lui scritta, diretta ed interpretata decretando la morte in blocco della critica contestualmente – ha precisato – alla scomparsa di quel maestro ch'era stato Roberto De Monticelli; distribuendo in assenza degli interessati pagelle impietose e berretti d'asino; salvando appena qualche recensore *buono* (dove *buono* sta forse per *melenso*) fra cui mi dicono figurasse il sottoscritto. Non importa la circostanza mal scelta da Vittorio per la sua requisitoria; non importa s'egli non ha tenuto conto degli spazi che ci sono negati (le 50 righe dell'attuale recensione tipo contro le due colonne di cui disponevano i nostri maestri, compreso Roberto De Monticelli); non importa che – lo ha notato con senso di equità Leo De Berardinis – la presunta e generale decadenza della critica dipenda, anche, dalla sua emarginazione in quel sistema informativo deculturizzato di cui ho detto prima, dominato dai trombettieri della spettacolarizzazione preventiva dell'evento teatrale.

Non importa. L'importante è che il malessere esistente fra teatro, critica e pubblico venga alla luce, per avviare un dibattito al quale l'Anct è ampiamente disponibile. L'importante è, anche, che non ci si getti in faccia i panni sporchi, che non si peschi nel torbido della disunita società teatrale, che non si pronuncino da ambo le parti giudizi inappellabili e che non ci si limiti a manifestare anacronistiche, vane nostalgie per un'età dell'oro della critica su una scena teatrale tutta in movimento.

Dovremo ragionare insieme. Vengano pure, al convegno e al seminario che ho annunciato, i teatranti a *darci i voti*, anche Vittorio Gassman. Vengano, soprattutto, a dare a noi e ai critici di domani, qualche consiglio, e per ascoltare i nostri consigli se ne avremo da dare. L'atteggiamento dell'Anct, oggi, è questo. Da rispettare, credo, se è vero quel che dicevo all'inizio: che il buon teatro ha bisogno della buona critica.

A mo' di postilla per chiudere: quanto ho detto era all'insegna del pessimismo della ragione. Non credo che, in questo Paese che ci fa tutti un po' depressi, caro Vittorio, il teatro come arte e cultura avrà vita facile. Non credo che il sistema dell'informazione migliorerà tanto presto. Credo che i tempi siano tali per cui chi fa cultura, anche il critico di teatro, debba disporsi a superare una *eduardiana nuttata*. Ma su linee di resistenza! □

**Nella foto, una panoramica dell'Arena del Sole durante la cerimonia di inaugurazione.**

RAGIONI E SCOPI DI UN PROGETTO

# «TOSCANATEATRO» TRA TRASGRESSIONE E MEMORIA

LUCIANA LIBERO\*



**T**rasgressione e politiche teatrali. Sembrano queste le linee di congiunzione del progetto Toscanateatro di Angelo Savelli. Linee che vanno ad indagare sul territorio secondo una tendenza, culturale e di mercato, ormai ineludibile. Un territorio inteso come radici, lingua, tradizione da cui ogni attività teatrale non può oggi prescindere. Non solo per questioni di assenza ministeriale e per passaggi di funzioni alle Regioni (anche se è impossibile ignorare tale significativo spostamento); ma soprattutto perché una creatività intelligente deve oggi fare i conti con la memoria di sé – o con l'assenza di memoria – che un territorio esprime.

Quando abbiamo cominciato ad occuparci di nuove drammaturgie, agli inizi degli anni Ottanta, tale discorso era soltanto un'intuizione, un avvio di tendenza non pienamente consapevole del proprio valore. Poi l'inaridirsi del linguaggio; il sistema ingessato in cui si rivolgeva il medesimo repertorio; l'imbarbarimento progressivo della nostra lingua e di una nostra più alta identità culturale, hanno reso quasi obbligate, per alcuni gruppi più avvertiti, alcune scelte. Ricordare innanzitutto la propria storia. Scavare tra le rovine, riportare alla luce con tecniche da archeologi le fonti primarie di una lingua e di un teatro italiani; ritrovare dentro di sé l'amore per la tradizione teatrale più autentica del nostro danneggiatissimo Paese.

Un'opera di archeologia quindi che cerca di conservare e di proteggere quel bene culturale che è il teatro italiano.

Non è un caso se, ad esempio un autore come Leo De Berardinis, nonostante il suo proclamato odio per la «nuova drammaturgia» senta oggi il bisogno di lavorare sulla commedia dell'arte, alle origini della nostra storia teatrale. Perché in fondo il discorso è proprio questo: conservare e proteggere, ma anche riscrivere e reinventare una tradizione, alla ricerca di un nuovo riconoscimento, di una nuova comunità teatrale tra artista e pubblico.

Il progetto di Savelli parte quindi da tali considerazioni, o almeno da esse deriva: alto lignaggio della letteratura e della commedia toscane; riscrittura e reinvenzioni di nobili materiali; rapporto più proficuo col territorio e con le varie direzioni artistiche in esso presenti; collegamento per progetti e sinergie tra le diverse forze toscane.

Ma anche, come si diceva all'inizio, un forte slancio trasgressivo a proposito di personaggi e di tematiche che della toscànità rappresen-

tano la parte migliore come lo sberleffo del pestifero monello di Vamba; la deviante incoscienza di Pinocchio; l'irriverenza delle creature di Palazzeschi. Ed è questo ritrovato valore dell'«ingenuità», connesso al gioco e all'infanzia, al calembour e al divertimento, che ci pare l'impalcatura, il tema vincente del progetto di Savelli. E basterebbe a dimostrarlo il successo di un'operina come il *Gian Burrasca*, dove il felice connubio tra l'Arca Azzurra e Pupi e Fresedde, l'innesto di sciantose e viveurs napoletani, vanno a confermare la validità di un taglio scanzonato, fantasioso, anticonformista. Ma se il *Gian Burrasca* assurge quasi a simbolo del progetto che va a spaziare da Boccaccio al Novelli, passando per l'umor nero di un Federico Tozzi, o salutando a nuova vita l'Aretino; va anche detto che una tradizione è viva solo quando la si ritrova nel presente artistico di una città e di una regione. Certamente a Firenze non siamo a Napoli dove Scarpetta, Petito, Viviani e Eduardo sono il pane quotidiano dei cartelloni cittadini o delle varie famiglie, figli d'arte e compagnie della fertilissima città. Qui si è spesso assistito ad una presunta e malintesa idea di «toscanità» che si è abbracciata ad una comicità plebea, scarsamente teatrale, anche se forte di un sicuro approdo televisivo e di un facilissimo consenso.

Con Toscanateatro si va di sicuro in una dimensione diametralmente opposta: conquistare al teatro la letteratura, il romanzo, la novellistica; rinnovare il repertorio; affermare una più radicata identità con un disegno di ampio respiro non costretto ad inseguire ad ogni stagione occasionali vocazioni; ma soprattutto ampliare la produttività con scambi e confronti tra le varie compagnie.

Qui il discorso si fa più impervio, grazie ad una rivalità e ad un protagonismo che non giovano e che spesso lasciano il campo agli improvvisatori dell'ultima ora. Che si attrezzino le compagnie toscane come Savelli, Chiti, i Magazzini, il Laboratorio Nove. Hanno in mano tradizione, drammaturgia contemporanea, sperimentazione, incontri internazionali. Questo è il Progetto: il Goldoni è alle porte. E gli «unti» dalla politica in agguato. □

\* Critico teatrale e curatore dell'inserto Toscanateatro

Nella foto, il Teatro Comunale dei Rinnovati di Siena.

PUPI E FRESEDE - TEATRO DI RIFREDI

# TOSCANATEATRO

*Progetto pluriennale di produzione e promozione teatrale realizzato con il contributo degli assessorati alla Cultura della Regione Toscana e del Comune di Firenze.*

## FINALITÀ

**T**oscanateatro è un progetto dell'associazione Pupi e Fresedde - Teatro di Rifredi di Firenze che intende perseguire una doppia finalità:

1 - promuovere la rivisitazione del patrimonio teatrale e letterario toscano;

2 - promuovere, al di fuori da ogni vincolo di «toscanità», le produzioni degli artisti e dei gruppi toscani o stabilmente operanti nella nostra regione, quali che siano le tematiche ed i linguaggi da questi scelti per esprimersi.

Il progetto nasce dall'idea, condivisa da più parti anche a livello nazionale, che in questo particolare momento di transizione e di trasformazione del Teatro italiano possa essere utile procedere ad una rivalutazione dei vari Teatri regionali e delle aree linguistiche ed operative che ad essi fanno capo. In questa prospettiva Toscanateatro si propone di esplorare e rilanciare, in un'ottica non vernacolare o localistica, le potenzialità esistenti (ma anche quelle disperse o inesprese) del patrimonio culturale passato e presente della nostra regione.

## CONTENUTI DEL PROGETTO

Per il raggiungimento della prima finalità («promozione del patrimonio toscano»), il programma di Toscanateatro prevede una ricognizione su alcuni scrittori e drammaturghi toscani che, pur non apparendo frequentemente sulle nostre scene, hanno segnato la storia della letteratura e del teatro italiani. Il programma, predisposto dal direttore artistico Angelo Savelli e realizzabile presumibilmente in cinque anni, è suddiviso in tre sezioni:

A) Drammatizzazione di opere letterarie:

- *Il Decamerone* di Giovanni Boccaccio

- *Pinocchio* di Carlo Lorenzini detto Collodi

- *Gian Burrasca* di Luigi Bertelli detto Vamba

- *Tre croci* di Federico Tozzi

- *Le sorelle Materassi, Perelà* di Aldo Palazzeschi

B) Opere teatrali:

- *La cortigiana* di Pietro Aretino

- *Il marescalco* di Pietro Aretino

- *Le bravure di Capitan Spavento* di Francesco Andreini

- *Don Pilone* di Girolamo Gigli

- *Acqua cheta* di Augusto Novelli

C) Progetto specifico per il settore Teatro Ragazzi «Quattro storie toscane per l'infanzia»:

- *Il giornalino di Gian Burrasca* di Vamba

- *Le novelle della nonna* di Emma Parodi

- *Stenterello* di Luigi Del Buono.

- *Le avventure di Pinocchio* di Collodi

Quanto al raggiungimento della seconda finalità («promozione della produzione toscana»), Toscanateatro, intende opera-

re su due livelli.

Da una parte, il progetto intende privilegiare la ricerca di più stretti rapporti collaborativi ed anche produttivi, tra le compagnie Pupi e Fresedde, Arca Azzurra, Laboratorio Nove e Magazzini che costituiscono alcune delle punte più vitali dell'attuale produzione teatrale toscana.

D'altra parte, però, soprattutto attraverso l'utilizzo del Teatro di Rifredi, il progetto resta aperto, con la dovuta selezione e gradualità, alle proposte di altri artisti toscani, cercando, come già avvenuto nel passato, contatti con gruppi come Krypton, Aringa e Verdurini, Mascarà, Bustric, Laboratorio di Figure ecc..

In futuro Toscanateatro, qualora potesse contare su appropriati finanziamenti, potrebbe esplorare la possibilità di collaborazione con altri importanti artisti quali Alessandro Benvenuti, Ugo Chiti, Carlo Cecchi, Paolo e Lucia Poli, oltre che a scrittori e musicisti operanti nella nostra regione. E, soprattutto, potrebbe interessarsi alla nuova drammaturgia toscana creando una vetrina qualificata ed un laboratorio sperimentale di scrittura che, in un confronto ravvicinato con gli autori nazionali ed internazionali, recuperasse il meglio dell'eredità del disciolto Centro di Drammaturgia di Fiesole.

## MODALITÀ

Le finalità del progetto vengono perseguite attraverso:

a) produzioni dirette e coproduzioni della compagnia Pupi e Fresedde;

b) produzioni specifiche per conto di Teatri Comunali o Enti locali toscani;

c) sostegno a produzioni di altre compagnie toscane attraverso l'ospitalità al Teatro di Rifredi;

e) attività didattiche e laboratoriali.

## SEDI

Il progetto Toscanateatro ha sede presso il Teatro di Rifredi di Firenze, ma, per la natura delle sue finalità e delle sue modalità, prevede la possibilità di dislocarsi su più palcoscenici sia fiorentini che toscani, mentre è prevista la più ampia circolazione a livello nazionale dei prodotti realizzati. □



INTERVENTO DELL'ASSESSORE REGIONALE ALLA CULTURA

# UNA PROPOSTA PER UN NUOVO E DIVERSO TEATRO PUBBLICO

PAOLO BENESPERI\*



**L**e condizioni per portare a compimento il percorso di revisione dell'impianto relativo alla legislazione sulla cultura e, nello specifico, nel comparto dello spettacolo saranno evidentemente possibili soltanto quando entreranno in funzione le compagnie amministrative elette con le Regionali di aprile.

Nei trascorsi tre anni ci eravamo proposti di raggiungere alcuni significativi obiettivi che già con il piano della cultura 1994 avevamo evidenziato con la esplicita tendenza alla legittimazione dell'autonomia di un livello di decisione provinciale ed all'affermazione della nuova strategia regionale per «progetti», applicando agli stessi criteri trasparenti in ordine alle competenze ed ai poteri di programmazione della Regione. Crediamo di poter affermare che con il Piano '95 i nuovi orientamenti ne escono confermati e rafforzati; ne sono

testimonianza gli accordi sottoscritti tra gli Enti interessati per quanto riguarda:

**1** - il nuovo ruolo che l'Ente autonomo Teatro Comunale di Firenze viene ad assumere in rapporto ai teatri della Toscana, ma più in generale con l'intera società regionale;

**2** - il definitivo decollo del Centro regionale toscano della danza, che ha la sua sede presso il Teatro Manzoni di Pistoia, il cui compito sarà quello di valorizzare le esperienze produttive di qualità presenti in Toscana, nonché la diffusione, nei teatri e nei festival toscani e non, degli spettacoli prodotti;

**3** - l'individuazione dei soggetti produttivi, nel settore della prosa, di alta qualità artistica; in questo contesto prende forza la scelta della Fondazione Teatro Metastasio a Prato, quale centro regionale per la realizzazione del progetto produttivo la cui direzione è stata affidata a Massimo Castri, personalità artistica di indiscusso valore. Insieme abbiamo il dovere di affermare che la nascita di questo forte centro produttivo non significherà la messa in mora o lo svilimento dell'esperienza, tutta toscana, affermatasi sin dagli anni '70 che ha determinato la nascita di diffuse e qualitativamente alte esperienze di strutture, centri, teatri e compagnie;

**4** - la valorizzazione del Teatro per l'infanzia e la gioventù, con la nascita di Platea Toscana che raccoglie le esperienze più significative del settore;

**5** - il riconoscimento del valore delle iniziative diffuse, nel territorio regionale, di rassegne e festival, con una particolare attenzione, nel Piano '95, al comparto della musica popolare ed «extracolta»;

**6** - l'avvio, previsto a partire da questo anno, di una seria ricognizione conoscitiva del patrimonio organario presente nelle nostre province e nei nostri comuni;

**7** - l'attenzione posta alla produzione ed alla diffusione della musica contemporanea;

**8** - il coordinamento produttivo tra i 3 teatri di tradizione, Cel Teatro di Livorno, Giglio di Lucca, Verdi di Pisa per la lirica;

**9** - la riorganizzazione dei circuiti per la diffusione del Cinema.

A questo lungo elenco che ha significato, e significherà nei prossimi anni, lavoro di seria programmazione alla ricerca di equilibri sempre più avanzati dal punto di vista istituzionale ed artistico, si aggiungono l'approvazione delle leggi sulle scuole di musica, sulle nuove procedure che affidano compiti e ruolo alle programmazioni provinciali, sul sostegno alle attività di promozione ed al consolidamento dei debiti delle aziende teatrali riconoscendo alle stesse la dignità che meritano.

Se questo è il quadro, l'iniziativa «Toscanateatro» proposta dal Teatro di Rifredi e dalla compagnia «Pupi e Fresedde» che gestisce questo spazio, divenuto in pochi anni un vitale centro di produzione, di programmazione e di più ampia proposta culturale per la Toscana e oltre, va senza dubbio nella direzione di un rafforzamento della politica regionale proposta nel corso di questa legislatura.

Non possiamo che augurare alle nuove ipotesi di lavoro di trovare la forza di imporsi quale nuovo irrinunciabile tassello nel panorama dello spettacolo in Toscana e rappresentare un modello per il Teatro in Italia. La Regione Toscana non potrà rimanere in disparte a fronte di questo processo, ma ne seguirà gli sviluppi con l'obiettivo di favorire il suo consolidamento. □

\*Assessore alla Cultura della Regione Toscana

Nella foto, l'assessore Paolo Benesperi.

INTERVISTA A ANGELO SAVELLI: IMPEGNI PER IL TEMPO PRESENTE

# RILANCIARE UN TEATRO D'IMPRONTA TOSCANANA

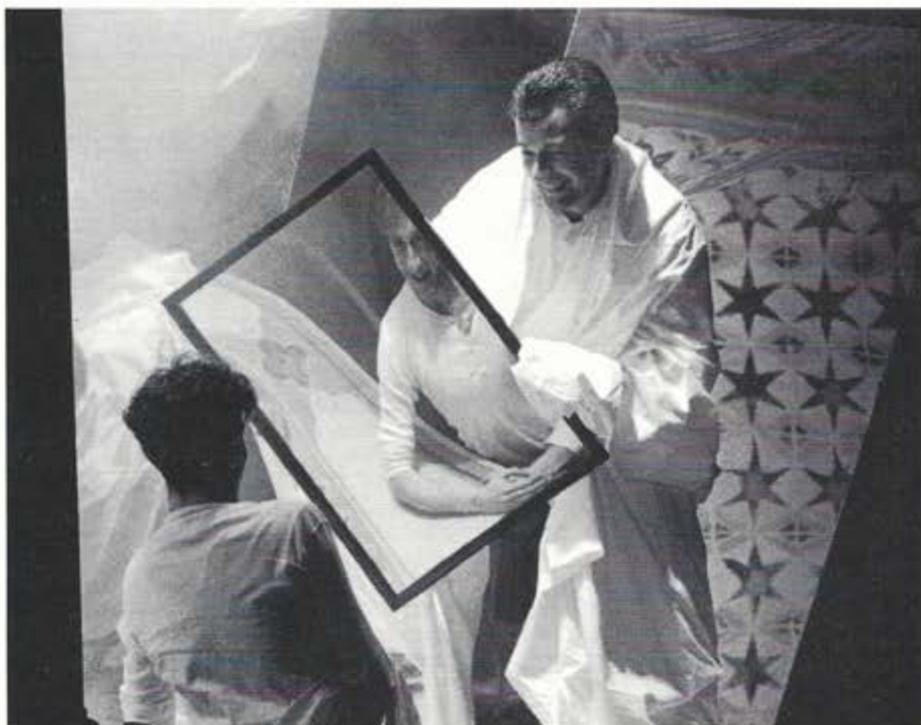
*Esiste un problema di identità della lingua e del carattere regionali: dobbiamo trovare forme e linguaggi non degradati attingendo ad autori come il Boccaccio e l'Aretino, Gigli e Novelli, Collodi e Palazzeschi - Restare ben saldi alle proprie radici è il contrario del provincialismo: perciò, nel progetto Toscanateatro, recupero della memoria e massima apertura alle risorse del territorio - Il futuro del Goldoni e il lavoro di Castri a Prato.*

**H**YSTRIO - Per molti anni Pupi e Fresedde ha orientato la sua ricerca su materiali popolari di area meridionale. Oggi il progetto Toscanateatro sembra giungere come una pausa di riflessione. È un'inversione di tendenza?

**SAVELLI** - Diciamo una correzione di rotta. Pupi e Fresedde è nata e cresciuta a Firenze ed è una compagnia toscana a tutti gli effetti. Se fino ad oggi ho privilegiato nelle mie scelte l'area meridionale è stato per una mia vocazione di «meticciano» culturale, indotta dalla mia doppia discendenza calabro-toscana. Ma dopo quindici anni d'attività, dopo la felice esperienza di radicamento al Teatro di Rifredi, sento la necessità di una ricognizione più specifica, più approfondita tra i personaggi, le forme, le storie della cultura toscana. Con la stessa libertà creativa con la quale ho dato corpo in passato alle voci colte e plebee del nostro Sud.

**H.** - Quali sono i temi unificanti di questo progetto?

**S.** - Direi che ce n'è più d'uno. Prima di tutto c'è il tentativo di ridare fiato ad un teatro d'impronta toscana che da molto tempo si dibatte tra una marginale sopravvivenza sulle scene vernacolari e i facili clamori dei comici cinematografico-televisivi. A mio avviso c'è un problema di lingua e di carattere: cioè d'identità. Il «tipo» toscano si è ormai ridotto ad una macchietta di erotomane sboccato e la sua parlata si è intorpidita in una grevità di suoni gutturali da stadio che ha fatto dimenticare la brillantezza e la musicalità di una lingua che ha fatto storia. Se si esclude Ugo Chiti, i cui meriti in questo settore non saranno mai abbastanza lodati, il teatro toscano d'oggi cosa può offrirci se non farsette sgangherate e cabarettismi scatalogici? È da questa insoddisfazione che nasce il ricorso alla letteratura, anche quella ingiustamente considerata per l'infanzia, ed il ritorno ai classici. Per recuperare forme e linguaggi non degradati e per dimostrare come proprio in Boccaccio e Aretino, in Gigli e Novelli, in Collodi e Palazzeschi, stiano i germi di quello spirito toscano critico, trasgressivo, libertario, ironico che ha potuto



produrre un «tipo» come Gian Burrasca, giustamente assunto a vessillo di questo nostro progetto. Un altro spunto di lavoro è quello d'affrontare con questo stesso spirito critico anche il repertorio drammatico. I toscani hanno paura della serietà, temono di essere ridicoli a mostrarsi passionali. Usano il sarcasmo come una difesa che spesso gli impedisce di commuoversi, d'emozionarsi e così l'ironia spesso muta in livore, l'umorismo in acidità. Qui Tozzi e Palazzeschi ci possono essere molto utili, ma sarebbe anche bello lavorare con qualche giovane romanziere contemporaneo, come Giorgio Van Straten o altri, per fotografare gli umori, i rancori, le vanità che vermicolano dietro gli scorci rinascimentali della nostra provincia. Ma ci sono poi altri fili che s'incrociano e si mescolano tra loro: come applicare la forma del teatro musicale anche al reperto-

rio toscano ed altri ancora.

**H.** - Ma non c'è un pericolo di provincialismo in questa scelta di toscana, il rischio d'approdare a temi vernacolari, localistici?

**S.** - Chi pensa che sia provinciale lavorare al recupero delle proprie radici, alla difesa della propria tradizione, si sbaglia di grosso; e del resto la nostra esperienza dimostra l'esatto contrario. Infatti se è vero che il Gian Burrasca prodotto insieme all'Arca Azzurra ha trionfato a Rifredi ed alla Pergola e nei maggiori teatri toscani, altrettanti consensi ha raccolto in tutti gli altri teatri d'Italia dove è stato presentato. Adesso se ne prepara un'edizione americana e questo la dice lunga sul rischio di provincialismo. Ma se il Gian Burrasca aveva una sua radice più popolare, il favore che ha raccolto anche un lavoro più sottile come quello che abbiamo fatto sull'Aretino con la Cortigiana insieme



all'Università d'Arezzo e Siena, e con la prossima produzione del *Marescalco*, ci stimola a proseguire su questa strada. Quella cioè di continuare il recupero di un importantissimo patrimonio spesso dimenticato. E non far cadere nell'oblio un autore della statura dell'Areentino ci fa sentire esenti da ogni sospetto di provincialismo.

**H.** - Quali possono essere le linee vincenti del progetto *Toscanateatro* in una città come Firenze?

**S.** - Certamente il recupero della memoria. Ma soprattutto la sua caratteristica di progetto aperto alle altre forze toscane. Nel documento programmatico infatti auspichiamo vivamente collaborazioni con artisti come Paolo Poli o Alessandro Benvenuti, come Federico Tiezzi o Ugo Chiti. Quello che vogliamo, oltre ad incentivare il nuovo, è tentare di razionalizzare l'esistente che ha già di per sé punte altissime di consenso e di risultati artistici. Ma è ovvio che un simile progetto dovrebbe poter contare su finanziamenti adeguati che permettano di andare oltre la collaborazione tra strutture amiche. Per esempio: solo un amichevole accordo con i Magazzini ci ha permesso, con reciproca soddisfazione, di far debuttare a Riferi in prima nazionale l'*Edipus* di Testori. Se le esigenze dei Magazzini fossero state più onerose noi non avremmo potuto offrire a Firenze uno dei maggiori eventi culturali della scorsa stagione. Con maggiori mezzi *Toscanateatro* potrebbe essere il veicolo, il filtro d'una molteplicità artistica, ivi compresa quella di altri gruppi ed operatori.

**H.** - E gli altri gruppi ed operatori sarebbero d'accordo?

**S.** - Penso di sì, se è ben chiaro che le compagnie mantengono inalterate le loro personali relazioni con gli enti pubblici sui loro singoli progetti. È solo quando questi progetti s'intersecano con *Toscanateatro* che

nasce la possibilità di una collaborazione e d'un ulteriore sostegno. Ed è quello che è successo con l'Arca Azzurra per *Gian Burrasca*, con il Laboratorio Nove per *Le cognate* e con l'As.Te.R. per il Teatro Ragazzi.

**H.** - Si tratta insomma di trovare delle sinergie?

**S.** - Certo, senza nessun imperialismo ma con un intervento trasversale teso alla somma delle energie, alla loro razionalizzazione.

**H.** - In città s'inizia a discutere sul futuro del restaurato Teatro Goldoni. Che rapporti vi possono essere tra la nuova struttura ed un progetto come *Toscanateatro*?

**S.** - Un progetto come il nostro, accompagnato da un parallelo investimento sull'ospitalità internazionale, potrebbe costituire la giusta identità per il Goldoni. Ma il problema non è tanto quello d'installare *Toscanateatro* al Goldoni quanto piuttosto quello d'uscire dalla consueta logica delle elemosine culturali. Il problema è capire quanto gli enti pubblici qui a Firenze siano disposti ad investire ed a rischiare su un progetto del genere, aiutandolo a crescere insieme a quanti vi credono e vi lavorano.

**H.** - Forse il Goldoni potrebbe diventare quel Teatro Stabile o Pubblico che a Firenze è sempre mancato.

**S.** - Francamente credo che un Teatro Stabile in senso tradizionale oggi umilierebbe le realtà già esistenti che in questi anni sono riuscite a sopravvivere ed affermarsi in una situazione non certo favorevole. La costituzione di un Teatro Stabile servirebbe solo a riciclare in un bel carrozzone un po' di mezze figure del sottobosco teatrale regionale. Perché non tentare di creare una struttura che possa «farsi forza dell'esistente dando forza all'esistente»? Noi dobbiamo fare una proposta che non miri a gonfiare gli organici degli enti pubblici. Le risorse vanno sem-

pre di più indirizzate alla produzione ed alla promozione del pubblico.

**H.** - Tuttavia la Regione ha già fatto un passo in questa direzione con la costituzione del polo produttivo a Prato.

**S.** - Il progetto di Prato si regge in gran parte, per non dire esclusivamente, sull'indiscutibile qualità della direzione artistica di Massimo Castri. Ma la strategia del polo pratese, non certo per colpa di Castri, rischia di fermarsi unicamente al sostegno alla produzione di alcuni pregevoli spettacoli firmati da un prestigioso regista. Di ben altra natura era stato l'impegno di Prato nel sostegno ad un'idea di teatro regionale alla fine degli anni Sessanta e poi ancor più col sostegno all'indimenticabile laboratorio ronconiano negli anni Settanta; una capacità di adeguare il tiro di volta in volta a quello che era l'obiettivo più avanzato della battaglia politico/culturale del momento. Ma poi, mi sembra, che sulla capacità d'assalto della fabbrica pratese ha finito per prevalere una malintesa politica del prestigio, fatta di singoli eventi mondani capaci di frastornare il «grande pubblico» e i «piccoli politici».

**H.** - Una politica che ci ha però regalato il *Mahabarata* di Brook e *Ignorabimus* di Ronconi.

**S.** - Questo è vero. Ma è anche vero che sono rimasti due eventi eccezionali, due splendide cattedrali nel deserto. Il deserto di una strategia teatrale che avrebbe potuto lasciare maggiore memoria di sé, maggiore continuità e più profonde tracce nel presente artistico di una regione.

**H.** - Comunque si è creato almeno a Prato un polo produttivo.

**S.** - Intendiamoci: trovo molto positiva la decisione della Regione, soprattutto se si considera la consistenza degli spazi fisici e dei contributi finanziari messi a disposizione dal Comune di Prato a fronte del poco o niente messo a disposizione dal Comune di Firenze. Mi ribello però all'idea che Firenze debba limitarsi ad una sorta di pacifica spartizione geografica della cultura regionale: la musica a Firenze, la prosa a Prato e la danza a Pistoia. Il fatto che a Firenze abbiano sede alcune delle massime istituzioni musicali toscane (il Comunale, l'Orchestra Regionale Toscana, Tempo Reale) significa solo che, essendo Firenze l'importante capoluogo di una importante regione, dovrebbe poter contare anche nella prosa, nella danza, nel cinema, su istituzioni di analoga importanza. Anche per questo, oltre ad impegnarmi ogni giorno per consolidare il mio teatro a Firenze, non vorrei un giorno dover lottare per la sopravvivenza di Firenze nel teatro toscano.

**H.** - Con *Toscanateatro* ritiene chiusa l'esperienza con Napoli?

**S.** - Impossibile dimenticare Napoli. Come si dice: «O zappatore nun s'a scorda 'a mamma». Continuerò ad interessarmi di autori e temi napoletani, ma soprattutto a lavorare con gli attori partenopei. Anche in *Toscanateatro*, perché non è mia intenzione fondare il Granducato del Teatro Fiorentino ma far dialogare quante più lingue possibili. Almeno sul palcoscenico. □

A pag. 29, «La cortigiana» di Pietro Areentino. In questa pagina, «Il marescalco».

L'ESPERIENZA TEATRALE DI AREZZO

# LA PROVINCIA ITALIANA SERBATOIO DI CULTURA

*La necessità di riconquistare il pubblico partendo dal recupero delle tradizioni letterarie e popolari del territorio - L'esempio de La cortigiana.*

GIORGIO RENZI\*

Toscanateatro non può essere considerato uno dei tanti progetti teatrali che compagnie di diversa origine e cultura ormai quotidianamente propongono a tutti i livelli istituzionali per trovare una via d'uscita dalla crisi che attanaglia il mondo dello spettacolo. Con particolare tempismo, coglie un'esigenza che è insieme culturale ed istituzionale, e costituisce, per altri versi, il naturale evolversi di esperienze maturate negli ultimi anni anche nella nostra realtà. Vorremmo quasi avere la presunzione di aver dato un contributo alla costruzione e all'impostazione del progetto, con le collaborazioni avviate in più occasioni, alcune delle quali ancora in corso. E forse non è un caso che proprio un regista della nostra terra, sia pure «meticcio», quale è Angelo Savelli, dopo anni di esilio non del tutto volontario, abbia sentito il bisogno di ritrovare le sue e le nostre radici, e, insieme, aggiungerei, le radici del teatro.

Da un'altra ottica, quello del pubblico amministratore, mi sono posto da tempo gli stessi interrogativi e sono giunto a conclusioni simili a quelle di Savelli.

In questi ultimi anni ci siamo spesso domandati come riconquistare un pubblico al teatro, che tipo di ruolo dare allo spettacolo dal vivo in un mondo sempre più condizionato dallo spettacolo preconfezionato e teletrasmeso, portatore di una omologazione culturale, espropriatrice di culture e della ricchezza delle differenze.

Ci è sembrato che l'unica strada percorribile fosse quella di uno sforzo collettivo che partisse dalle periferie, quelle ancora più legate alle loro tradizioni ed identità (alle radici), che utilizzasse le possibilità di circuitazione della civiltà moderna non per subire altre culture ma per riscattare e affermare la propria in una dialettica attiva con le altre.

La «provincia» italiana è ancora un serbatoio di potenzialità culturali. Lo è stato anche nel passato. Certo, sappiamo il rischio di provincialismo sempre in agguato, come sappiamo che è una lotta dura e condotta con armi impari. Ma vale la pena di tentarla. Ed è questo il cammino che abbiamo intrapreso, tenendo presenti i diversi «serbatoi» cui è necessario attingere: le tradizioni popolari, le tradizioni auliche e letterarie, le forze culturali di diverso livello e provenienza presenti sul territorio. Forse gli esempi concreti spiegano meglio il senso delle nostre scelte. La produzione de *La cortigiana*, in occasione del quinto centenario di Pietro Aretino, è stata una tappa importante di questo cammino. Con essa abbiamo ritrovato un rapporto con il «cittadino» Savelli e la sua compagnia, ma insieme abbiamo coinvolto attori locali, il Cut, la facoltà di Magistero, recuperando un testo tipico di una tradizione letteraria, ma scritto da un altro concittadino che, con orgoglio

## Un primo passo: continuiamo!

GIORGIO VAN STRATEN\*

Quando per la prima volta sentii Angelo Savelli parlare della sua idea di un progetto teatrale sulla tradizione e il patrimonio linguistico e letterario toscano rimasi un po' perplesso. Pensavo al vernacolo, al provincialismo, a quella fiorentinità nemica del nuovo e del contemporaneo che sempre ho identificato come il nemico da abbattere. Oggi mi sono convinto delle ragioni di Savelli e dei molti altri (per esempio Ugo Chiti) che di un lavoro sulla lingua e sulla tradizione del nostro territorio hanno fatto il loro riferimento fondamentale.

Perché ho scoperto che c'è un provincialismo più distruttivo di quello che produce «una mostra di quadri dell'illustre concittadino»: il provincialismo che non riconosce nulla di ciò che si fa da noi se prima non si è affermato altrove. La valorizzazione del nostro patrimonio culturale, se finalizzata a produrre cultura contemporanea, non è solo un nostro diritto, quanto, piuttosto, un dovere.

Anche perché, in una situazione che vede progressivamente schiacciate le culture regionali a vantaggio di un'uniformità di basso profilo, in cui la lingua si unifica intorno ad un italiano non solo povero (anche se parlato da tutti), ma soprattutto piattamente ricalcato su un lombardo televisivo, la riproposizione di lingue e culture diversificate appare una condizione necessaria allo sviluppo di una qualità alta della produzione culturale.

Non si tratta d'imporre scelte ideologiche: si può lavorare su *Gian Burrasca* come su Dante, e magari anche su autori contemporanei. Ciò che conta è una comune volontà di lavoro e di ricerca.

Sta alle amministrazioni locali valorizzare queste possibilità attraverso l'uso sia degli spazi (per esempio il Teatro Goldoni, quando finalmente si potrà riaprire) che delle risorse. Ma sta anche agli uomini di teatro, agli uomini di cultura più in generale, proporre ipotesi in grado di segnare una soluzione di continuità rispetto al passato. Toscanateatro non è certo questo progetto già realizzato, ma è un primo passo importante in questa direzione. Continuiamo. □

\*Presidente della Commissione Cultura del Comune di Firenze

«patriottico», è mostrato nella Sala dei Grandi della Provincia.

Ci sono quasi tutti gli ingredienti di un progetto che unisce tradizione ed innovazione, rapporto con un pubblico popolare e proposta per i «palati fini» del teatro, risorse intellettuali elevate e insieme presenza dello «spirito del popolo».

Contemporaneamente abbiamo potuto ricordare che lo spettacolo di serie A e di qualità non si fa solo nei grandi teatri e nelle grandi città. Come era anche nel passato si può fare nelle «corti», nelle piazze, nei «teatrini» di provincia.

Già, i «teatrini» di provincia! Che sorpresa, per tanti, scorrere il lungo elenco dei teatri storici esistenti anche nel territorio aretino, fin nei paesi piccoli e piccolissimi. E che tristezza vederli abbandonati e, peggio ancora, restaurati, ma non

utilizzati. La storia del teatro degli ultimi decenni ha visto due tipi d'atteggiamenti: a) il «grande teatro» che aveva bisogno delle immense platee e che non poteva adattarsi a quei «modesti» spazi; b) il teatro di ricerca e di sperimentazione, che li guardava con distacco ideologico perché espressione di cultura aristocratico/borghese.

Anche in questa direzione il progetto Toscanateatro va incontro ad un'esigenza sentita: rimettere in uso, ridare vita a strutture che l'immaginario popolare sente ancora proprie, recuperando insieme spazi e culture, sottraendosi ad una logica puramente commerciale, ridando al teatro quel ruolo di coscienza critica e di resistenza alla omologazione culturale, così come è stato in altri periodi della storia d'Italia. □

\*Assessore alla Cultura della Provincia di Arezzo

IL SOSTEGNO DELL'ASSOCIAZIONE PISTOIESE

# UNA COLLABORAZIONE NELLA «TOSCANITÀ»

GIANCARLO GALARDINI\*

**È** facile, molto facile per me approvare il progetto Toscanateatro; mi basta ripensare alle tante e tante occasioni di ospitalità e di coproduzione fra i teatri di Pistoia e Pescia e la compagnia di Angelo Savelli, da *La terra del rimorso* a *L'amore delle tre melarance* fino a *Le bravure del Capitan Spavento* realizzato su nostra commissione, a *Gian Burrasca*, nelle due versioni per grandi e piccoli, al recentissimo *Le novelle della nonna*.

Per il Teatro Manzoni di Pistoia e il Pacini di Pescia la presenza di Pupi e Fresedde, così come quella dell'Arca Azzurra, è costante nel tempo ed ha carattere sempre più rilevante, sia all'interno delle stagioni invernali che nelle programmazioni estive.

Resta quindi poco da aggiungere a questa pluriennale amicizia e alla stima che a questa si accompagna: resta solo da rallegrarsi per il fatto che sia stata «messa a fuoco», nella vasta gamma possibile di opzioni produttive, quella che ha la finalità «...di esplorare e rilanciare, in un'ottica non vernacolare o localistica, le potenzialità esistenti del patrimonio culturale passato e presente della nostra regione».

Come dire che è la Toscana, la «toscanità» nel suo senso più alto e storicamente valido, il campo su cui si dovranno concentrare le energie di operatori teatrali di primo livello, che non partono per di più da un'ipotesi astratta, scritta a tavolino, ma, una volta tanto, tirano le somme di anni e anni di lavoro coerente, per fare il punto e per creare nuove opere, partendo dalle radici più profonde da cui tutti noi siamo stati, volenti o nolenti, generati e nutriti, senza che questa diventi una stanca riedizione della letteratura del *Land und Blut*, né un ammiccamento a nuove riedizioni dello strapaese e del campanilismo più vieto.

Colpisce positivamente, a questo proposito, la chiarezza e la determinazione con cui questo tema viene esposto, ripartendo lo sforzo organizzativo su diverse fasce di età - dall'infanzia alla maturità - e su diversi settori d'intervento, dalla drammatizzazione di opere letterarie alla messa in scena di «scenari» e copioni teatrali esistenti, fino alla proposta di rilevare nuovi autori, collegandosi giustamente ad esperienze nazionali ed estere, recuperando anche il patrimonio di idee del Centro di Drammaturgia di Fiesole.

Ho già avuto modo di esprimere, nel recente convegno promosso dall'Arca Azzurra a San Casciano, il mio personale interesse per una corretta opera di approfondimento dei caratteri culturali e teatrali della nostra regione, «corretta» nel senso che risulta da questa proposta, da contrapporre a tante iniziative semplicemente speculative, che forniscono al pubblico un divertimento epidemico e godereccio, ma lasciano la bocca amara, come i cibi troppo conditi e insaporiti (anche questi ultimi sono estranei alla nostra cultura!): aspetto quindi con piacere le proposte che verranno, assicurando, come sempre, la mia più totale collaborazione. □

\*Direttore dell'Associazione Teatrale Pistoiese



## Come una coppa di champagne

STEFANO DEL SETA\*

**D**a diversi anni ormai la vivace attività produttiva di Pupi e Fresedde è orientata verso una «rilettura» di episodi solo apparentemente marginali della diversa esperienza geografico-linguistica del nostro Paese.

In realtà il lavoro di Angelo Savelli ha fatto piena luce su quei luoghi di «trapasso» che hanno segnato, per lo più, una identità culturale nel suo farsi, nel suo prendere, lentamente, coscienza.

Con il progetto Toscanateatro può, finalmente, avere inizio quella stagione da tanto tempo attesa di una convinta rivalutazione della scrittura toscana, del suo essere - al contempo - figlia di un ambiente e figlia del mondo, orfana - negli ultimi secoli - di un ricco passato e capace, però, di originalissime impennate che la mettano in piena sintonia con le diverse correnti europee.

Il teatro sta diventando sempre più simile a una bottiglia di champagne lasciata aperta da alcuni giorni: rimane solo il liquido mentre le bollicine, l'odore ed il particolare sapore diventano solo un ricordo.

Il nuovo progetto di Pupi e Fresedde potrebbe davvero riportare la «bottiglia» all'originaria integrità. □

\* Presidente della Fondazione Toscana Spettacolo

NELLA LINEA PROGRAMMATICA DELL'ARCA AZZURRA

# UNIFICARE I PROGETTI DELLE LINGUE DEL TEATRO

MAURIZIO FRITTELLI\*



**S**i ritorna, ormai al crepuscolo del secolo, a discutere sulle culture regionali e nazionali attraverso i vari alfabeti storici e linguistici che ne hanno caratterizzato l'evoluzione. Mentre la chimera di una lingua capace di unire tutti i popoli si scontra con la realtà dello sgretolamento di molti Stati europei costruiti sulle ideologie del Novecento, la lingua perfetta rimane un sogno utopico senza radici e prospettive.

Il Teatro ha fra le sue straordinarie magie anche quella di possedere un'anima preveggenza con cui spesso anticipa i tempi colorandoli con nuovissime terre. In questo senso non sono pochi i casi in cui il Teatro sta tornando ad esprimersi con il dialetto o comunque con una lingua «sporca». Forse, cerca di sfuggire all'abbraccio mortale del linguaggio patinato ed impalpabile che caratterizza quello televisivo o pubblicitario.

Il lavoro che l'Arca Azzurra Teatro ed Ugo Chiti hanno iniziato a produrre all'inizio degli anni Ottanta, attraverso una complicità sempre più dichiarata, è andato, all'inizio forse anche inconsapevolmente, in questa direzione.

Crescendo nel tempo una maturata consapevolezza del significato drammaturgico di certe ascendenze linguistiche e culturali toscane permeate da quegli umori popolari sia nobili che ruvidi che caratterizzano il «maledetto toscano», peraltro già in parte presenti nella migliore tradizione lettera-

ria di questa regione, si è cercato di dare corpo ad un progetto che ne approfondisse le fonti attraverso una incuriosita ricerca. Ciò anche attraverso uno sguardo attento ed affascinato a quello che succede, drammaturgicamente parlando, in altre parti d'Italia: Napoli, la Sicilia, Milano. Per questi motivi esattamente tre anni fa è nato il progetto «Delle lingue del teatro», che viene tenuto annualmente dall'Arca Azzurra, in collaborazione con il Comune di San Casciano Val di Pesa e la Regione Toscana.

All'interno di questo progetto, che nel 1995 prevede un articolato approfondimento sulla drammaturgia napoletana curato da Luciana Libero, si cerca, nello scenario morbido ed aspro del Chianti, di creare un'occasione di riflessione critica e di meditata rilettura sul panorama teatrale e drammaturgico di questo scorcio di secolo.

In questo senso è evidente che l'iniziativa di Angelo Savelli e di Pupi e Fresedde volta alla creazione del progetto Toscanateatro si inserisce in un contesto molto caro e assai contiguo al lavoro dell'Arca Azzurra. Questa «contiguità» è stata, peraltro, felicemente sperimentata attraverso la collaborazione fra queste due realtà toscane tramite la coproduzione dello spettacolo *Gian Burrasca*, ovvero un monello in casa Stoppani attualmente in tournée in tutta Italia.

È da ritenere, perciò, assolutamente auspicabile

che le varie progettualità che si muovono su terreni culturali ed artistici del tutto affini possano trovare un'armonizzazione di intenti e di risultati attraverso un grande progetto comune con cui rimarcare a livello nazionale la grande vivacità di risorse artistiche che si muovono nel territorio fiorentino e regionale. Ciò anche per favorire un maggior coinvolgimento di alcuni enti locali (come il Comune di Firenze) che hanno avuto, rispetto al sempre crescente riconoscimento delle qualità artistiche di alcuni operatori fiorentini, un atteggiamento inversamente proporzionale di preoccupante disattenzione.

È allora opportuno volare alto con progetti unitari che abbiano la capacità di contenere tutte quelle iniziative di autentica ricerca ed esaltazione del patrimonio artistico della nostra regione per misurarle e confrontarle con tutte le altre esperienze più significative sia nazionali che internazionali. Auguri a tutti noi di buon lavoro. □

\* di Arca Azzurra Teatro

A pag. 32, una scena de «Le bravure di Capitano Spavento». In questa pagina, «Decameron variazioni», uno spettacolo di Arca Azzurra Teatro.

UN'ESPERIENZA CHE STA CAMBIANDO LA SCENA FIORENTINA

# A RIFREDI IL TEATRO È UNA CASA PER TUTTI

*Uno spazio-vivaio aperto al gusto per l'avventura col sapore della comicità.*

LAURA CARETTI\*



«Il teatro è una casa», dice Bergman del suo *Dramaten* di Stoccolma: una casa in cui si sta con familiari e amici in palcoscenico e tra il pubblico, a cui anche un figliol prodigo come lui può tornare sicuro di essere sempre accolto e voluto. Da noi sarebbe più giusto dire che il teatro è un albergo a varie stelle (grand hotel o locanda che sia), dove è tutto un andirivieni di compagnie e spettatori, gestito da direttori e amministratori visibili o invisibili, più o meno abili. Le case-teatro sono rare, anche perché occorre abitarle con continuità e con amore, costruirle e inventarle giorno per giorno. Ecco, tra le eccezioni, il Teatro di Rifredi somiglia a questa specie rara. Da quando la ristrutturazione lo ha reso ancora più accogliente, il pubblico che si riunisce dentro le sue grandi vetrate prima e dopo lo spettacolo, è cresciuto e si è diversificato, così come si sono andati articolando in varie proposte e programmi e i progetti del suo direttore Angelo Savelli e della sua compagnia Pupi e Fresedde. Ora sono i ragazzi delle scuole che di mattina vedono animarsi in scena le pagine de *Il giornalino di Gian Burrasca*, o quelle di *Pinocchio*, oppure ascoltano sospesi le terrificanti novelle della Parodi; poi la sera, su quelle stesse poltrone rosse o anche appollaiati sui gradini, sono in tanti a guardare tra il riso e la pena le tragicomiche *Cognate* di Michel Tremblay, messe in scena da Barbara Nativi col suo Laboratorio Nove (coprodotto con Pupi e Fresedde). Così procede una giornata reale, consueta, che fa parte della storia presente, ma ha anche in germe un doppio progetto che si proietta nel futuro: da un lato, far confluire in una linea di sviluppo produttiva questa voglia e capacità di ricreare alcuni testi del patrimonio toscano narrativo e teatrale; dall'altro proporre, a quanti lo vogliano, una unione di forze, nella consapevolezza che la chiusura di ognuno nel proprio «particolare» è un danno e che andarsene altrove è bello quando non si sia costretti a farlo come per un esilio.

Di questi tempi è così che si guarda avanti (si diceva una volta) «senza improvvisarsi» e (oggi) «senza mentire» sui programmi e la loro realizzazione.

Toscanateatro è infatti uno di quei progetti che si fanno nascere piano piano da piccoli vivai, saggiandone prima le possibilità di crescita. Così mettendo insieme le esperienze di spettacoli recenti (*Gian Burrasca, ovvero un monello in casa Stoppani* con la compagnia dell'Arca Azzurra, *Pinocchio... cha cha cha!*, *La cortigiana dell'Aretino*, *Le novelle* della Parodi ecc.), e osservando sempre a distanza molto ravvicinata i propri spettatori, grandi e piccoli, habitués o primi venuti, ingenui o sapienti che siano, Angelo Savelli ha costruito un «suo» percorso di testi toscani da ripercorrere di nuovo o da riscoprire. È un viaggio alla ricerca di alcune radici: da quelle corpose del *Decameron* a quelle contorte di Tozzi, da

quelle più profonde dell'Aretino a quelle più in superficie di Palazzeschi (troppo rivisitato, mi pare, ma è un'opinione personale appena detta tra parentesi). A guardar bene c'è, in questa scelta di repertorio, un gran gusto per l'avventura comica e grottesca dei personaggi (anche di quel capitano Spavento di Francesco Andreini, che pochi di noi si sono goduti al Teatro Manzoni di Pistoia nell'allestimento di Gilberto Tofano, anche questa prodotta da Rifredi); e c'è, come sempre, a guidare la mente registica di Savelli la ricerca di una comicità dal ritmo veloce, parodica e spregiudicata, che si fa contemporanea anche quando a parlare sono i personaggi cinquecenteschi dell'Aretino. Proprio *La cortigiana* (un esperimento di collaborazione tra teatro ed università che ho seguito da vicino) mi pare esemplare del rapporto di Savelli con la tradizione e della sua messinscena drammaturgica che passa per l'adattamento del testo al suo disegno registico. Il passato si fa presente attraverso una riscrittura nel linguaggio dell'immaginario scenico contemporaneo. Il testo smontato e ricomposto, volutamente trasformato, non tanto al mero fine di attualizzarlo, ma per riconquistare per sé e per il pubblico le sue invenzioni, le sue provocazioni, tutta la sua ancora possibile teatralità. □

\* Docente di Storia dello Spettacolo all'Università di Arezzo e Siena



A pag. 34, dall'alto in basso, «Gian Burrasca, ovvero un monello in casa Stoppani» e «Pinocchio cha cha cha!». In questa pagina la «Commedia dell'Inferno» di Sanguineti messa in scena da Federico Tiezzi.

## L'ADESIONE DELLA COMPAGNIA MAGAZZINI



### Uscire dalla logica della sopravvivenza

**L**a Ctm Compagnia Magazzini non può che guardare favorevolmente alla proposta, avanzata dal Teatro di Rifredi, di avviare una sistematica collaborazione tra quanti producono teatro a Firenze e in Toscana. Siamo infatti convinti che oggi, ancor più che in passato, sia indispensabile individuare momenti di collegamento tra realtà diverse, mirando altresì a raccogliere il maggior numero di risorse possibile attorno a singoli progetti, allo scopo di superare quelle logiche di difesa e di sopravvivenza a cui questo momento storico sembrerebbe voler costringere.

Già nella stagione passata, il debutto di un nostro spettacolo a Firenze (*Edipus* di Giovanni Testori), città dalla quale mancavamo ormai da diversi anni, è stato reso possibile da un rapporto con il Teatro di Rifredi, improntato ad una amichevole collaborazione. E, oggi, il nostro rapporto con le istituzioni culturali della Regione Toscana porta alla creazione di *Le felicità turbate*, spettacolo che debutterà al Piccolo Teatro del Comunale nell'ambito del prossimo Maggio Musicale Fiorentino. Scritto appositamente per noi da Mario Luzi, *Le felicità turbate* è un testo ispirato alla figura del pittore Jacopo da Pontormo, la cui realizzazione si inserisce nel solco di un nostro periodico ritorno alle radici della nostra cultura, attraverso figure emblematiche quali appunto Pontormo o Paolo Uccello (*Vita immaginaria* di Paolo Uccello, prodotto al tempo della nostra collaborazione con il Comune di Scandicci, debuttò alla Biennale del 1985). Anche il lavoro sulla *Commedia* di Dante, portato avanti tra il 1989 e il 1991 a Prato grazie all'appoggio del Consorzio Teatro Metastasio, nonché il rapporto con un autore quale Mario Luzi, si inseriscono in questa linea di cultura «toscana» che, nel riconoscere una propria peculiare identità, non vuol certo viverla in chiave di chiusura o di provinciali quanto anacronistici municipalismi. Al contrario, ritrovare oggi nella specificità delle singole radici, l'appartenenza ad una cultura regionale o cittadina, può aver senso solo nell'ottica di un quadro allargato e composito, di un momento di assoluta libertà da cui partire per un dialogo aperto.

Per quanto attiene ad una possibile progettualità futura di più intensa collaborazione tra le realtà regionali, è chiaro che l'obiettivo dovrebbe dunque essere quello di costruire nuove opportunità di sviluppo senza limitarsi a difendere e consolidare l'esistente. Bisogna creare le condizioni per liberare maggiori energie, e per rendere più produttive ed efficaci le risorse esistenti sul territorio. Si tratta insomma di dare maggior respiro e quindi di incrementare la vitalità del teatro.

In questo senso ci pare oggi orientata la politica culturale della Regione Toscana, il cui contributo può assumere un ruolo fondamentale nel promuovere il dialogo e l'incontro tra le diverse realtà e nel coordinare l'azione sul territorio. Ma se l'assessorato alla Cultura regionale appare oggi un interlocutore attento e attivo, purtroppo la stessa cosa non può dirsi del Comune di Firenze, il quale resta assente e lontano mentre la città risente di questa latitanza sul piano della promozione e del sostegno alle realtà culturali esistenti.

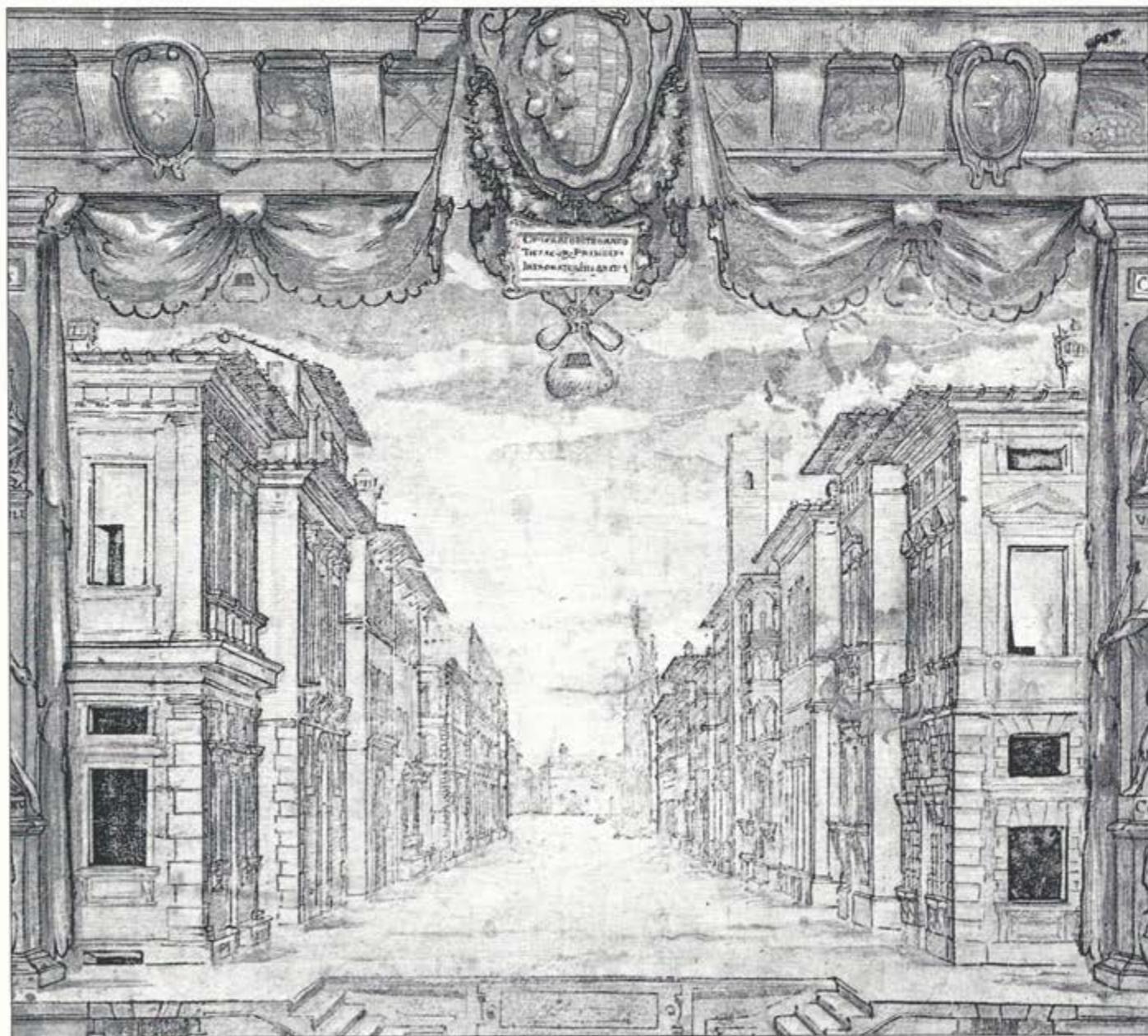
Ci auguriamo che la ricerca di queste relazioni sia perseguita in modo aperto, senza divisioni a priori per generi, categorie, finalità, apparati o quant'altro possa limitare il libero scambio delle idee e delle progettualità. Ci auguriamo vengano superati vecchi schematismi e gerarchie, per favorire invece di volta in volta la convergenza delle diverse esperienze e identità. È necessario individuare spazi e condizioni di lavoro per chi produce, è necessario promuovere programmi culturali intorno a cui aggregare l'apporto di più soggetti, nel rispetto della libertà e della specifica vocazione e storia di ciascuno. □

L'INTERVENTO DEL CRITICO PAOLO LUCCHESINI

# STORIA DI DELUSIONI MA ANCHE DI SPERANZE

*Firenze è l'unica grande città d'arte che non abbia un'istituzione teatrale pubblica - Dai primi Maggi con Reinhardt e Copeau al Teatro delle Due Città, dal Teatro Regionale Toscano alla Fondazione Spettacolo: come e perché il sistema produttivo locale non è riuscito a consolidare esperienze positive e unitarie - Le linee di forza per mobilitare tutte le energie esistenti.*

PAOLO LUCCHESINI



**F**irenze, fra le città d'arte grandi e medio-grandi, è l'unica che non ha un'istituzione teatrale di segno pubblico. I motivi di questo colpevole deserto creativo si possono risalire a sessant'anni fa, quando fu creato il Maggio Musicale.

Infatti, dal 1933 il Comune aveva acquistato e ricostruito il Politeama Nazionale, diventato poi Teatro Comunale, non trascurando, fin nel dopoguerra, di inserire nei cartelloni dei primi Maggi straordinarie produzioni drammatiche di livello mondiale (Reinhardt e Copeau) mentre la presenza di una serie di teatri attivi (Pergola, Niccolini, Nazionale, Alfieri, Rex) coprivano il quotidiano fabbisogno drammatico.

Il Comunale, però, a cominciare dalla fine degli anni Cinquanta, ridusse le produzioni drammatiche inserite nei Maggi e Firenze, priva di uno spazio di proprietà e, al solito, divisa politicamente, non tentò nemmeno un progetto, sorda anche di fronte alla nascita dei teatri pubblici trascinati dalla spinta dell'esempio del Piccolo di Milano.

Un tentativo maldestro e subito abbandonato fu quello dell'attrice Elsa De Giorgi che nel 1953 creò uno stabile con due sedi, Firenze e Bologna, intitolato Teatro delle Due Città.

Il vuoto produttivo fu occupato fra il 1961 e il 1965 da uno stabile d'iniziativa privata con sovvenzioni comunali: nella saletta dell'attuale Teatro dell'Oriuolo si produssero spettacoli di qualità con registi importanti e attori famosi e che lo sarebbero stati. Equivoci e beghe politiche misero fine a questo generoso, se pur confuso, tentativo. Altra breve, furtiva esperienza ancora all'Oriuolo: l'anno dopo l'alluvione, si costituì Firenze Teatro, un gruppo di professionisti che produsse per una stagione, contando su sovvenzioni pubbliche. Nel 1965 fu creata la Rassegna internazionale dei teatri stabili, manifestazione felicissima, un faro culturale per Firenze, più volte in crisi, malamente cancellata da diatribe partitiche nel 1981. Ultima iniziativa, la costituzione nel 1974 del Teatro Regionale Toscano, ente a struttura assembleare, allora innovativa, ma di non facile gestione, negando del tutto la figura fondamentale di un direttore. Fra fasti e tracolli il Trt ha comunque rappresentato una viva presenza toscana nel panorama nazionale. Il Teatro della Compagnia realizzato dalla Fondiaria e affidato al Trt e alla direzione di Paolo Emilio Poesio, con l'avvento della Fondazione Toscana Spettacolo, nuovo ente regionale con compiti soltanto distributivi, non ha individuato un modello di gestione e dopo due anni di noleggi vari, è tornato in possesso della Fondiaria la quale, a sua volta, lo ha affittato alla famiglia Cecchi Gori per rifarne cinema.

Con l'abbattimento dell'unico istituto teatrale di segno pubblico in grado di produrre, il Trt, Firenze (e contestualmente la Toscana) è rimasta priva di una qualsiasi iniziativa, unica fra le città d'arte, ma anche fra tutti i capoluoghi di regione. Firenze, in pratica, non esiste nella mappa nazionale del teatro. È una situazione scandalosa instaurata da bisticci e ripicche della classe politica, per diverso tempo pronta a cavalcare la cultura ottenendo notevoli successi di prestigio, ma con il mutare di giunte e consigli regionali, provinciali e comunali, l'insorgere di tagli per la cultura, la presenza spesso di assessori scarsamente sensibili al teatro, sono state perdute o disperse le risorse storiche accumulate da oltre quindici anni.

Assurdo, quindi, che Firenze non abbia avuto la forza e la voglia di reinventare un teatro comunale di prosa, in attesa di aver restaurato il Goldoni. Il Goldoni è il primo teatro di prosa di proprietà comunale nella storia di Firenze, ancora in fase di restauri avanzati e lontano dall'apertura. Spazio perfetto per spettacoli di alta qualità, produzioni esclusive, novità di giovani drammaturghi, spettacoli stranieri, laboratori, un teatro che non dovrebbe aver problemi per inserirsi nel mercato teatrale, soprattutto se non si pensi in termini di pura concorrenza di cartelloni ordinari, anche se di alto gradimento. Ma il Goldoni è soltanto un sogno per la cittadinanza dell'Oltremo. Qualcuno pensa ancora a recuperare una internazionalità perduta, ridare alla città un punto di riferimento di confronto fra varie realtà teatrali, sfruttare il pa-

## L'INTERVENTO DEL LABORATORIO NOVE

# Consolidare collaborazioni nel segno dell'autonomia

BARBARA NATIVI e SILVANO PANICHI

**A**ccogliamo volentieri la richiesta degli amici di Rifredi di dare anche la nostra opinione sul loro progetto Toscanateatro, che ci sembra avere al suo interno aspetti molto diversi. Da una parte infatti indica un desiderio ed un bisogno della compagnia di approfondire la sua indagine su alcuni autori toscani, spostando l'area geografico-culturale dei suoi interessi nella regione in cui Pupi e Fresedde lavora e risiede. Dall'altra però prefigura una sezione «promozione della produzione toscana» che, se nasce sicuramente da ottimi propositi, può creare molti e gravi equivoci. Il primo fra tutti è quello che un obiettivo del genere – promuovere e sostenere la produzione teatrale nella regione – è e deve rimanere un compito di carattere squisitamente istituzionale, di cui si devono far carico gli enti locali e quelli nazionali, e non un teatro o una compagnia, chiunque essa sia. È noto a tutti che questo obiettivo è stato sempre trascurato, ma ci sembra che nell'ultimo anno sia affiorata una controtendenza positiva almeno da parte della regione, che va appoggiata, con tutte le critiche e le contestazioni possibili, perché pone in modo corretto un problema ineludibile, quello di dare autonomia e strumenti finanziari adeguati alle compagnie che hanno consolidato una loro fisionomia artistica e una struttura professionale. Non si tratta di un obiettivo raggiunto – dovremmo iscriverci tra i più perplessi, visto il modestissimo contributo che ci è stato assegnato – ma di un segnale importante, che va accolto con fiducia. Ci sembra infatti indispensabile che le formazioni storiche della regione debbano poter contare su questo riconoscimento concreto della loro attività produttiva, e ciò deve ovviamente avvenire anche quando i loro progetti non possono o non desiderano passare attraverso una collaborazione con Rifredi. Tutto ciò non significa sottovalutare l'importanza delle collaborazioni artistiche e produttive: chi scrive ha sempre cercato buoni partners, e tra questi Rifredi è sempre stato al primo posto, anche quando la collaborazione comportava quella amichevole disponibilità cui Savelli fa cenno nel progetto, e cioè sacrifici ed adattamento – presenza ad incasso, coproduzioni a costi bassissimi –. Il problema è però che si può ben collaborare solo a partire da un'autonomia di scelta, da un rapporto paritario, che è quello che ci sembra indispensabile non solo per noi ma per tutti i soggetti cui il progetto Toscanateatro si riferisce. Un finanziamento degli enti pubblici a Rifredi finalizzato alla promozione di compagnie come i Magazzini, o il Laboratorio Nove, o Arca Azzurra, o Krypton o ad artisti come Chiti e Benvenuti ci pare un controsenso, un giro contorto e non chiaro. Diverso sarebbe se le compagnie che Rifredi si propone di promuovere fossero giovanissime, alle prime armi, pressoché sconosciute; forse, ma la nostra è una supposizione, una disponibilità sui gruppi ancora in formazione avrebbe una sua utilità, considerando le grandi difficoltà che si trova davanti una formazione alle prime esperienze, e in quel caso allora il Teatro di Rifredi potrebbe richiedere una disponibilità finanziaria speciale per fare quello che potrebbe essere chiamato a tutti gli effetti «lavoro di promozione». Per di più i soggetti cui il progetto si riferisce sono tutti diversi, per stile, area di ricerca, interessi; volerli spingere a forza in un progetto Rifredi che ha una sua fisionomia precisa (la toscana), il recupero di una certa cultura popolare rischia di mettere anche i curatori del progetto in una posizione difficile, costringendoli o a forzare le diverse identità o a creare un cappello, un titolo del tutto inconsistente per progetti di natura troppo diversa, oppure ancora ad escludere forze e gruppi importanti da quella «promozione dei gruppi toscani» che è un fine così generale da poter essere affrontato soltanto da un punto di vista più ampio. Diverso sarebbe stato se il progetto Toscanateatro fosse nato dalla volontà e dal desiderio di più soggetti, che si proponevano un percorso artistico comune, gestito in un rapporto paritario e precedentemente concordato. Viste le difficoltà che già hanno le strutture intermedie incaricate di produrre e promuovere il teatro nella nostra regione a stabilire rapporti con le compagnie, insistiamo nel dire che l'obiettivo prioritario è quello di fornire ai singoli soggetti mezzi sufficienti a pensare e progettare il loro futuro artistico, da soli e con altri. Il nostro non è un invito alla separazione e alla coltivazione di tanti piccoli orticelli; siamo convinti della necessità di consolidare collaborazioni e nuovi rapporti, ma desideriamo che le linee di questi incontri e collaborazioni siano tracciate a più mani, con più teste pensanti. Ci pare che se ciò avverrà i risultati non potranno che essere migliori. □

trimonio e l'esperienza passata della Rassegna, riprendere le fila con istituzioni internazionali, occupare quella vetrina, ormai vuota.

In poche parole, a Firenze, il sistema produttivo teatrale pubblico deve essere reinventato, ricostruito da zero. Eppure la città ha notevoli risorse artistiche, professionali, conosciute e ammirate in tutta l'Italia, in grado di colmare quel pericoloso vuoto di iniziative pubbliche. Parliamo di due giovani gruppi (presenti a Firenze e dintorni fra i sette e i dieci anni). Pupi e Fresedde, diretti da Angelo Savelli, correati di un teatro perfetto, il Rifredi, con propri fondi e modesti contributi ex ministeriali, regionali e comunali. L'Arca Azzurra, creata da Ugo Chiti, forse il primo drammaturgo italiano, notissimo per una serie di commedie ambientate nel contado fiorentino e nella borghesia cittadina, con una compagnia eccezionale, ma privo di una sala propria. I due gruppi, proprio in questi giorni, hanno creato insieme Gian Burra-

sca: in palcoscenico la compagnia dell'Arca Azzurra al completo, con due attori di Rifredi e la regia di Savelli. Un tentativo di diventare più saldi, ma, soprattutto, di rafforzare una vocazione verso la rappresentazione di testi nuovi o classici di lingua italiana – quindi le lingue, i dialetti e i vernacoli: da Dante a Benigni – dell'area vastissima geografica e storica. L'idea fu di Maurizio Scaparro che tentava di lanciare quattro Teatri Nazionali in altrettante grandi città (Roma, Venezia, Napoli e Firenze): sarebbe stata un'occasione d'oro per la nostra città. Non sarebbe stato difficile creare un Teatro Nazionale, rispetto agli altri teatri, aspettando il Goldoni. Peccato. Firenze ha perduto un'altra chance di produrre. □

**A pag. 36, una incisione di G. Banti (1589) del presunto arcoscenico del Teatro dei Rinnovati di Siena di B. Neroni detto il Riccio.**

IL PROGETTO «QUATTRO STORIE TOSCANE PER L'INFANZIA»

# IN SCENA PER I RAGAZZI LA TRADIZIONE REGIONALE

*Dalla letteratura alla fiaba popolare, l'As.Te.R. e il Teatro di Rifredi in scena con Il giornalino di Gian Burrasca di Vamba, Le avventure di Pinocchio di Collodi, Le novelle della nonna di Parodi e Stenterello di Del Buono - Il recupero della memoria culturale del territorio e il successo presso i giovani.*

ENRICA PAOLETTI\*



**S**ono contenta di fare questo mestiere, mi piace occuparmi del teatro per ragazzi e di quello, che come spesso si dice, sarà il pubblico di domani, non certo perché ho la presunzione o l'illusione di formarlo - ho casomai la responsabilità di ciò che scelgo e produco per loro - ma perché in verità provo sempre un incredibile piacere nell'accogliere alle nostre rassegne dai

piccolissimi del nido ai già grandi delle medie. È in ogni modo farli entrare, molti per la prima volta, in quel mondo affascinante, in quell'atmosfera magica e irripetibile dello spettacolo teatrale, che indubbiamente li arricchirà in creatività, gusto e sensibilità se lo spettacolo è davvero spettacolo.

Incontrando Angelo Savelli, in occasione delle

rassegne che l'As.Te.R. programma dal '90 al Teatro di Rifredi - rassegne tra le più importanti e seguite della regione - sono stata ben lieta di poter collaborare fin dall'inizio al progetto Toscanateatro con produzioni che fossero specificamente dedicate al teatro ragazzi.

Ad onore del vero Angelo Savelli era piuttosto titubante perché fino a quel momento non si era mai misurato con questa fascia di giovanissimo pubblico, ma il progetto si presentava decisamente interessante. Ripensare, dunque, ai testi più significativi di quel ricco bagaglio letterario e popolare che caratterizzano la nostra tradizione regionale perché potessero essere riproposti non solo sulla scena toscana ma anche sul territorio nazionale.

Debutta così, nel giugno del '93, *Il giornalino di Gian Burrasca* ritenuto uno dei capolavori della letteratura per l'infanzia, e, a giudicare dal divertimento e dal tutto esaurito con cui è stato accolto questo spettacolo, credo di poter affermare che c'era proprio bisogno di proporre anche per i ragazzi questa perla dei primi del Novecento fiorentino.

Dalla letteratura alla fiaba popolare, la seconda tappa del nostro progetto è intorno alla novella toscana per eccellenza: *Le novelle della nonna* tratte dalla raccolta di Emma Parodi. Lo spettacolo che ha debuttato nel dicembre '94, esalta quei sapori di cui è carica la tradizione contadina e trasmette ai ragazzi quell'atmosfera mista tra mito e realtà tipica della novella popolare tramandata per molto tempo nel canto del fuoco.

Si riattingerà nuovamente alla tradizione letteraria - impossibile non prendere in considerazione *Pinocchio* di Collodi, emblema della letteratura toscana - per concludere infine con *Stenterello*, la maschera che raccoglie le peculiarità ed i lazzi scanzonati ed ironici propri del carattere popolare.

È un progetto volutamente legato alle tradizioni della nostra terra, teso a valorizzarne gli aspetti salienti, in maniera da non perderne la memoria culturale e storica.

Infine sottolineo l'importanza che due realtà diverse per provenienza e formazione come sono Pupi e Fresedde ed As.Te.R., abbiano messo in atto risorse ed energie per un comune intento, a partire ciascuno dalle proprie specifiche competenze nel medesimo settore. □

\*Direttrice dell'As.Te.R.  
Associazione Teatro Ragazzi

Nella foto, «Il giornalino di Gian Burrasca».

A PROPOSITO DEL *GIORNALINO* DI GIAN BURRASCA

# LE MILLE FACCE DI GIANNINO E IL GIUDIZIO DEI BAMBINI

MAURIZIO DEL MINISTRO\*

L'aspetto più problematico e seducente del *Giornalino* di Gian Burrasca, nella messa in scena di Savelli, è il rapporto che il regista riesce a stabilire con il pubblico, sia infantile, sia adulto.

Gian Burrasca interpretato con sottili toni epici ed estraniati dall'attore Andrea Muzzi, diviene una maschera che cambia continuamente: ora è il bambino che per le sue beffe viene percosso e dice di esser perseguitato nella propria casa; ora è un pescatore acrobatico che, appollaiato su una quinta, getta alla ribalta scarpe rotte trovate nell'Arno; diviene poi il presentatore di una buffa dama galante e attrice di varietà. In seguito è un rivoluzionario che, insieme al suo amico Gigino Balestra, evoca fantasmi contro il regime autoritario e fraudolento del collegio; infine ritorna ad esser bambino ammalato, un Pinocchio impaurito dalla morte, che vede ergersi al suo capezzale le sorelle sentite quasi come medici minacciosi.

Il personaggio subisce una serie di metamorfosi, crea un continuo spettacolo esibizionistico di trasgressioni e denunce, coinvolgendo emotivamente e razionalmente il pubblico. In particolare Gian Burrasca invita i bambini a giudicare ogni sua esperienza. Ad esempio li spinge a dubitare, quando dice di non voler buttare via una pasta alla crema per un rispetto all'infanzia affamata, ed invece cambia idea divorandosela; oppure li spinge a difendere la sua causa, quando, dopo aver ferito con un gioco di prestigio l'avvocato Maralli, accusa il padre d'aver lasciato carica la pistola. Nella rappresentazione di Savelli assume valore emblematico la figura del prestigiatore, il favoloso ed onnipotente Mago Morgan, in cui Giannino, per la sua voce polimorfa, s'identifica.

Anche qui il regista, come nello spettacolo *Un monello in casa Stoppani*, recupera il «teatro dell'infanzia», l'illusoria megalomania che si accompagna spesso all'incertezza, al timore d'annientamento e quindi a continue maschere e metamorfosi. I destinatari dello «show» vivono le imprese di Giannino, i suoi atti e i suoi gesti ribelli, ritrovano nel personaggio la loro aggressività, per cui tutti i bambini – si potrebbe dire – sono sempre presentatori, esibizionisti e maghi.

Nelle memorie evocate da *Il giornalino*, in un'atmosfera tra finzione e realtà, in un ritorno alle pulsioni naturali, Giannino assume, per le sue burle moleste, la maschera di un cane ringhioso; la zia Bettina con i suoi abiti sfacciatamente colorati viene vista come un pappagallo; Capitani, rosso spasimante della sorella Ada, sembra un porco. È un'anguilla, pescata da Giannino, salta come un buffo fallo nel grembo della coppia Luisa-Collalto.

Il «bestiario» è una regressione all'infanzia, rivolto ad una platea di bambini i quali, proprio perché non del tutto acculturati e domati, colgono gli istinti primordiali, e, nella loro risata, sembrano, più degli adulti, intuire l'impronta degli antichi antenati nella nostra vita quotidiana.

La trasgressione si diffonde come un vento liberatorio nel conformismo di casa Stoppani e nel lu-



gubre collegio dei direttori Stanislao e Geltrude, veri e propri spettri del potere ipocrita e tirannico. Questo teatro di Savelli ha senza dubbio una forza conoscitiva, in quanto il bambino, tornando a casa, non avrà immagini falsamente rassicuranti, consolatorie, ma, come avviene ad esempio in *L'uccellino azzurro* di Maeterlinck, imparerà a riconoscersi nelle proprie paure e nel proprio coraggio quotidiano, senza retoriche tranquillizzazioni.

E così avviene ne *Le novelle della nonna*, riscrittura delle fiabe di Emma Parodi, spettacolo affidato da Savelli alla narrazione, alle metamorfosi di due valenti attori, Massimo Grigò e Amina Kovacevich, non a caso vestiti da esploratori in quanto portatori di conoscenza.

Novelle, quali *La fidanzata dello scheletro* e *La*

*padella dell'incantatrice malefica*, escono in modo scherzoso, magico, onnipotente dagli zaini, e mille personaggi, uomini ed animali, sembrano concretizzarsi tra i banchi di scuola, in un iter immaginoso di carte geografiche toscane, paesaggi ignoti, cibi sospetti, fantasmi e cimiteri.

Analogamente al *Giornalino*, assistiamo ad una rappresentazione antinaturalistica e mai illustrativa, in cui s'esorcizza, in una comicità pensosa, la paura di vivere all'ombra della morte, che unisce inesorabilmente grandi e piccini.

\* Docente di Storia del Cinema all'Università di Genova

Nella foto, «Il giornalino di Gian Burrasca».

# GLI SPETTACOLI DI UN TEATRO GIOVANE



## La cortigiana

Di Pietro Aretino. Riduzione e regia di Angelo Savelli. Progetto e consulenza di Laura Caretti. Elementi scenici di Tobia Ercolino. Costumi di Massimo Poli. Luci di Alberto Mariani. Direzione di scena di Valentina Palazzeschi. Musiche di Marco Baraldi eseguite da Marco Bucci, Simone Ermini, Gianni Micheli e Walter Paoli. Con Alessandra Bedino, Fernando Maraghini, Riccardo Rombi, Giulia Weber, Moreno Betti, Isabella Bidini, Andrea Bucciantini, Brunero Burbassi, Pino Carbone, Piero Cherici, Walter Del Sere, Donella Gambini, Carlo Giabbanelli, Leonardo Gonnelli, Ciro Pipolo, Francesco Manetti, Carlo Mori, Robinson Agosti, Letizia Nocentini, Riccardo Quercioni, Fabio Sanesi, Attilio Vergni, Simone Sani, Agostino Zanella e Lorenzo Chiti. Prod. Pupi e Fresedde-Centro Universitario Teatrale d'Arezzo, con il contributo degli assessorati alla Cultura del Comune e della Provincia d'Arezzo.

## La cortigiana o il processo che non si farà

La prima particolarità di questa *Cortigiana* di Pietro Aretino, appositamente creata nell'aprile '92 in occasione delle celebrazioni del quinto centenario della nascita del controverso e poco frequentato autore cinquecentesco, è senza dubbio la sua formula produttiva; una formula che vede uniti alcuni professionisti della compagnia Pupi e Fresedde con un gruppo di giovani teatran-

ti aretini facenti capo al giovane ma già attivissimo Centro Universitario Teatrale.

Artefici di questo connubio sono stati gli enti locali di Arezzo che vollero così imprimere a quell'anniversario un taglio giovane ed anti-academico.

Un'altra particolarità di questo allestimento consiste senza dubbio nel taglio decisamente contemporaneo che ho voluto dare alla messa in scena di questo testo di non facile rappresentabilità. Di questa voglia di contemporaneità, il fatto che lo spettacolo, attraverso l'utilizzo di costumi moderni, sposti l'ambientazione della vicenda dalla Roma papalina del primo Cinquecento alla Roma ministeriale dei nostri anni Cinquanta, non costituisce che il lato forse più appariscente ma sicuramente meno dissacrante dell'operazione. La verità è che, per questo testo, neanche per un momento sono stato sfiorato dall'idea di compiere una ricognizione nei modi dello spettacolo cinquecentesco, nelle problematiche politiche e letterarie dell'epoca, nelle vicende personali dell'autore. Fin dall'inizio ho cercato per me e per i giovani collaboratori un rapporto diretto con la materia incandescente, controversa, sgangherata di un testo ostico ma seducente.

Dunque il lavoro più impegnativo è stato quello di predisporre per lo spettacolo un adattamento moderno dell'opera che, rispettando l'originale nello spirito e nei caratteri salienti, corrispondesse ad una teatralità immediata, tutta immanente alla scena, riconducibile a tecniche e riferimenti immediatamente reperibili dagli attori e dal pubblico, senza mediazioni letterarie.

Un adattamento teso a cogliere le azioni nella loro essenzialità, ad esaltare il gioco dei conflitti interpersonali, a dare ai personaggi, anche a quelli minori, dei contorni più netti (anche a costo di scrivere nuove scene), ad eliminare ogni riferimento ad una cronaca dell'epoca divenuta a noi ignota, a modificare certi complessi e farrinosi procedimenti narrativi (come la ripetitività delle entrate e delle uscite, l'eccessiva frantumazione dei racconti, il continuo ricorso ai monologhi, ecc.) e soprattutto un adattamento basato su una lingua non quotidiana ed anzi vagamente desueta ma comprensibile e comunicativa.

Nel far questo ho evidentemente tenuto presente, ed anzi sottolineato, la lampante differenza di stile narrativo con cui l'Aretino ha affrontato le due vicende che s'intrecciano nella *Cortigiana*: quella dello sprovveduto studentello Maco di Siena e quella dell'arricchito Parabolano di Napoli, due stranieri catapultati a Roma dove, resi ottusi dalla boria, dalla presunzione e dalla passione, diventano subito facile preda del sottobosco di parassiti e delinquenti che infesta la Capitale. E se la storia di Maco è raccontata con il piglio, l'immediatezza ed il ritmo di una travolgente «farsa», la storia di Parabolano e della diabolica coppia Rosso/Aloigia si sviluppa con maggiore complessità seguendo cadenze quasi da *dark comedy* elisabettiana. Dal punto di vista contenutistico ho tentato un'operazione di rilettura del testo dell'Aretino che ne esaltasse la violenta carica civile e mettesse in risalto quel feroce atto d'accusa contro il degrado morale e la corruzione delle società parassitarie che a mio avviso rappresenta il



contenuto più imperituro di questo testo. Così ho cercato d'inserire all'inizio ed alla fine dello spettacolo l'immagine di un processo. L'idea del processo viene programmaticamente evocata dall'Aretino stesso nel prologo (quello dell'edizione romana del 1525, da noi utilizzata come base di lavoro al posto della consueta edizione veneziana del 1534) per poi essere però contraddetta nell'affrettato e convenzionale lieto fine della commedia. L'immagine del processo che non si farà mi è dunque servita per cercare di mettere in risalto un'ipotesi: quella che il finale consolatorio non fosse altro che l'ultimo sberleffo, l'ultimo graffio dell'autore a suggello di un testo amaro e beffardo. E non c'è più amara fine per questa vicenda che un lieto fine.

Quella che propongo è dunque una vera e propria «nuova drammaturgia» della *Cortigiana* che, dopo anni di pregiudizi sulla sua scarsa rappresentabilità, intende riscoprire, al di là della filologia e della storiografia, un Aretino scatenato, feroce, grottesco ed anche autoironico, cioè, in definitiva, un Aretino moderno e teatralissimo. *Angelo Savelli*

## Gian Burrasca, ovvero un monello in casa Stoppani

Testo e regia di Angelo Savelli. Scene di Tobia Ercolino. Costumi di Massimo Poli. Musiche di Marco Baraldi. Coreografie di Genni Cortigiani. Direzione tecnica di Marco Messeri. Con Marco Natalucci e Giuliana Colzi, Patrizia Corti, Andrea Costagli, Iaria Daddi, Barbara Enrichi, Dimitri Frosali, Massimo Salvianti, Lucia Succi e con la partecipazione di Gianni Cannavacciuolo, Stefano Quatrosi e Luciana De Falco. Coprod. Arca Azzurra-Pupi e Fresedde, con il sostegno del Festival «Luci del Nord» di Madonna di Campiglio.

## Fuochi d'artificio nel salotto buono

Questo *Gian Burrasca*, che ho realizzato in una significativa collaborazione con due tra le più apprezzate compagnie toscane (Arca Azzurra e Pupi e Fresedde), può considerarsi il tassello d'un ipotetico mosaico dedicato allo spettacolo popolare italiano - nei cent'anni che vanno dall'Unificazione al boom economico - a cui mi sono a più riprese dedicato in questi ultimi anni. Fatta l'Italia, bisogna fare gli italiani. Forse per questo, per un preordinato progetto didattico ed educativo, la neonata Italia mostra un acceso inte-

resse per la letteratura infantile, infiammandosi per le mirabolanti fantasie esotiche del veronese Salgari o per le dolciastre moralità del torinese De Amicis.

In questo contesto più generale, *Gian Burrasca* di Luigi Bertelli alias Vamba rappresenta un tipico frutto di quello scanzonato spiritaccio toscano che già aveva prodotto quel capolavoro assoluto che è il *Pinocchio* di Carlo Lorenzini alias Collodi.

Pur nati nella stessa terra e con lo stesso piglio impertinente, il monello di Vamba ha caratteri molto diversi dal burattino di Collodi. *Pinocchio* è un fascinoso viaggio iniziatico cadenzato secondo i dettami della più consolidata tradizione favolistica e mitologica d'universale codificazione. Invece *Gian Burrasca* è un libro sperimentale dalla struttura ondivaga e dal finale aperto, un falso diario in presa diretta con la cronaca, un album d'istantanee, di ritratti, di foto di gruppo. *Pinocchio* è un grande racconto popolare. *Gian Burrasca* invece un vivace reportage piccolo borghese. Ed è in questa chiave che ho inteso portarlo in scena: come dagherrotipo dell'italietta post-risorgimentale.

Il libro è scritto nel 1920 ma immagina fatti che, notati con perizia cronologica, iniziano il 20 settembre 1906, nono compleanno di Giannino Stoppani detto Gian Burrasca ma anche anniversario della breccia di Porta Pia (1870) e s'interrompono il 2 marzo 1907 con lo scandalo giornalistico che travolge in piena campagna elettorale il candidato socialista del momento. Tra il primo riferimento cronologico del libro e la data della sua scrittura scorrono dunque cinquant'anni di storia.

Per questa trasposizione teatrale ho quindi preso in considerazione un arco di tempo che va dall'entrata in Roma dei bersaglieri fino alla vigilia dell'entrata in Roma delle camicie nere. Questo allargamento del campo visivo rispetto all'originale non è l'unico tradimento che ho operato. Ho infatti saltato a piè pari il meccanismo narrativo del diario del giovane Giannino per dar voce al coro delle vittime delle briconate del nostro eroe: e più specificatamente alle tre sorelle con i rispettivi fidanzati.

Così come è scritto «il giornalino» è una cinepresa che vede tutto in soggettiva: è, cioè, uno sguardo fazioso (simpaticamente fazioso) che attraversa luoghi e vicende mettendo a fuoco solo quello che interessa all'io narcisistico del narratore. Passando dal libro alla scena ho abbandonato la «soggettiva» in favore del «piano sequenza», il primo piano su Gian Burrasca per il grandangolo su «Casa Stoppani».

In questa descrizione d'interno, ancora una volta

mi sono servito (spero con pertinenza) di canzonette, macchiette e couplet d'epoca per raccontare con più brio e sfaccettature i deliziosi personaggi di questa italetta da operetta. *Angelo Savelli*

**TEATRO DI RIFREDI**  
direttore artistico PUPPI E FRESDEDE

RIFREDI

il  
**GIAN BURRASCA**  
*dei Teatri Fiorentini*

**STAGIONE TEATRALE 93-94**

## Le bravure di Capitan Spavento

Da Francesco Andreini. Adattamento, regia, scene e costumi di Gilberto Tofano. Con Stefano De Luca e Silvano Torrieri. Prod. Pupi e Fresedde-Associazione Teatrale Pistoiese.



**IL GIORNALINO DI GIAN BURRASCA**, di Angelo Savelli. Spettacolo per ragazzi in cinque quadri liberamente ispirato all'omonimo libro di Vamba. Con Andrea Muzzi, Fabio Canino, Marco Conté, Giovanni Voltan, Amina Kovacevich, Sonia Grassi. Regia di Angelo Savelli. Scene e costumi di Luca Ralli. Musiche di Marco Baraldi. Aiuto regista Paolo Signoria. Elementi in gommapiuma realizzati da Coop. Skenè 6 - Napoli. Prod. Pupi e Fresedde - As.Te.R. con il contributo del Consiglio di Quartiere 5 - Firenze.

Tutto il libro di Vamba è stato condensato in cinque brevi scene di un quarto d'ora l'una. Nelle prime tre scene Giannino getta lo scompiglio tra le tre sorelle ed i rispettivi fidanzati. Nella quarta scena Giannino è mandato in collegio. Nella quinta Giannino prende una colossale indigestione di pasticcini. Purgato con la forza, Giannino s'interroga sul mistero per cui il cattivissimo olio di ricino fa bene e le buonissime paste fanno male. Quattro attori interpretano quattordici personaggi su un coloratissimo sfondo da *Corrierino dei piccoli* e con dei fumettistici costumi che sconfinano addirittura nel grottesco d'esuberanti gommapiume. Nello spettacolo non c'è nessun esplicito fine didattico oltre a quello di offrire un piacevole intrattenimento. Anche se, volendo, nelle pieghe ironiche di un racconto a volte anche crudele e sgradevole si può intravedere la possibilità di rappresentare ed in qualche modo d'esorcizzare la dispettosità e l'ombrosità degli adolescenti. □

## Il teatro del mondo alla rovescia

Il testo di questo spettacolo è tratto dalle *Bravure del Capitano Spavento* di Francesco de' Cerracchi da Pistoia, detto in arte Francesco Andreini e dalle *Rime, Lettere e Frammenti* di Isabella Andreini sposa di Francesco e vera animatrice della famosissima compagnia dei Comici Gelosi.

Questo lavoro è il grido di un artista che, in una buia e tempestosa notte barocca solcata da lampi, urla in fronte alle forze che dominano la società. Nel vuoto esistenziale che segue la Controriforma e con il dissolversi di mete ed ideali dell'Umanesimo si cercano zone «ideali e colme di miti». Ma nelle *Bravure*, quel vuoto è riempito, con un iroso e ironico sberleffo, da un mondo di fantocci ed è così raffigurata in tutta la sua grottesca grandiosità la mutazione culturale dall'uomo rinascimentale all'uomo barocco, risolta con una disperata e gigantesca mascherata, finzione di un titanismo impossibile. Le grandi imprese della conquista e costruzione degli Stati europei sono concluse, la Cavalleria fu, il Capitano è un eroe che si batte contro figure generate da una fantasia visionaria. In questa crisi (che ha il suo risvolto intimo in affetti, dolori familiari e nelle miserie della vita dei Comici) si esprime la molteplice scissione dell'Autore in cerca di ruoli nel mondo, e le *Bravure* diventano il Teatro in cui si cimentano le molte facce di Francesco Andreini: il Mercante di Commedie e il Nobile, il Comico e il Letterato, l'Umanista e il Controriformista e, perché no, il Turco e il Cattolico.

Nessuno dei suoi storici si pone la domanda. Due sono i personaggi centrali: il Capitano Spavento da Vall'Inferna e il suo servo Trappola, con

loro quattro attori, che fanno di tutto; si trasformano in cento personaggi, creano dal nulla, con materiali da trovarobato (cantine, grucce, trespolti, mantelli amplissimi, testoni di cartapesta, qualche cappello, qualche cimiero, luccicanti spade di cartone, ecc.) le strepitose iperboli del Capitano, fantocci metaforici di un teatro dei sogni con i quali si batte e si dibatte il folle e disperato eroe. Ma diventano anche i compagni *Comici*, ai quali appoggiarsi negli improvvisi momenti di stanchezza, quando le metafore si sgonfiano ed appaiono le reali miserie e le fatiche dei *Comici* «che per prezzo van recitando». Ed infine il fantasma della Signora scomparsa, dell'amore perduto, Isabella, da evocare col dolore e la nostalgia, da venerare in morte ancor più che in vita «perché appaia e declami e canti e balli, con la sua divina grazia, col suo virtuosismo insuperabile...». *Gilberto Tofano*

## Le cognate

Di Michel Tremblay. Regia di Barbara Nativi. Scene e costumi di Dimitri Milopulos. Musiche di Marco Baraldi. Progetto luci di Valerio Pazzi. Con (in ordine di entrata) Silvia Guidi, Anna Paci, Beatrice Visibelli, Alessandra Bedino, Anna Meacci, Donatella Russo, Sonia Grassi, Stefania Stefanin, Sandra Garuglieri, Monica Bauco, Simona Arrighi, Marcella Ermini, Vania Coveri, Federica Marzili, Monica Demuru, Vania Rotondi, Cecilia Muti e al pianoforte Giovanni Pasquini, Daniele Riccioni. Prod. Pupi e Fresedde-Laboratorio Nove in collaborazione con il Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino, l'Ambasciata Canadese e la Delegazione del Quebec.

## I miei quindici «amati mostri»

Quindici donne in una cucina. Siamo a metà degli anni '60, e grazie ad uno dei tanti concorsi, quiz e indovinelli Germaine Lauzon entra virtualmente in possesso di una quantità smisurata di mobili, elettrodomestici, abiti e casalinghi: tutto il catalogo sarà suo e gratis. Un milione di punti e quattordici vicine, sorelle e mezzeparenti chiamate ad attaccarli ed a far da testimoni oculari di un avvenimento eccezionale: il trionfo di Germaine/Cenerentola e la fuga dal grigiore della sua cucina verso i fasti kitch di orrendi saloni in finto mogano, camere riscaldate da pelosissimi scendilette, tappezzerie floreali ed un campionario strepitoso di pentole e vasellame, fino ai mitici bicchieri di vetro soffiato con disegno Caprice. È normale attendersi invidie e piccole cattiverie, ma *Le cognate* superano di gran lunga ogni previsione.

Uno spettacolo veramente comico racconta sempre una grande tragedia umana. *Le cognate* fa molto ridere perché mette in scena un vero e proprio museo degli orrori. L'aspetto esterno di questo coro al femminile racconta di abissi interiori senza fondo. Donne tenute su con chili di lacca e smalto rosso, sempre in corsa affannosa dietro maschi-veri-maschi, traditori e puttani; oppure sfatte e maritate, affamate di centrini, col terrore di un dovere coniugale notturno che porta meno piacere di una rigovernatura; o ancora zitelle velenose ed asessuate, aggrappate alle loro camere a gas portatili: piccole borse dalle forme impossibili, puzzolenti di profumi dolciastri. Quindici «maschere» che raccontano la storia del Quebec fine anni '60, ma parlano benissimo di miserie ancora attuali.

La scrittura di Tremblay mescola, con un'audacia tutta nordamericana, dialoghi di stampo popolare ed impianto naturalista con monologhi/confessioni e cori surreali (*Una maledetta vita di merda, Ode alla tombola*), che scartano verso una comicità quasi epica. Il giovanissimo autore, appena uscito di scuola, sostituiva le frustrazioni più casalinghe ai grandi temi della tragedia greca, per scandire a piena voce ed in modo esilarante la sottocultura più nera.

Ho eliminato nella mia messa in scena ogni connotazione realistica (cucine, frigoriferi, porte) a favore di una lettura astratta e musicale del testo, che ne mettesse in risalto la comicità e il ritmo. Ho accentuato il gioco del teatro nel teatro, che la struttura mi suggeriva. Le quindici donne, i miei «amati mostri», ora si muovono come marionette ridicole e feroci, ora si raccontano in amare confessioni a proscenio, con microfono in mano e musica dal vivo: quasi che l'odiato night di Pierrette, regno di Johnny, fosse l'unico luogo dove è possibile la sincerità e l'abbandono. Salvo poi naturalmente scoprire che anche lì il destino prepara nuove frustrazioni per i sogni di questo universo infinito di fidanzate, mogli e amichette: il Principe Azzurro ha in serbo per loro nuovi e atroci sberleffi. *Barbara Nativi*

## Pinocchio cha cha cha!

Testo e regia di Angelo Savelli. Scene e costumi di Mirco Rocchi. Coreografie di Genni Cortigiani. Arrangiamenti musicali di Leonardo Brizzi eseguiti da Leonardo Brizzi, Simone Ermini, Amedeo Ronga, Gianni Cerone. Con Leonardo Brizzi, Gianni Cannavacciuolo, Maria Cassi, Andrea Muzzi e la partecipazione danzante di Barbara Cardini e Massimo Morelli. Prod. Pupi e Fresedde con la partecipazione di Aringa e Verdurini in collaborazione con l'assessorato alla Cultura del Comune di Carrara.

## Pinocchio... nel juke box

Quando ero ragazzo, a cavallo tra gli anni '50 e '60, ci fu un evento culturale (sarà troppo dire culturale?) che sconvolse la mia sensibilità di futuro uomo di spettacolo. Mi riferisco alle parodie televisive di romanzi famosi (come *Il Conte di Montecristo* o *L'Odisea*) realizzate dal Quartetto Ce-

tra utilizzando i motivetti delle canzoni in voga in quegli anni. Assolutamente indimenticabili! Tanto che a distanza di quasi quarant'anni, sul punto di portare in teatro Pinocchio, un altro mito indimenticato della mia infanzia, quel modello mi è ritornato davanti agli occhi come qualcosa di naturale e pertinente, fissando in un'unica invenzione temporale tutto un coacervo di ricordi e sensazioni, analisi e considerazioni.

*Pinocchio... cha cha cha!* è dunque un Pinocchio anni '50. Un Pinocchio da varietà che duetta con Rascel e Dapporto, Totò e Wanda Osiris. Un Pinocchio da canzonetta che imita Buscaglione e Carosone, Kramer e il Quartetto Cetra. Un Pinocchio con alle spalle un difficile dopoguerra segnato da lacerazioni e conflitti e con davanti a sé le lusinghe consumistiche dell'incombente «boom economico».

In questo spettacolo Pinocchio è un ex-burattino costretto da un «evento traumatico» a ripercorrere gli episodi salienti della sua vita precedente. Sballottato in un mondo in cui non capisce né la furbizia né la cattiveria, il mio Pinocchio non è né un ribelle né un contestatore ma soltanto un ingenuo ragazzino da piegare alle ragioni della vita. È l'Italia ignara e burattina che solo dopo cent'anni di giovinezza si avvia verso quella sinistra mutazione antropologica, paventata da Pasolini, in cui i ragazzi si trasformano in asini giulivi e gli adulti in volpi predatrici.

Questo spettacolo oltre a far parte di un progetto di valorizzazione dei personaggi e degli artisti toscani perseguito dal Teatro di Rifredi con il sostegno della Regione Toscana, s'inserisce artisticamente in un più vasto affresco che la compagnia Pupi e Fresedde sta dedicando alla rilettura della storia d'Italia dal 1860 al 1960. Si tratta di una curiosa e fazziosa cavalcata attraverso un secolo di canzonette, macchiette, sketch di rivista e parodie musicali; generi senz'altro «minori» ma indiscutibili documenti di costume patrio, soprattutto dei costumi di quell'Italietta umile e piccolo borghese che è la protagonista nascosta di tutta la nostra più recente Storia.

In questo «amarcord» sgangherato e rivistaiolo figurano la bella epoca nostrana di *Café Champagne*, i frivoli anni Venti di *Gian Burrasca*, i protervi anni del fascismo del non ancora realizzato *Marescalco*, le vicissitudini del periodo bellico di *Carmela* e *Paolino varietà sopraffino*, gli anni dell'avvento del benessere economico di *Pinocchio... cha cha cha!*, senza contare i 24 sketch comico-musicali sulla storia della canzone italiana dal 1900 al 1960 realizzati in Rai per la trasmissione di Pippo Baudo *Partita doppia*. Insomma un piccolo e modesto contributo a non disperdere la nostra già così labile memoria collettiva.

Angelo Savelli

## In fumo

Dal *Codice di Perelà* di Aldo Palazzeschi. Laboratorio condotto da Marco Sodini. Prod. Laboratorio Ribes-Teatro di Rifredi, assessorato alla Pubblica Istruzione del Comune di Firenze.

Quando Angelo Savelli mi ha proposto di curare una lunga serie di incontri con un gruppo di giovani fra i 15 e i 18 anni sul *Codice di Perelà*, *Palazzeschi e il Futurismo*, mi sono domandato (e abbiamo continuato a farlo insieme fino a una transitoria formalizzazione scenica) cosa di necessario legasse o separasse quel testo, quell'autore, quel movimento, questi adolescenti e questi giorni.

E allora possibile resuscitare il Futurismo, anche per un'ora? Probabilmente no, se non come cadavere. Ci si può forse mettere a giocare con quel che di giocoso i futuristi hanno liberato nel mondo della Macchina (e che non è finito nel sensazionalismo pubblicitario piccolo borghese).

Dando leggerezza all'ingranaggio: non bloccando il movimento in un'inquadratura, ma godendo l'energia del suo farsi. Ogni istante mutevole. Per sempre nuovo. Originale perché vivo.

Da qui una spazializzazione diffusa, il continuo mutamento di prospettiva visuale, costringendo lo «spettatore» ad una mobilità anche fisica.



Così, teatralmente, sopravvive a qualsiasi futurismo il rifiuto futurista di scindere la parte dall'attore, e con ciò della scena come spazio di finzione, per festeggiare ogni attore/attrice della propria «commedia umana»; l'intuizione della Simultaneità come dinamica concezione percettiva, più chiara oggi che il mondo diventa sempre più piccolo. Le due facce della medaglia che, roteando, appaiono una terza. Adolescenza e rivoluzione.

E se l'adolescenza è una categoria dello spirito, gli attori di questo gioco sono davvero adolescenti e vogliono davvero cambiare il mondo. E sono vivi.

Perciò abbiamo cercato di non «recitare». Palazzeschi/Perelà introduce qui un'ulteriore variante, quella del *Dono*, che col *Gioco* condivide la gratuità.

*Dono* di sé, levità del saltimbanco, bellezza di una nuvola nel vento e del gesto d'amore. Idiozia dostoevskijana, diversità del debole, del vinto. Ingegnoso sacrificio. (Di là, gli astuti).

Il nostro Perelà finisce cremato in un forno casalingo dicendo *La nuvola in calzon* di Majakovskij, uno che l'energia futurista l'ha spesa per qualcosa.

Disperdersi, bruciare allora non come obbligo nichilista, semmai intenso Ascolto, esperienza carnale della limpidezza, Utopia che corre fuori dal Sogno.

Essere lingua, essere mani, essere occhi.

Non lasciare scarti, risparmi. Andare in fumo.

Marco Sodini

## Il marescalco

Di Pietro Aretino. Adattamento e regia di Angelo Savelli. Scene e costumi di Mirco Rocchi. Musica a cura di Marco Bucci. Disegno luci di Roberto Chiti. Con Vincenzo Calzeno, Massimo

Grigò, Sandro Mabellini, Fernando Maraghini, Riccardo Rombi, Marco Sodini e la simpatica partecipazione di Antonella Ferrari, Riccardo Giannini, Gianni Mini.

Sono recidivo. Nel 1992 ho messo in scena *La cortigiana* dell'Aretino ambientandola nella Roma ministeriale degli anni Cinquanta e ricercandovi toni e spunti da moderna «commedia all'italiana». A tre anni da quella prima fortunata esperienza, eccomi di nuovo qui a mettere in scena *Il marescalco* spostandone l'azione negli anni Trenta, in pieno regime fascista. Ed in futuro, se ne avrà l'occasione e le possibilità, mi piacerebbe mettere in scena anche le altre tre commedie dell'Aretino, adattandole a situazioni ed ambienti del nostro Novecento. Perché questo? Perché da quando ho scoperto l'Aretino e mi sono invaghito della sua teatralità asciutta e sanguigna, mi viene naturale di recepire come assolutamente moderni lo spirito polemico ed il piglio satirico delle sue commedie, traducendone gli scenari, già alla prima lettura, in contesti storico-sociali a me più prossimi. Non che io dubiti che la vera modernità di un'opera risieda nell'opera stessa e negli artifici delle sue interpretazioni postume. Ma in teatro, soprattutto in quello comico, convenzioni decadute, espressioni ostiche, allusioni perdue e situazioni sconosciute, possono deprimere il divertimento ed inibire la comunicazione. Il che equivale ad azzerarne ogni modernità. D'altra parte proprio la grande, libera «erudita» commedia del Cinquecento ci ha dato un esempio in proposito restituendoci l'opera di uno dei più grandi geni comici dell'antichità attraverso una miriade di traduzioni, adattamenti e trasposizioni: mi riferisco a quel Plauto a cui anche *Il marescalco*, attraverso la mediazione della *Clizia* del Machiavelli, si ricollega.

Il mio spettacolo dunque conserva solo in manie-



ra ironica, le caratteristiche di una commedia cinquecentesca. C'è un prologo, ci sono cinque brevi atti, ci sono perfino quattro intermezzi musicali, c'è la scena fissa con le sue belle prospettive urbane e c'è una compagnia di soli uomini, proprio come nel Cinquecento. Se non che la vicenda si svolge negli anni Trenta, in una qualsiasi cittadina italiana dove fervono le opere celebrative del regime fascista.

Un regime chiassoso che si permette di intromettersi fin nei comportamenti privati dei sudditi, di entrare fin sotto le coperte nel letto degli italiani. La nevrosi demografica, che identifica il Potere con la quantità numerica, spinge il regime non solo a dare incentivi economici alle famiglie che sfornano figli alla patria, ma arriva addirittura a punire con apposite tasse gli scapoli e le zitelle. Va da sé che queste misure di ordine legislativo sono accompagnate da una sottile e martellante campagna psicologica contro i comportamenti associati dei «singles», campagna tutta incentrata sull'esaltazione delle italiane doti virili e sulla sacerdotale disponibilità materna delle nostre donne. Le direttive del «figlio del fabbro», il Duce tracagnotto che non si vergogna di additarsi quale esempio di maschia bellezza italiana, sono perentorie. Ed il patetico Starace s'ingegna premuroso a spiare e censurare i cittadini affinché si uniformino nei comportamenti agli esempi luminosi del capo.

È proibito stringersi la mano e baciarsi. È proibito portare colletti inamidati e cravatte. Nelle conversazioni il «lei» è sostituito dal più maschile «voi». È proibito parlare in dialetto o usare parole straniere. È malvisto tenere dei cani perché tolgono affetto e spazio vitale ai bambini. I camerati sono tenuti a stazionare in piedi, a camminare diritto, a correre tutti i sabati mattina, ad «andare a puttane». Niente barba e baffi e soprattutto niente pancia. Le donne devono invece essere grasse, saper cucinare e non perdere tempo con la permanente.

Ma molte delle camicie nere, a cominciare dallo stesso Starace, reprimono a stento in un turbinio di bicipidi guizzanti, di statuare pose olimpiche, di cameratesche convivenze, malsopite tendenze omosessuali o comunque istinti misogeni e matriarcali. E qui cade a proposito la stupenda intuizione dell'Aretino che nel bellissimo e moderno personaggio del Marescalco (forse d'ispirazione autobiografica) ci mostra, in pieno Cinquecento, un diverso, un pederasta, fuori dagli stereotipi dell'effeminatezza e dell'autocommiserazione. Anzi: ci mostra un uomo di rustica spigolosità e fermezza in conflitto con una società ostentatamente virile ma profondamente ipocrita e malsana.

Ma da un altro punto di vista, con un salto temporale ancora più arduo, l'ostinazione collettiva a trattare pubblicamente i casi privati del rude Marescalco mi ha rimandato alla spudorata intromissione nella vita privata a cui sono oggi costretti centinaia d'utenti da una pratica televisiva immonda che fingendo di fare la loro felicità, nell'esaudire desideri di esibizionismo e di narcisismo, predisporre, in un clima di apparente liberalizzazione, al regime puritano-totalitario della confessione pubblica dei peccati, alle pratiche da inquisizione della telecrazia e del giornalismo d'assalto e ad un nuovo conformismo spersonalizzante. La vita privata non è soltanto un sacrosanto diritto esistenziale ma è anche e soprattutto una sorprendente fonte d'energie intellettuali e morali la cui dispersione ci rende tutti più beoti, cinici ed intolleranti.

Ed è forse anche questo che mi rende simpaticamente vicino lo scorbutico Marescalco dell'Aretino. □

A pag. 40, l'interno del Teatro di Rifredi. A pag. 41, da sinistra a destra, «La cortigiana» e «Gian Burrasca, ovvero un monello in casa Stoppani». A pag. 42, ancora un'immagine del «Gian Burrasca». A pag. 43, «Le cognate». In questa pagina, «Il marescalco».



**LE NOVELLE DELLA NONNA**, di Angelo Savelli liberamente ispirato all'omonimo libro di Emma Parodi. Uno spettacolo di Angelo Savelli, Massimo Grigò e Amina Kovacevich. Con Massimo Grigò e Amina Kovacevich. Elementi scenici e costumi di Andrea Rossi e Roberta Soggi. Con il contributo del Consiglio di Quartiere 5 - Comune di Firenze. Prod. Pupi e Fresedde - As.Te.R..

Lo spettacolo si svolge all'interno delle scuole, in classe, in palestra o in spazi di ritrovo teatrali. Due attori, vestiti da esploratori con mappe, canocchiali e borracce, si sono messi alla ricerca di antiche storie da raccontare ai bambini dopo che la televisione li ha spogliati di tutto il loro repertorio e del loro pubblico. Nella loro avventurosa ricerca sono arrivati in una valle della Toscana, il Casentino, e lì la vecchia nonna Regina, durante una divertente e succulenta festa, gli ha riempito due zaini zeppi di novelle. Sta ora ai bambini, o alzando la mano a maggioranza od utilizzando i numeri della tombola, scegliere quale tra le tante novelle dei due zaini ascoltare.

Lo spettacolo, interagendo continuamente con il giovane auditorio, vuole rimarcare il valore evocativo della «parola detta» e sottolineare la fisicità della comunicazione teatrale. □

# I GIUDIZI DELLA CRITICA

## La cortigiana

«Ma al di là delle particolari condizioni di allestimento, e anche al di là degli apici inventivi che hanno caratterizzato la bellezza di alcune scene (per tutte ricordiamo quella della taverna, della sauna e del ballo finale, di grande incisività registica), è soprattutto nell'ambito del linguaggio (o meglio, nel rapporto tra lingua, personaggio e azione, da cui scaturisce, appunto, il linguaggio nelle sue peculiarità comunicative) che vanno ricercate le caratteristiche più vitali e nuove di questa *Cortigiana*».

Rodolfo Tommasi, *Rai-Gr3*

«A Savelli interessava rappresentare soprattutto un luogo del potere scandaloso, un ambiente pieno di corruzione morale e politica, stava a cuore portare i fatti a tempi senza data che potevano anche essere, soprattutto, i nostri».

Luigi Testaferrata, *Il Giornale*

## Gian Burrasca, ovvero un monello in casa Stoppani

«Irresponsabile dunque, o malizioso, il nostro Gian Burrasca? Affidata la parte a un bravo attore giovane, Marco Natalucci, che non si finge bambino, ma riproduce in gesti e atteggiamenti e mimica facciale una certa natura fanciullesca (il suo maestro sembra essere Paolo Poli), questo perturbatore della pace domestica (e, almeno in qualche misura, sociale) ci si propone come un critico inconsapevole, ma domani, chissà, cosciente, dell'ordine costituito, dei suoi riti e regole. E poiché la fine (provvisoria) della vicenda viene spostata alle soglie del regime fascista, è facile immaginare per lui un destino di "sovversivo"».

Ageo Savioli, *L'Unità*

«Il fatto è che oggi a quanto sembra c'è un diffuso bisogno di buonumore, e quando lo si incontra, meglio se condito di garbo e di intelligenza, ci si abbandona volentieri».

Masolino D'Amico, *La Stampa*

«La grazia fiorentina con cui l'aria della pirotecnica storia è restituita basterebbe da sé a fare del lavoro di Savelli una leggera opera teatrale che per un po' di tempo rimette in pace con la vita».

Luigi Testaferrata, *Il Giornale*

«Un teatro ancora pieno come un uovo dopo diverse repliche; uno spettacolo ricco di sapore e di stile, che riesce a divertire senza smettere di parlare all'intelligenza; due gruppi uniti per l'occasione, a dimostrare che gli incontri di idee e di energie sono la migliore ricetta anticrisi. Tutto questo accade al Teatro di Rifredi. Sta di fatto che le sorprese più promettenti del nostro teatro, da un po' di tempo, vengono da quella che nel senso migliore potremmo chiamare la "periferia" dei nostri palcoscenici: lontano dal centro (il centro della commercialità o della "routine") il teatro dà il meglio di sé, e taglia in volata il traguardo della conquista di nuovi spettatori».

Renzo Tian, *Il Messaggero*

«Di certo Vamba avrebbe apprezzato in questo coacervo di costumi, di siparietti, di duetti e trii, l'intatto valore della sua opera, quell'infanzia adoratrice della verità che scoppia puntualmente come un petardo tra le consuetudini borghesi; specialmente se la borghesia è quella di una ita-

lietta alle prese con il primo fascismo e che soccombe sotto la nascita del funesto regime».

Luciana Libero, *La Nazione*

## Le cognate

«...Non avrei mai pensato che diversità di lingue, continenti e costumi, si potessero sciogliere così clamorosamente, prima di visualizzare la fantasiosa parata di parrucche e di acconciature delle quindici teste imbigonate, inturbantate, cellofanate, cotonate, arricciate, stirate, ritinte del singolarissimo consenso; ...Barbara Nativi, regista per l'occasione prorompente, arriva all'universalizzazione, scegliendo dei modelli iperrealisti d'oltreroceano e conducendoli imperiosamente tra noi grazie al festival di smorfie e di boccacce, che rimpiazza con tuffi nella rivista dialettale e stilizzazioni stranianti le irraggiungibili peculiarità di un linguaggio che sta al francese come il ticinese all'italiano. È difficile quindi rimproverarla per le eccessive coloriture e... anche per aver fatto pendere la bilancia dalla parte delle risate. Lo squalore è sempre alle porte grazie alle confessioni che a turno le massaie vengono a porgere in primo piano, al microfono aprendo imprevisi spietati squarci intimi sotto luci rosate, mentre l'azione si blocca».

Franco Quadri, *La Repubblica*

«Il primo merito va alla scelta registica di Barbara Nativi di accentuare l'aspetto leggero della commedia, facendone una vera e propria commedia con musiche. (...) Quel che vien fuori è un microcosmo, forse nemmeno tanto piccolo in realtà, meschino rancoroso crudele e volgare, con i suoi bravi panni sporchi da lavare con discrezione, in una corallità sostenuta da una magistrale partitura vocale che si allarga dal vaudeville al coro "greco"».

Gianni Manzella, *Il Manifesto*

«Raccolte come in una festa di carnevale, pagana e liberatoria, dove ciascuno tira fuori il meglio di sé, dove per una volta si possono smarginare abitudini e buone creanze, abbandonare i paraventi delle ipocrisie e slanciarsi nelle corsie del vissuto (i ricordi, le confessioni, le rivelazioni) *Le cognate* sono acide compagne di baldoria, amazzoni indifese e rammendate della quotidiana battaglia per la sopravvivenza. [...] La batteria di cucina, ben orchestrata da Barbara Nativi, che malinconiva i tempi o li sbalzava con umorale senso del ritmo, incominciandoli in primi piani o dilatandoli in campi lunghi, era formata da quindici giovani e brave attrici tutte pungenti e tipizzate, che accomuniamo in un unico elogio».

Gabriele Rizza, *Il Tirreno*

«Ecco, la commedia: *Le cognate* del canadese Michel Tremblay, mette su una scena libera da ogni traccia maschile ben quindici donne, che per un'ora e quarantacinque, in due tempi, ci fanno ridere, scandalizzare, e perfino piangere, mentre attaccano ben un milione di bollini premio».

Wanda Lattes, *Corriere della Sera*

«Le attrici, tutte brave e spiritose, formano la educata compagnia Laboratorio Nove. Dirette con sicurezza e intelligenza e ricerca di trovate non corive dalla Nativi, esse offrono caratterizzazioni significative ed una corale provvedutezza di linguaggio non appiattito sulle gags sceniche. Il pubblico si è assai divertito».

Odoardo Bertani, *Avvenire*

## Pinocchio... cha cha cha!

«Insomma, Aringa e Verdurini con la loro Compagnia Pupi e Fresedde, ci offrono una picaresca immersione in toni, voci e gesti diversi, trapiantandosi con gusto in una attualizzazione spiazzante e leggera, come del resto è tipico nel loro teatro».

Luca Archibugi, *L'Informazione*

«Funziona bene la breve e completa trama, una vivida scrittura in virtù della perizia degli ottimi quattro artisti, un microtesto perfetto che ha smosso un finale intelligente e, niente male, commovente».

Paolo Lucchesini, *La Nazione*

«Savelli ha preso per buona la formula di un libro-teorema dotato di una forte carica allegorica; e ha usato l'inesauribile calco del burattino colloidiano per leggere, da spettatore-bambino, la storia del miracolo economico. Il Paese dei Balocchi cui approda Pinocchio, sfrecciante su una bicicletta da corsa, attratto dai primi flipper e jukebox, nonché da una Lucignolo's Band che lancia cha cha cha made in Usa, è appunto questa Italia».

Ugo Ronfani, *Il Giorno*

## Il marescalco

«Curiosa, leggera, giovanile, rinfrescata con garbo e ironia da Angelo Savelli, si presenta una lieve, ridicola pochade quasi tutta mascolina secondo la tendenza dell'Aretino. (...) La trama è la stessa, tagliuzzata con bravura, una *liason* tra autore e autore, un divertimento eccezionale, mutuato dagli anni dei telefoni bianchi, della giovane radio, e, soprattutto, del regime con i federali, i ruffiani, le bianche statue colossali, le radunate. (...) *Il marescalco* di Aretino/Savelli è apparso come il secondo prodotto di un dittico in nero cominciato con *Gian Burrasca*, i cui protagonisti sono un ragazzo (Giannino) scaraventato in riformatorio dall'autoritario Maralli, che potrebbe diventare, più tardi, l'adulto (Ludovico) costretto a prender moglie a forza dal Fascismo. (...) Si ride e si pensa in uno spettacolo veloce e perfetto».

Paolo Lucchesini, *La Nazione*

«Dobbiamo ad Angelo Savelli e alla tenacia con la quale continua a sondare la tradizione del nostro teatro comico, alla sua capacità di rileggere ed in qualche modo di contraffare gli originali, se da qualche anno Pietro Aretino ha di nuovo diritto di cittadinanza sui nostri palcoscenici. (...) La vicenda viene trapiantata in pieno regime fascista. La scena fissa di Mirco Rocchi, impreziosita dalle luci di Roberto Chiti, non lascia adito a dubbi: colossi marmorei circondano una piazza, di cui s'intravede un'ulteriore imponente costruzione con tanto di slogan che invita a combattere senza perdersi in tante domande. (...) La Compagnia dei Giovani s'impone come formazione di tutto rispetto».

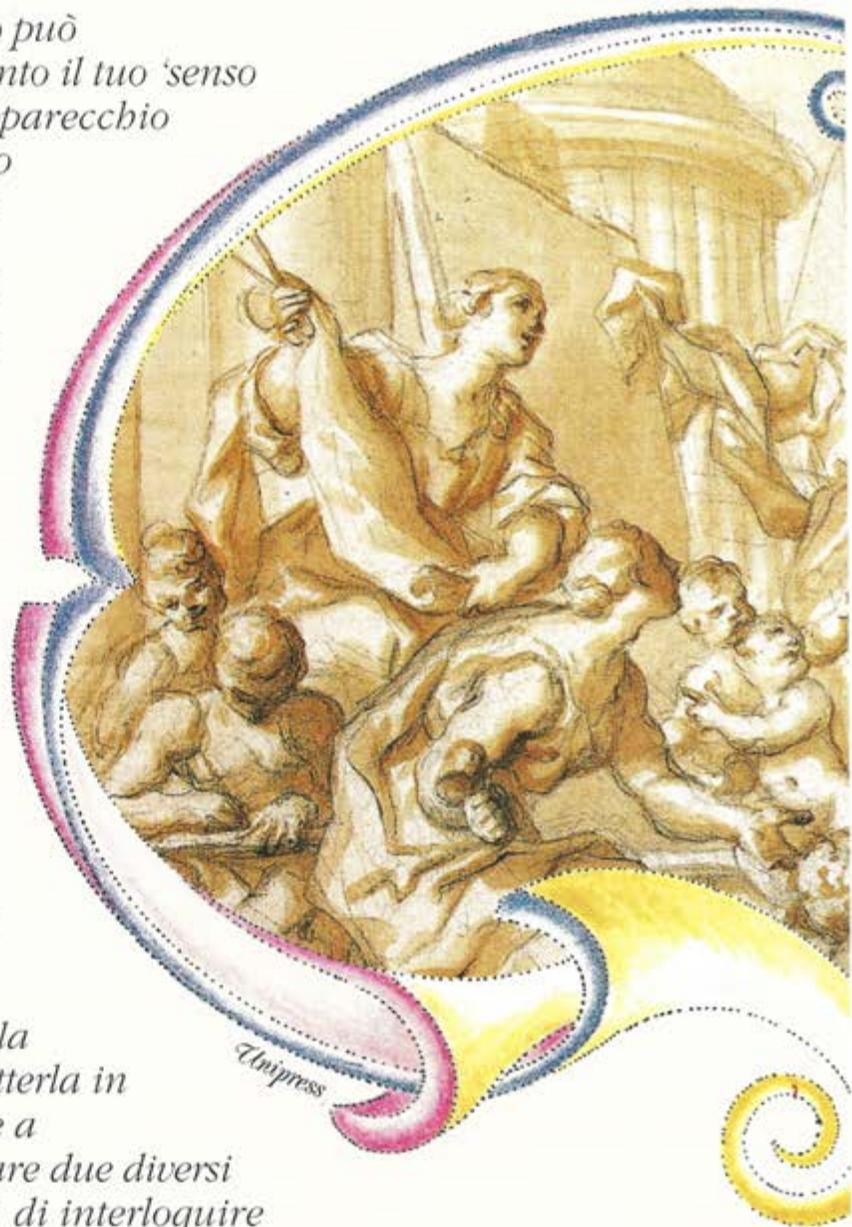
Giuseppe Grattacaso, *Il Tirreno*

«La leggera trama aretinesca, dal feroce piglio satirico, fila via nei ritmi del divertente adattamento di Savelli affidato a macchiette ben costruite, con contrappunto di quattro brevi intermezzi canori d'epoca, eseguiti da uno scalcinato trio Lescano per due terzi *en travesti*. Molto bravi ed affiatati gli attori della neonata Compagnia dei Giovani del Teatro di Rifredi».

Lia Lapini, *La Repubblica*

# Segui la

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



# ia 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

**ECOM**  
ITALIA

# FOYER

FABRIZIO CALEFFI

**I**l nostro Sunset Bvd, che ancora né film né libro né pièce ha narrato, è Via Veneto. Via Veneto al tramonto. Megafoto della Dolce Vita; omaggio a Fellini; omaggio peloso (pensoso); un malrasato t'avvicina per portarti in un locale di donnine: viale del tramonto. Ma tu ti allontani. Ti aspetta la tua Stella: sempre più bella.

La Dolcevita, che non c'è mai stata, è già passata. Ora: *La vita scema*. Titolo (c) di una mia narrazione in corso.

Villa Borghese, Viale dei Cavalli Marini, Viale dei Pupazzi, topografie dell'anima, poi Piazza di Siena nel suo incanto sospeso. Su ogni panca, una scritta. Il nome di Marina Ripa di Meana rima con volgarità ordinaria conclusa da «Copacabana» o «all'hawaiana». Sbaglia chi legge questi graffiti come fenomeni plebei, nazionalpopolari: la mano che li ha tracciati ha inteso alla lettera il nome della Villa, borghese, no? Beh, io leggerò l'ultimo romanzo di Marina. Voi no? Why not?

A proposito di volgarità. A forza di usarla per combattere gusti e disgusti, Almodovar, con *Kika*, se n'è impregnato.

Con il solito consenso dei neoimpegnati. Impiegati del nuovo! Questo film è la Famiglia Addams del postmoderno. Non manca l'inquadratura dell'oggettino-simbolo di Keith Harting. Non manca niente. Quando l'atto autoerotico di un pornostallone sul cornicione fa colar sperma in faccia ad Andrea, la Matta dei Media, «quella lacrima sul viso / mi ha spiegato molte cose»: il manierismo trash è finito. Vogliamo tornare a parlare di Lotta di Classe? Poiché la Classe non è Acqua.

Ancora volgarità: la morte è genuinamente rozza, ma peggio sono certi neologismi, non a caso chiamati coccodrilli. Vedi Osborne.

Che rabbia! John se n'è andato. Fa sempre rabbia la morte. Ancor più rabbia fa che John se ne sia andato così. Così come? Così: non amato. La critica l'ha ricordato con rabbia. Che beveva, che beveva troppo. E allora? Che il tempo... che i tempi l'avevano superato. Balle! Il tempo... il tempo gli stava alle spalle. E l'ha raggiunto prima del tempo, a tradimento. John Osborne, commediografo. Ricordo con rabbia quando vedevo le tue commedie a teatro: a Milano, a Londra. Ero così giovane. Eravamo tutti talmente giovani, John! A te, non l'hanno mai perdonato. A me? Chissà. Parlavvi chiaro dai palcoscenici. Buttavi sporca vita addosso ai tuoi personaggi. Oh, cercheranno di dimenticarti, Mr. Osborne. Di non rappresentarti più, per un po'. Diranno: «tanto, mica era Shakespeare». Neanche Shakespeare si sa bene chi fosse. Dal palco di un debutto romano, segretamente ti dedichiamo la rappresentazione di stasera, John Osborne, commediografo. Una cerimonia privata. Senza guardare verso la seconda fila: quella dei critici teatrali.

*Kika*: l'Spqr dei colti. Colti da entusiasmo per ogni alibi. Vergognosi di desiderar genuinamente l'intrattenimento alla Vanzina.

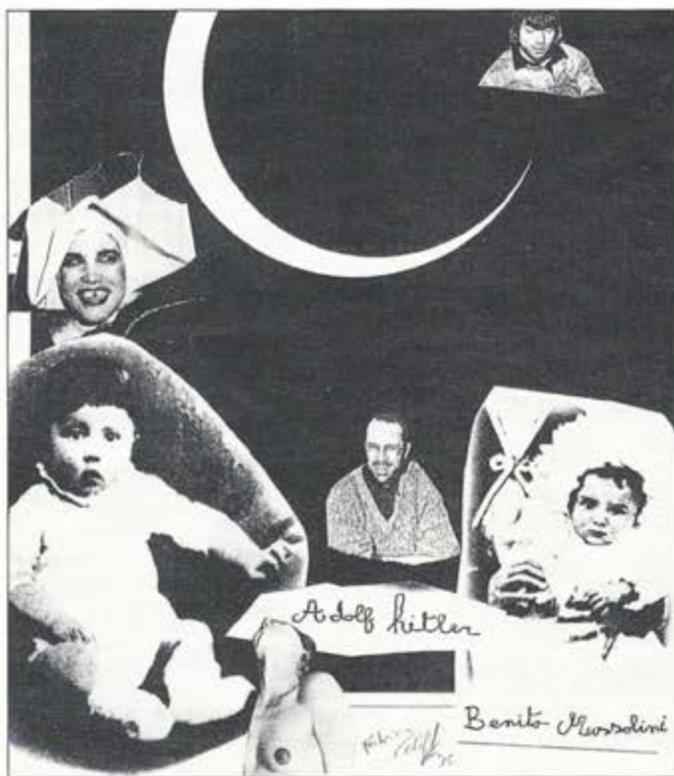
In un teatro del Testaccio, dove la volgarità è serenamente gastronomica nelle sue code alla vaccinara, si riunisce la famiglia D'Abbraccio. Albertazzi dirige una serata/recital per il Ruanda. Jacqueline canta, balla, recita: bravo! Jacqueline è già una stella. Non la mia Stella, che brilla nei salotti. Dissipando luce spreca.

Compleanno nella Vera Vita di Alessandro Haber. Meglio un anno in più che un film alla Monteleone!

«... la vita non si presenta in tante gradevoli fette come una torta alla frutta, con le ciliegine sparpagliate un po' dappertutto. A volte nel pezzo che ci tocca non ce ne sono affatto di ciliegine. Allora devi ripiegare sul ribes». Dirk Bogarde, *A Ovest del Sunset Boulevard*, editore Longanesi. Io l'ho letto con piacere questo romanzo. Ottimo lavoro, vecchio attore romanziere dalle guance a fard di cognac!

Compleanno nella vita di Margherita Buy. Festeggiato al Testaccio. Circondata da gioiellini, come Jacqueline, che canta anche qui, ma niente Rubini. Stazioni, separazioni. Verdona suona la batteria. I Vanzina la grancassa: degli incassi.

«Erotica. Così la gente considera un certo tipo di frutta. Quella che compariva sul cappello di Marzia Donati, attrice separata, doveva indicare stato di



malinconia permanente. Marzia entrò in scena titubante. C'erano le sue figlie in platea. La commedia era al secondo anno di repliche. Al solito, il protagonista maschile, marito della Donati nella rappresentazione, porgeva le battute come se offrissi inutilmente un mazzo di rose rosse. Tema del lavoro: la solitudine. - Ma se ne siete tutti (pausa) innamorati! - disse Marzia. L'aiuto - regista prendeva frenetici appunti. Si guadagnava così il pane. Fissava prove supplementari, qua e là. Con il pane, usava far scarpetta».

(dal mio racconto *Il teatro del cappello con frutta esotica*)

La Capriolo, con il suo recente romanzo, si misura con il teatro. Che è una fiera delle fiere. Capriolo un po' sbranata.

Ronconi, dicono, rima artisticamente, riamato, Galatea Ranzi, con cui ebbe contrasti. Che altro, se non amore, artistico, misterioso come ogni amore. Spiega la sua scelta di arruolare Kim della Jungla, detto Rossi, ma anche Stuart?

Così parlò Tornatore, dopo aver assistito ad uno spettacolo di Strehler: mi sembra di non essere mai stato a teatro prima.

In un'era tamarra. *Va dove ti porta il cuore* non poteva non diventare un film. Lo interpreterà, nel ruolo della nonna, Vigna Lisi.

«Il teatro aveva le poltrone rosse quanto le gengive dei masticatori di betel. Battevano i denti gli spettatori. Non per il freddo. Faceva fin troppo caldo in platea. Il pubblico batteva i denti come se battesse le mani».

(da *La vita scema*)

Si chiama Shane Black. È uno screenwriter. Gli hanno pagato una sceneggiatura 4 milioni di dollari. Si chiama Sjayne. È un playwright; nell'ultimo film di Woody Allen. Shayne è così squattrinato che... che nel suono dei due nomi sta l'abisso tra cinema e teatro. Ma non ci scoraggiamo. Scrivo queste note davanti al Molo Audace. Audaci: adelante! Senza giudizio. □

Nell'illustrazione di Fabrizio Caleffi, «Ragazzacci per sempre».

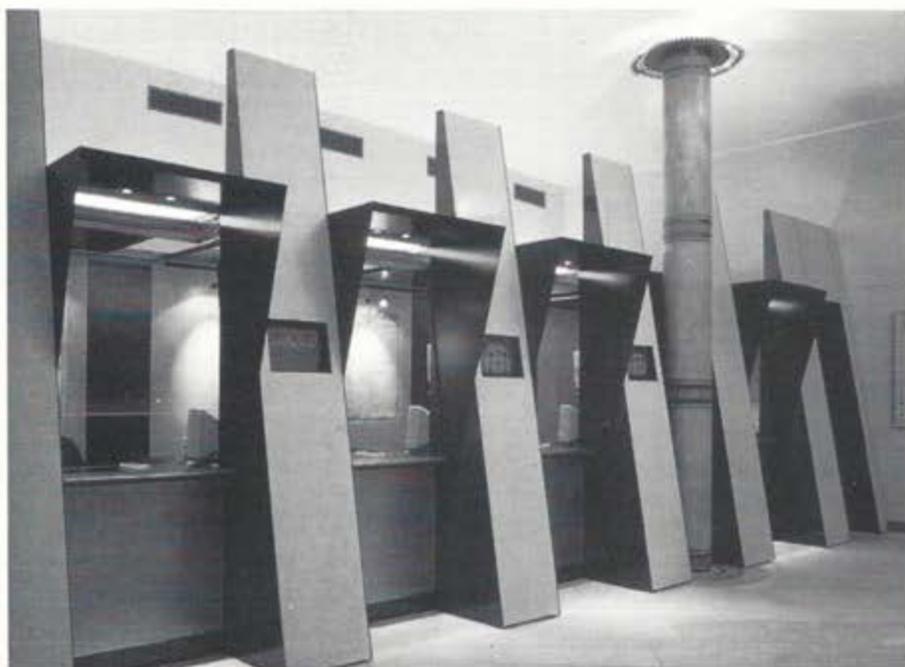
# LEADER IN ITALIA PER LA INFORMATIZZAZIONE DELLE BIGLIETTERIE



leoni daniele

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.

# Premio Montegrotto-Europa 1995

9-10 giugno, Palazzo del Turismo  
Montegrotto Terme (Colli Euganei)



Promosso dal Comitato Manifestazioni di Montegrotto Terme con il patrocinio del ministero del Turismo e Spettacolo, della Regione Veneto e della Provincia di Padova. Organizzazione artistica a cura di *Hystrio*.

Direzione Ugo Ronfani.  
Organizzazione del Comitato Manifestazioni di Montegrotto Terme.  
Segreteria organizzativa Fabiola Gaffo.  
Associazione Albergatori Termali  
via San Mauro, 3  
35036 Montegrotto Terme (Padova)  
Telefono (049) 793428/793188  
Fax (049) 8910566.

## PROGRAMMA

### VENERDÌ 9 GIUGNO - Palazzo del Turismo

Ore 10 - PREMIO ALLA VOCAZIONE

Audizioni pubbliche di aspiranti attori. Giovani delle scuole di recitazione partecipano al concorso con un brano a scelta davanti alla Giuria.

Ai premiati il Trofeo alla Vocazione e una impegnativa di ingaggio in Teatri Stabili.

Ore 15 - Continuazione delle audizioni pubbliche di aspiranti attori.

Ore 21 - *DIABLOGUES*, storie tragicomiche di naufraghi di fine se-

colo da Roland Dubillard, con Enzo Vetrano e Stefano Randisi. Ingresso libero

### SABATO 10 GIUGNO - Palazzo del Turismo

Ore 9 - PREMIO ALLA VOCAZIONE

Seconda giornata delle audizioni.

Ore 17.30 - Presentazione pubblica del volume *LE FARSE DEI COLOMBAIONI* di Valeria Carraroli, presente l'autrice.

Ore 18 - Comunicazioni della giuria sui risultati del Premio alla Vocazione.

Ore 21 - Cerimonia-spettacolo delle premiazioni presenti autorità, invitati e pubblico. Ingresso libero.

## I GIOVANI, IL TEATRO, LA PACE

I Vincitori delle precedenti edizioni del Premio alla Vocazione in una rassegna di testi contro la guerra e il razzismo. A cura di Fabio Battistini

## PREMIO MONTEGROTTO-EUROPA 1995 A UMBERTO ORSINI

PREMIO RICORDI PER LA RADIOFONIA A GIORGIO PRESSBURGER

PREMIO VIDEOTEATRO A GIULIANA LOJODICE

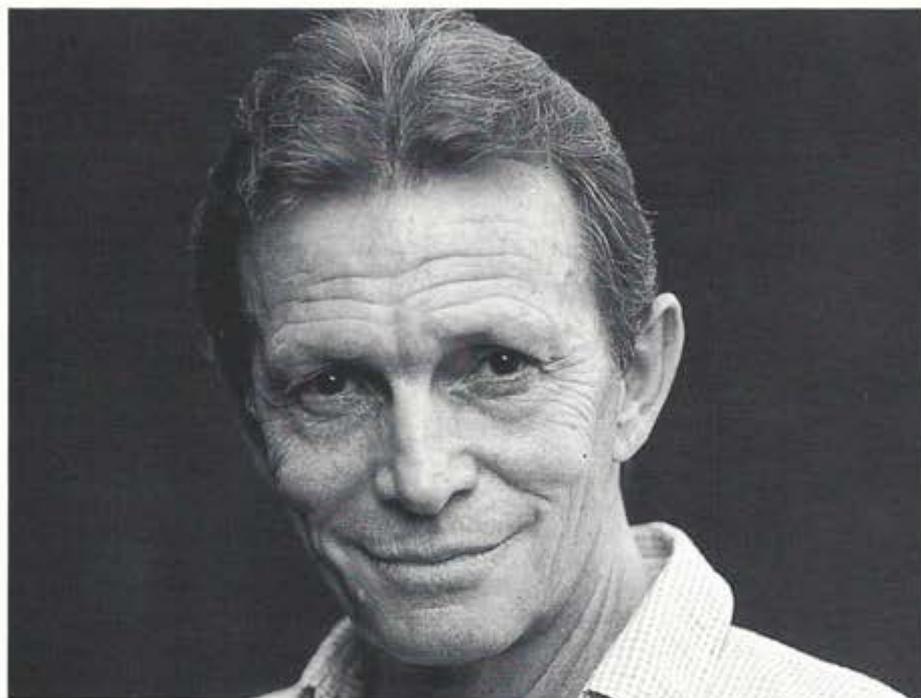
PREMIO PER LA SAGGISTICA TEATRALE «LUCIO RIDENTI» A SERGIO TORRESANI

PREMIO ALLA VOCAZIONE PER GIOVANI ATTORI AI VINCITORI DELLA SELEZIONE 1995

L'ingresso è gratuito fino ad esaurimento dei posti. Tutte le manifestazioni si svolgono al Palazzo del Turismo di Montegrotto Terme. Eventuali variazioni al programma saranno comunicate tempestivamente.

Compongono la Giuria: 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, Sandro Sequi.

# MONTEGROTTO 1995 - I PREMIATI



## Premio Europa UMBERTO ORSINI

**L**a Giuria del Premio Montegrotto Europa 1995 ha deciso, unanime, di assegnare il riconoscimento a Umberto Orsini, il cui nome raggiunge così, sul libro d'oro di questa Festa del Teatro, quelli di Andrea Jonasson, Václav Havel, Vittorio Mezzogiorno, Gigi Proietti, Vittorio Gassman e Mariangela Melato, premiati nelle edizioni precedenti.

Si è voluto così onorare una carriera, cominciata nel '57 dopo gli studi all'Accademia D'Amico, con un esordio subito convincente nella compagnia De Lullo-Falk-Guarnieri-Valli; carriera proseguita con registi dell'autorità di Luchino Visconti e con attori come Rina Morelli e Paolo Stoppa, Sarah Ferrati ed Enrico Maria Salerno, fino alle recenti, alte, persuasive prove di attore con la regia di Luca Ronconi, o interpretazioni particolarmente impegnative su testi di Bernhardt o di Svevo, fino al ruolo, nella stagione in corso, di Iago in un *Otello* diretto da Gabriele Lavia, accanto a Franco Branciaroli.

L'interpretazione che Orsini dà del complesso personaggio che conduce alla rovina il Moro di Venezia ha confermato la piena maturazione artistica di un attore che con il tempo ha saputo approfondire, con ferma determinazione, l'interiorità delle psicologie dei ruoli affidatigli, accostandosi ad autori delle avanguardie, rinnovandosi accanto a registi od interpreti che sono alle nuove frontiere della drammaturgia. A questi meriti, che ne hanno fatto un attore di peso anche internazionale, vanno aggiunti i successi ottenuti alla televisione e nel cinema. □

## Videoteatro GIULIANA LOJODICE

Il Premio Videoteatro, che ha avuto fra i vincitori Mario Sodano, Maurizio Costanzo e Carlo Fusca, viene attribuito a Giuliana Lojodice per la sua appassionata attività volta ad ottenere il ritorno in tv del Teatro di Prosa.

Attrice drammatica e televisiva che aveva esordito giovanissima con Luchino Visconti, interprete versatile sul doppio versante drammatico e ironico, in questi anni di assidua presenza sulle scene a fianco di Aroldo Tieri, suo compagno sulla scena e nella vita, Giuliana Lojodice ha dato convincenti prove delle sue qualità in un repertorio che ha compreso Shaw, Svevo, Pirandello e Feydeau. La sua determinazione nel fronteggiare una fase difficile per la scena italiana è stata convincere Tieri a rinunciare all'idea di ritirarsi dal teatro.

La stessa determinazione l'ha indotta a lanciare una campagna di raccolta di firme per chiedere che i responsabili della programmazione televisiva reintroducano in tv il Teatro di Prosa, da tempo praticamente bandito nonostante che un pubblico affezionato ne solleciti il ritorno. E la campagna, tuttora in corso, sta suscitando viva partecipazione.

## Radiofonia GIORGIO PRESSBURGER

A Giorgio Pressburger va il Premio per la Radiofonia, assegnato in passato a Corrado Guerzoni e a Roberta Carlotto. Nato a Budapest e trasferitosi in Italia in seguito ai fatti di Ungheria del '56, diplomatosi in regia all'Accademia D'Amico di Roma, narratore in proprio e con il fratello gemello Nicola prematuramente deceduto, diret-

tore artistico del prestigioso Mitterfest, regista di teatro, dell'opera lirica, per la televisione e per il cinema, nel campo della radiofonia Pressburger ha lasciato, in quasi trent'anni di assidua attività, un'impronta forte come autore di testi originali, regista attento allo specifico radiofonico e come scopritore e traduttore di testi rappresentativi della drammaturgia europea.

L'assegnazione di più di un Premio Italia e di altri importanti riconoscimenti, come il Premio dell'Istituto del Dramma Italiano, il Premio Pirandello e il Premio della Critica Internazionale, hanno messo in risalto il contributo decisivo di questo intellettuale ed operatore teatrale europeo.

## Saggistica SERGIO TORRESANI

Sergio Torresani riceve il Premio Lucio Ridenti per la Saggistica - che in passato ha avuto fra i vincitori Giovanni Calendoli, Odoardo Bertani e Gastone Geron - per l'opera sul *Ruzante* pubblicata dalla casa editrice Mursia, nella collana *Inviato alla lettura*.

Torresani ricostruisce con dovizia di documentazione, eliminando molte delle approssimazioni accumulate con il tempo, la vita del geniale autore drammatico che, abbandonando la lingua letteraria a profitto di un revitalizzato dialetto, rinnovò la commedia rinascimentale e aprì nuove strade all'arte teatrale. Inoltre esamina a fondo le opere, dalla *Pastorale* alla *Betta* alla *Moscheta*, e analizza i grandi temi dell'opera ruzantiana, la fame e l'amore, la guerra e il mondo contadino.

Il Premio - che esprime anche l'attenzione della Giuria verso una grande autore della terra veneta - viene consegnato alla memoria: Sergio Torresani (1934-1993), che aveva pubblicato anche un volume sul teatro italiano del dopoguerra e si era occupato di Goldoni, Genet e Ionesco, è purtroppo prematuramente scomparso.

## I giovani per la pace

*Per la settima edizione del Premio alla Vocazione i vincitori delle precedenti edizioni torneranno a Montegrotto per esibirsi la sera della premiazione al Palazzo del Turismo in un collage di testi contro la guerra e il razzismo.*

A COLLOQUIO CON L'ATTRICE PREMIO ANCT 1995

# PATRIZIA MILANI

## UN FIORE D'ACCIAIO

*Arrivata dall'Accademia dei Filodrammatici allo Stabile di Bolzano con in tasca una laurea in lettere, è ormai un'attrice fra le più apprezzate in Italia - Una gamma interpretativa che va da Goldoni a Ibsen, da Shaw a Fassbinder - Il sodalizio artistico e umano con Marco Bernardi, la maternità, il tempo della riflessione - Che cosa pensa di Giorgio Strehler e Luca Ronconi - «Il segreto? Cercare di rubare a chi è bravo: la tecnica non finisce mai».*

ROSSELLA MINOTTI



**P**atrizia Milani, Premio della critica '95, ha la grazia del mugugno innervato d'acciaio. Fiori d'acciaio sono infatti queste attrici cresciute a una scuola di teatro lunga e tenace, che le porta sempre più lontano dal luogo in cui sono nate e cresciute, e più vicine al successo. Ha cominciato a vivere nel teatro con la Brignone, ha proseguito con Olga Villi, con Puggelli. È nata ai Filodrammatici, «quando c'era la Sperani», e ha proseguito per approdare infine a Bolzano. Dolce e tenace, si definisce «non polemica di natura, individualista, e un po' ladra. Da tutti cerco sempre di rubare, in fondo è il nostro mestiere. Perché c'è il talento, d'accordo. Ma la tecnica non si finisce mai di perfezionarla».

Così Patrizia è ormai arrivata, al Teatro Stabile di Bolzano dove ha trovato più di una casa, più di un mondo. Eppure... «Sono un'eterna bambina, confessa graziosamente, molto, molto infantile nonostante i miei 40 anni compiuti. Ma la considero una fortuna, visto che così riesco a vivere in modo non diciamo proprio allegro e spensierato, ma leggero. E grazie a un forte senso dell'ironia affronto bene anche le cose più sgradevoli».

**HYSTRIO** - Cosa le ha dato la maternità?

**MILANI** - Sono diventata più concreta, adesso ho più chiaro quello che nella mia vita mi piace. Sono più selettiva, anche disincantata. Luca (nato dall'unione con Marco Bernardi, ndr) adesso ha 3 anni. E non è facile gestirlo. Per ora mi segue dovunque, ho trovato una ragazza tirolese che viene in tournée, e abbiamo formato una piccola carovana. Poi, con la scuola vedremo. Devo dire che come mamma anche sul palcoscenico mi sembra di avere più peso. Mi sento più matura, e quindi quello che faccio mi sembra più importante. La maternità è un'esperienza talmente forte per una donna... Mi ha anche reso meno ansiosa, soprattutto nel lavoro.

**H.** - Ora siete in tournée con *La locandiera*, un personaggio impor-

tante per un'attrice, una sorta di tappa obbligata. Com'è la sua *Mirandolina*?

**M.** - Questa è una *Locandiera* filologicamente attenta al testo del Settecento. Non abbiamo dato nessuna lettura stravolgente, ma comunque il messaggio è molto moderno. Si parla di una donna che sceglie la propria vita, decide di prendersi la sua libertà, ma con una grande vena di malinconia. Perché si rende conto che vari pretendenti sono intorno a lei ma che in realtà nessuno di loro la sposerebbe mai. La scelta finale di sposare un uomo socialmente inferiore è frutto di una decisione molto realistica, ma un po' malinconica. Così io, *Mirandolina*, rinuncio ai sogni della mia giovinezza.

**H.** - Pochi intrighi dunque, e molta riflessione?

**M.** - Certo, è anche una *Locandiera* molto seducente, quasi dongiovannese. Non a caso le musiche che vengono usate sono quelle del *Don Giovanni* di Mozart. Ma *Mirandolina* ama più il desiderio della conquista, gioca con la malizia per riuscire a rapire il cuore dei tre pretendenti. È colma del desiderio di possedere, di ammaliare, di sedurre.

**H.** - Nessuna lettura rivoluzionaria quindi?

**M.** - Niente femminismo. Dall'interpretazione della Duse, ancora legata al modello ottocentesco, in poi, di *Mirandolina* ce ne sono state tantissime. Un altro passo importante lo fece la Morelli con Visconti, divisa tra aggressività e sentimentalismo, dura nei monologhi, tenera nei dialoghi amorosi; poi ci fu quella più sensuale di Valeria Moriconi, piena di sorriso e di gioia di vivere, quella bottegaia della *Guarnieri* con Missiroli, e quella più manageriale di Marina Malfatti con Squarzina. E adesso arriva la nostra, molto figlia del suo secolo. Io riporto *Mirandolina* al ruolo per cui era nata nel Settecento proprio come *Manon*, ne faccio un personaggio illuministico in cui prevale la ragione, non il sentimento. Una donna razionale, ma anche cinica, e pronta a vendersi, perché no? Comunque non viene privilegiato nessuno di questi aspetti manageriali. *La locandiera* ha un'immagine di piena femminilità che supera tutti i tempi, attenta alla condizione universale della donna. Ed è anche chiusa in una inattingibile solitudine. La mia *Mirandolina* sente un po' la crisi che sta arrivando. In fondo siamo nel 1753, e l'inquietudine per la futura rivoluzione è già in giro.

**H.** - Come è nato il sodalizio artistico e umano con Marco Bernardi?

**M.** - Il nostro è un rapporto bellissimo, nato in maniera del tutto casuale. Nell'89 Marco mi chiamò a Bolzano per fare il *Barbiere di Siviglia* di Beaumarchais. E io accettai un lavoro e una vita diversa.

**H.** - Non le pesa dividere la vita col suo direttore di scena?

**M.** - Per adesso non mi pesa. Quando succederà, faremo in modo di avere altre esperienze. Io e Marco viviamo comunque una grande complicità; tra noi bastano gli sguardi, non c'è bisogno di parole. E quando non hai filtri, diventa tutto molto estremo, molto importante.

Posso dire che viviamo una grande passione nella vita e nel lavoro. Finché dura.

**H.** - *Da Goldoni a Ibsen, da Mirandolina a Hedda Gabler. Più che un salto un rovesciamento d'attrice.*

**M.** - Sì, Hedda Gabler è stata un'esperienza molto diversa. Mirandolina è un personaggio vincente, mentre la Gabler è personaggio da costruire per così dire «in sottrazione», bergmaniano. Mentre provavo seguendo le indicazioni della regia tutto doveva essere meno: meno voce, meno mani, meno occhi. Hedda fa parte di quella schiera di donne chiuse, che non esprimono sentimenti, che non lasciano trapelare nulla. Donne senza fascino. Una figura molto difficile. Avere ripreso poi *La locandiera* è stata una liberazione enorme, finalmente mi sfogo.

**H.** - *Altri progetti in cantiere?*

**M.** - Un Pirandello minore. *Ma non è una cosa seria.* Un ritorno di fiamma per me che tanti anni fa fui la Figliastro con Bosetti. Ma forse ero troppo giovane. Ora per la seconda volta incontro Pirandello, con un testo che è non dico comico ma certo il più leggero tra quelli di Pirandello.

**H.** - *Insomma un'attrice in perenne mutamento.*

**M.** - A me piace cambiare, devo dire che lo considero il più grande privilegio concesso a chi fa questo mestiere. In questi ultimi anni bolzanini sono passata da Beaumarchais agli *Anni di piombo* della von Trotta; ho fatto il Fassbinder di *Libertà a Brema*, ed è la cosa che ricordo con più divertimento e piacere: un testo pieno di ironia. Poi *La rigenerazione* di Svevo e *Il Maggiore Barbara* di Shaw.

**H.** - *Come si orizzonta in questo poutpourri di facce, gesti, pensieri e anime?*

**M.** - Io ho un modo di lavorare abbastanza confuso. Nel senso che cerco sempre, per leggere il testo che dovrò interpretare, un momento di grazia particolare, di felicità nella vita. Il primo momento è importantissimo, poi procedo per illuminazioni. C'è naturalmente una ricerca critica, un'indagine che mi dica tutto sull'autore. Ma il personaggio nasce sull'onda di piccole folgorazioni. Quando lo leggo, penso subito a come camminerà, come muoverà le mani. Tutto prima che comincino le prove. Poi c'è naturalmente un grande intercambio con gli altri attori. Il tutto nasce da un processo molto faticoso, di grande inquietudine, di ricerca, anche e soprattutto di insoddisfazione.

**H.** - *Lavorare in una realtà creativa e importante, eppure periferica*

*come il Teatro Stabile di Bolzano, cosa vuol dire per un'attrice?*

**M.** - Ci sono vantaggi e svantaggi. Il grande vantaggio è poter lavorare in modo molto raccolto, serio, senza grandi distrazioni. È come essere in un eremo, in ritiro spirituale. E allora il lavoro diventa veramente tutto, non hai distrazioni, sei tesa solo a quello che fai. Poi a Bolzano, che è il secondo Stabile italiano per anzianità, c'è un pubblico molto bello: attento, intelligente. E noi siamo molto amati, c'è un rapporto di grande fiducia, di attesa positiva. Lo svantaggio è trovarsi un po' fuori dal centro del mondo. A Milano e a Roma ci arrivi dopo, in altri momenti. Sei un po' condannata alla solitudine di lassù, di quella sala che vive fuori dalle rotte comuni. Forse si è un po' penalizzati da questo punto di vista.

**H.** - *Se dovesse scegliere tra Luca Ronconi e Giorgio Strehler, con chi salirebbe sulla torre?*

**M.** - Sono due registi così diversi, sarebbero due esperienze meravigliose. Certo Strehler è il sogno della mia giovinezza, per noi milanesi è il maestro per eccellenza, il cuore va in quella direzione. Ronconi lo considero un regista illuminista.

**H.** - *Ha mai avuto dubbi?*

**M.** - Nella mia vita e nella mia carriera tutto è avvenuto per caso, ogni volta che la vita mi poneva di fronte alla scelta se continuare o lasciare. Ho cominciato poco dopo il liceo, prima di laurearmi in lettere a Pavia con Gavazzeni sul *Fuoco* di D'Annunzio. Io avevo la vocazione, ma sono stata molto fortunata. Certo devi essere sempre pronta a ricominciare da capo. E se non hai quel grano di follia, non vai avanti. Nel '77, dopo i *Sei personaggi* con Bosetti avevo smesso, ero in crisi per il tipo di vita, mi pesava la tournée, io odio le valigie, sono nevrastenica ogni volta che devo partire. Poi Bosetti mi ha richiamato per il *Pigmalione* di Shaw, e poi è arrivato Marco...

**H.** - *Per Patrizia Milani mamma e attrice non ci sono festival né performance estive. Lei da maggio in poi si concede una lunga pausa di riflessione.*

**M.** - Ne ho bisogno, e trovo sia fondamentale per non riproporre sempre se stessi in scena nello stesso modo. Così per me è diventato un obbligo non fare estive, solo cose minimali. Per leggere. O per rileggere *Madame Bovary*, *Orgoglio e pregiudizio*, *Guerra e pace*. In questi capolavori di riflessione e profondità ritrovo il mio tutto. □

A pag. 52, il pittore Mario Donizetti e Patrizia Milani.

TEATRO  
Piccolo Teatro di Milano  
"EUROPA"

## Piccolo Teatro, Grandi Spettacoli

### Quartetto 3

un nuovo abbonamento  
a 4 spettacoli  
al prezzo speciale di  
L. 100.000

4 SPETTACOLI  
QUARTETTO 3  
L. 100.000

informazioni e prenotazioni  
biglietteria centralizzata  
Piccolo Teatro  
via Rovello 2 (MMI Cordusio)  
dalle 10 alle 19 continuato  
tel 72.333.222  
promozione pubblico  
tel 72.333.216

al Teatro Lirico  
dal 28 mar. al 30 apr.

### Dario Fo recita Ruzzante

uno spettacolo scritto diretto  
e interpretato da Dario Fo



al Piccolo Teatro  
dal 29 mar. al 14 mag.

### Splendid's

di Jean Genet  
traduzione di Franco Quadri  
regia di Klaus Michael Grüber



al Teatro Lirico  
dal 9 al 14 maggio

### Cullberg Ballet

Bernarda Alba / Carmen  
coreografie di Mats Ek



al Teatro Lirico  
dal 17 mag. al 4 giu.

### I Giganti della montagna

di Luigi Pirandello  
regia di Giorgio Strehler

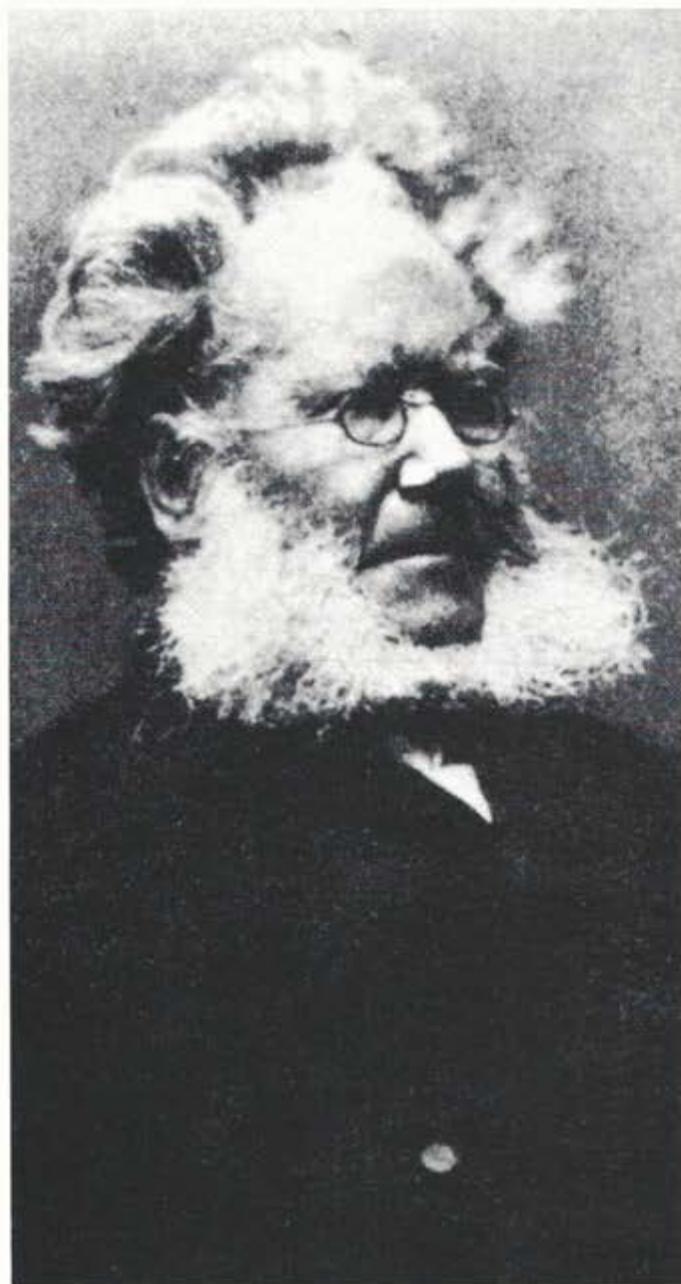


UN DRAMMATURGO DEL PASSATO E DEL PRESENTE

# IBSEN, IL NORDICO ATTUALE IN ITALIA

*Da Calenda a Castri, da Lavia a Missiroli a Navello, Pagliaro, Ronconi e adesso Bernardi: sono molti i nostri registi che continuano a puntare sul suo teatro - Il fascino del mondo scandinavo o il peso di un matriarcato diffuso non bastano per spiegare tanto interesse: ci sono anche la sua grande « lezione di stile », come ha detto Magris, e la forza di un naturalismo di ritorno.*

FRANCO PERRELLI



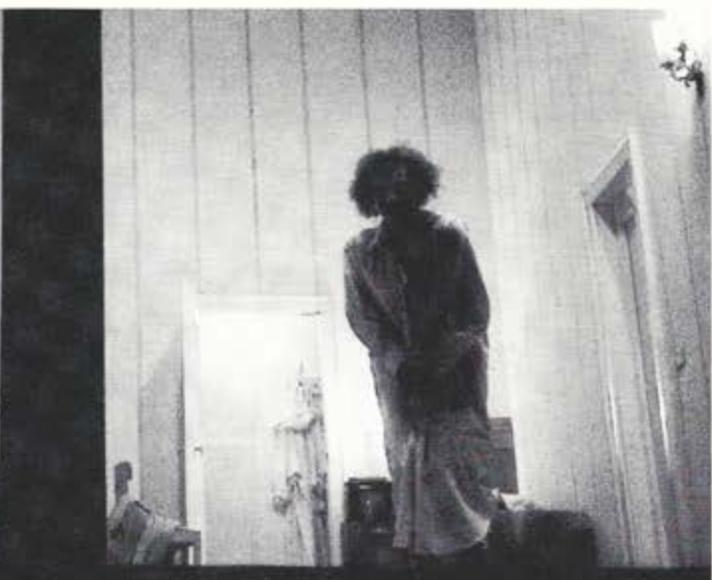
Calenda, Castri, Lavia, Missiroli, Navello, Pagliaro, Ronconi, adesso Bernardi: sono registi carismatici o inquieti quelli che, negli ultimi anni, affrontano sulla scena italiana i grandi drammaturghi scandinavi, realizzando di norma spettacoli che spezzano, pur trattandosi di classici riconosciuti, la routine della programmazione nostrana, riuscendo a creare quasi immancabilmente curiosità, sensazione, un sopito fermento d'interesse, come se i testi nordici, che sfiorano problematiche apparentemente appassite (la guerra dei sessi, la parità morale nel matrimonio, le angosce di un asfittico ipersensibile cosmo borghese), possedessero una vitalità occulta, senza essere magari attuali.

Una giornalista svedese, qualche tempo fa, sosteneva che era in definitiva il diffuso matriarcato italiano a rendere Strindberg e Ibsen ancora tanto interessanti per il nostro pubblico, ma l'ingegnosa spiegazione socio-antropologica pare un po' generica e si è piuttosto portati a credere che le ragioni della loro messinscena siano prevalentemente d'atmosfera. Ciò che sollecita infatti spettatori, registi, interpreti è con ogni probabilità la peculiare esotica carica poetica in cui i loro testi, in particolare quelli ibseniani, appaiono pregni.

Dopo tutto è stato Claudio Magris a parlare, ne *L'anello di Clarisse* (1984), del « gesto composto, classicamente sobrio e corretto di Ibsen », ben più tragico di ogni urlo smodato e narcisista; del suo « grande stile », nel quale « la vita rivela tutto il suo inaridimento, ed evoca tutta la malinconia della sua assenza », aggiungendo che « la disillusione di Ibsen ci è più vicina della geniale enfasi di Strindberg; è nel vuoto di quelle parrocchie e di quelle case di campagna norvegesi, col fiordo quasi sempre sullo sfondo della scena ibseniana, che si sente mancare la vita vera ».

In questo passo Magris rende, con la consueta eleganza, forse tutti i caratteri dell'Ibsen secondo gli italiani: poeta malinconico e assorto d'un concreto male di vivere; e anche di Strindberg (sempre secondo gli italiani): cupa, soggettiva eruzione espressionista. Due concezioni che affiorano con chiarezza negli allestimenti dei nostri teatri, ma che - a ben vedere - sono di essenziale ascendenza tedesca, poiché riflettono, a distanza di decenni, le immagini che di questi autori si sono fissate sulla centrale scena culturale germanica - da lì rimbalzando in quasi tutta Europa - all'epoca della loro affermazione: gli anni d'un tardo naturalismo aperto alle estenuazioni simboliste, per il norvegese, e quelli della « Strindberg-Ekstase » e « Strindbergpest » espressionista, per lo svedese.

Due immagini storicamente fondate e verificabili senz'altro,



ma forse parziali, perché tendono un po' a smussare ciò che, per esempio, agli scandinavi è più evidente: il concomitante carattere satirico, quasi vignettistico, oltre che favolistico ed espressivamente dinamico, del dramma di Ibsen; il disarmante romantico humour nero, ma talora anche rosa, strindberghiano e, infine, quel tratto decisamente più corvivo, popolare (o, se si vuole, meno sublime) che spesso serpeggia nella loro scrittura e nelle loro situazioni sceniche. A riprova di ciò, abbiamo visto un gruppo nordico d'avanguardia come l'Odin Teatret improvvisare sulle implicazioni fisiche e fantastiche di un testo come il *Peer Gynt* e sentito un grande attore italiano, il compianto Tino Carraro, spiegare che per *Il temporale* strindberghiano s'era ispirato soprattutto a Kafka.

Ci sono infine, più o meno coscienti, altri spunti di carattere squisitamente tecnico che spingono gli uomini di teatro italiani ad affrontare gli scandinavi e in particolare Ibsen. È nostra convinzione, infatti, che i conti con il naturalismo siano – in particolare per il teatro italiano – ancora aperti. Ovviamente non con il naturalismo di facciata e ammiccante di tanto teatro conservatore, bensì con quella sfida a realizzare sul palcoscenico, magari in chiave di minimalismo, esperimenti di suprema stilizzazione, che partendo dalla realtà esistenziale, psicologica, metapsicologica e fisica, si configurino, per dirla con Zola, come un moderno elaborato *faire vrai*, ma anche *grand e simple*.

Del resto, in un bellissimo saggio su *The Drama Review* dal titolo *Naturalism in Context*, Martin Esslin, alcuni anni fa, ave-

va sostenuto che «l'essenza del tentativo naturalista era stata un' esplorazione esistenziale spregiudicata e sperimentale della realtà nel suo più vasto senso possibile (comprendendo la realtà soggettiva del temperamento dell'artista attraverso il quale la realtà esterna viene percepita)». Al di là di contingenti rigidità evoluzionistiche e positivistiche, il naturalismo si strutturò, infatti, essenzialmente, come tendenza verso un' assoluta liberazione delle forme «*Il ne doit plus y avoir d'école, plus de formule, plus de pontife d'aucune sorte; il n'y a que la vie...*», aveva dichiarato Zola, prefigurando un modello di autonomia estetica nichilisticamente senza centri.

Peraltro, la costruzione come *opere aperte* dei drammi ibseniani; la teorizzazione sul «carattere senza carattere» di Strindberg, fino a quel naturalismo «più conseguente» e prejoyciano che mette, per esempio, capo al fenomeno – che ha interessato Ronconi – dello pseudoscandinavo Bjarne P. Hølmsten (ovvero di A. Holz e J. Schlaf), evocano ancora oggi provocazioni estetiche tutt'altro che superficiali.

Su questo campo, che non ha esaurito del tutto le sue implicazioni e i suoi problemi, i nostri registi più attenti e il nostro pubblico sentono che si può giocare una partita sperimentale molto aperta, che ci può dare ancora intense suggestioni. □

A pag. 54, Henrik Ibsen. In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra, Piera Degli Esposti e Tino Schirinzi in «Rosmersholm», regia di Massimo Castri; Pernilla Ostergren e Ingmar Bergman alle prove di «Casa di bambola»; Patrizia Milani e Carlo Simoni in «Hedda Gabler», regia di Marco Bernardi.

NELLE LETTERE LA BATTAGLIA CONTRO IL VECCHIO TEATRO

# GLI OCCHI DI IBSEN SUI SUOI INTERPRETI

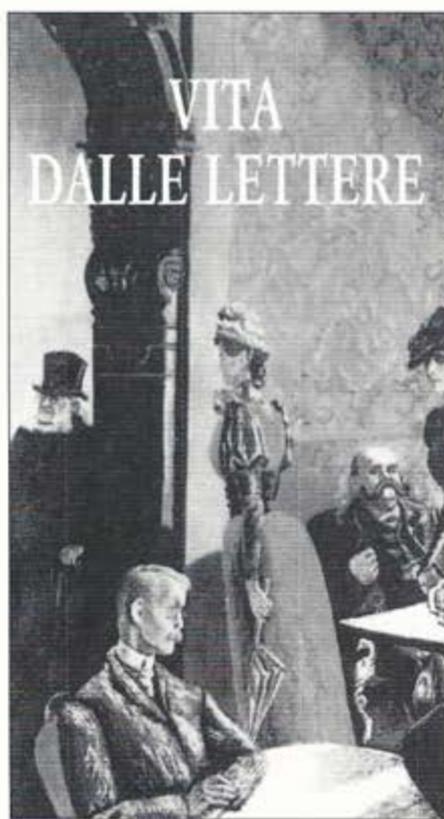
*La straordinaria capacità del norvegese di immaginare i personaggi dei suoi drammi e il rigore con cui sorvegliava gli allestimenti sono documentati da un fitto epistolario - Presentiamo alcune di queste lettere, inedite in Italia, di cui siamo debitori al maggiore esperto italiano del teatro scandinavo.*

FRANCO PERRELLI

Presentiamo su *Hystrio* alcune lettere di Ibsen inedite in italiano e pertanto non comprese nella nostra recente edizione dell'epistolario (H. Ibsen, *Vita dalle lettere*, Iperborea, Milano, 1995). La scelta, qui, riguarda soprattutto documenti in cui l'autore norvegese rivela una partecipe e significativa attenzione per l'allestimento di sue opere (dimostrando la radicale portata della rivoluzione del costume teatrale ottocentesco che il suo lavoro presuppone) ed altri che illuminano significativi atteggiamenti del drammaturgo.

Al primo gruppo - che ci mostra un Ibsen che assiste a distanza registi e attori della principale scena norvegese, il Teatro di Kristiania - appartiene la lettera n. 1 al consulente artistico di questa istituzione, H. Lassen (1824-1897), relativa a un probabile allestimento della *scabrosa* e difficile *Commedia dell'amore* (che sarebbe stato possibile solo nel novembre del 1873, dopo l'entrata in carica di un direttore del calibro di Ludvig Josephson). Si noteranno subito le riserve di Ibsen nei confronti di un pur geniale attore brillante come Johannes Brun (1832-1890), il cui estro umoristico e le capacità d'improvvisazione erano, per il drammaturgo, in evidente contrasto con il rigore che riteneva ormai indispensabile sulla scena moderna. A Brun - secondo l'indicazione di Ibsen - andò alla fine la parte di Stråmand e, nonostante l'età non freschissima, i ruoli di Falk e Svanhild furono impersonati da Sigvard (1842-1903) e Laura Gundersen (1832-1898), interpreti di spiccato temperamento lirico, mentre quello di Guldstad fu affidato a Andreas Isachsen (1829-1903). Le scelte di Ibsen miravano certo a moderare, nella messinscena, l'effervescenza da vaudeville che impregnava la tradizione comica danoro-norvegese del tempo, oltre che a stroncare il vezzo attoriale dell'improvvisazione.

La lettera n. 3 a H. Schröder (1836-1902), che dal 1879, per un ventennio, guidò il Teatro di Kristiania, riguarda l'allestimento di *Nemico del popolo*. Qui troviamo Ibsen impegnato nella realizzazione di un teatro modernamente realistico, attentissimo a *le physique du rôle* dell'interprete e disposto a ricorrere a quel «continuo farsi la maschera», che tanto s'imporrà fra i registi del naturalismo come Otto Brahm, da essere in seguito denunciato da Max Reinhardt come stucchevole; entro certi limiti però, restando in fondo insistenti la preoccupata richiesta del drammaturgo che le parti infantili siano affidate a bambini autentici (v. la lettera n. 4). Anche qui Ibsen è alle prese con lo smantellamento delle stranianti convenzioni ottocentesche, uno smantellamento necessario per l'affermazione del nuovo dramma fon-



dato per contro sull'«assoluta illusione» e la quarta parete. Noteremo, infine, che nell'allestimento del gennaio 1883, la parte di un personaggio giovane quale Horster - come voleva Ibsen - passò da Hans Brun (1834-1901) al meno anziano Berent Schanke (1848-1913), mentre quella di Hovstad andò poi a Jean Berg.

La straordinaria capacità di Ibsen di immaginare i suoi personaggi, che affiora in queste lettere, è confermata nella n. 5, sempre allo Schröder, relativa all'allestimento di *Rosmersholm* dell'aprile 1887, che comprova pienamente l'affermazione del drammaturgo che, per lui, scrivere era «essenzialmente un vedere». La rievocazione di questo «vedere» si tramuta, per lettera, in un esempio di analisi registica sui personaggi, la loro apparenza esteriore e il loro carattere.

La missiva n. 8 a Schröder, relativa alla rappresentazione di *Hedda Gabler* del 26 febbraio

1891, con Constance Bruun come protagonista (il giorno prima, il dramma era andato in scena a Copenaghen, con Betty Hennings nel ruolo principale), conferma nel tempo la linea di poetica teatrale che abbiamo indicato.

Al secondo gruppo di documenti appartengono le lettere n. 2, nella quale Ibsen, scrivendo al suo editore, nel mezzo della durissima polemica suscitata da *Spettri*, fa affiorare il carattere spietato e quasi profetico della sua scrittura intesa come disillusa sfida al presente, ma tutta proiettata in una comprensione futura, e n. 6 (a un editore svedese), che rivela la grande stima di Ibsen per il suo avversario August Strindberg.

## 1. A Hartvig Lassen

«Dresda, 14 novembre 1872

Caro Hartvig Lassen!

Ringraziandola sentitamente per la prontezza, con la quale ha accettato la mia proposta di messinscena della *Commedia dell'amore*, non trascurerò di sottolineare che comprendo assolutamente tutti gli scrupoli che finora l'hanno trattenuta dall'allestire il dramma. Credo tuttavia che il trattamento da parte degli interpreti, che l'opera richiede per la sua natura, balzerà a sufficienza agli occhi degli interessati, e qualora durante le prove ciò non si verificasse, spero ch'ella avrà la bontà d'intervenire con direttive e consigli.

Peccato che *il signor Wolf non si possa contare per il ruolo di Guldstad*, ma ciò è in ogni caso superabile. *Affidare la parte a J. Brun mi pare per molti versi problematico*. Ciò che il dramma esige, al massimo grado, è una memorizzazione perfetta. Ma sarà capace da oggi il signor Brun d'imparare per bene una parte a memoria? Oppure di adeguarsi al relativo disturbo? Comunque, anche se non ci fossero preoccupazioni da quel lato, dubito che darebbe al ruolo il giusto tono. Se ci mette la sua comicità, la decisione di Svanhild, questo punto delicatissimo del dramma, potrebbe risultare troppo greve; se lo affronta con compostezza, senza comicità, si ritrova su un terreno che gli è estraneo. Non ci sarebbe piuttosto la possibilità di *sperimentare Reimers? R.* È un uomo intelligente, e se riesce a impostare il ruolo credo che lo farà in modo da non far apparire assurdo il salto da Falk al commerciante, e sarà tanto di guadagnato. Io allora avrei pensato così la distribuzione:

Signora Halm - signora Giebelhausen. Svanhild - signora Gundersen. Anna - signora Juel. Falk - sign. Gundersen. Lind - sign. Abelsted. Guldstad - sign. Reimers. Styver - sign. Isachsen. Signorina

Skjære - signora Wolf. Stråmand - sign. Clausen (sign. Nielsen o sign. J. Brun?). Signora Stråmand - signorina Porelius.

Per la canzone del primo atto credo che ci sia della musica composta da Udbye e forse da altri.

La prego di porgere agli altri membri della direzione il mio ringraziamento per l'onorario accordatomi.

Il suo ossequiosamente obbligato  
Henrik Ibsen»

## 2. A Frederik Hegel

«Roma, 16 marzo 1882

Caro Consigliere Hegel!

Già da tempo avrei dovuto rispondere alla sua gentile lettera del 16 febbraio. Naturalmente non dubito che sia stata dettata da sincera amicizia nei miei confronti; voglio però vivamente pregarla di non prestare orecchio a consiglieri degli affari miei, e soprattutto se si tratta di persone che mancano della benché minima comprensione di quanto di davvero nuovo ha prodotto la letteratura negli ultimi vent'anni.

Da un pezzo ho messo da parte quel mio progetto autobiografico a cui le accennai. Posso invece comunicare che al momento sono completamente occupato nella preparazione di un nuovo dramma [*Nemico del popolo*].

Questa volta si tratterà di un dramma tranquillo, che potrà essere letto dai consiglieri di Stato, i commercianti e le loro signore, e che i teatri non avranno bisogno di scansare. Mi sarà molto facile puntualizzarlo e farò in modo che sia presto pronto in autunno.

Quanto a *Spettri* sono certo che il suo significato, neanche fra molto tempo, penetrerà nello spirito della brava gente di casa nostra. Ma tutti questi decrepiti figuri, che si sono per l'appunto scagliati contro la mia opera, riceveranno un giudizio schiacciante sul loro conto nelle storie letterarie del futuro. E si sarà senza dubbio in grado di scovare gli anonimi grassatori e bracconieri che m'hanno tirato addosso proiettili d'immondizia nei loro agguati sul giornale da castramaiali [il *Dagbladet*] del prof. Goos e da altre postazioni consimili. Il mio libro ha il futuro con sé. Quei tipi, che hanno ruggito contro di esso, non hanno neppure un legame con l'autentico spirito della loro epoca.

Ecco perché ho inoltre preso questo aspetto della faccenda con estrema freddezza. Ho fatto diversi studi ed osservazioni nel corso di questa bufera, e saprò metterli a frutto nei lavori futuri.

Infine ho da fare una richiesta: mi preste di nuovo gentilmente 1.000 corone. Dico espressamente "prestare"; perché desidero pagare gli interessi su ciò che da lei ricevo come anticipo. Non sarebbe giusto se vincolassi il denaro a mia disposizione in titoli e prendessi anticipi puliti da lei. Non vorrei ancora svincolare qualcuno dei miei titoli, dal momento che la necessità durerà solo qualche mese. Spero converrà con me sulla giustizia del ragionamento e accetterà.

Con i migliori saluti alla sua cara famiglia mi firmo.

il suo cordialmente affezionato e obbligato  
Henrik Ibsen»

## 3. A Hans Schröder

«Roma, 24 dicembre 1882

Caro direttore Schröder!

Il giornale *Morgenbladet* ha dato un resoconto della distribuzione di *Nemico del popolo*, e in merito debbo disturbarla ancora con qualche riga. Leggo che il signor Gundersen reciterà il podestà. Certo l'aspetto di questo attore non si addice troppo a un uomo che non tollera il pensiero di un pasto caldo la sera, malato di stomaco, dispeptico e vive di tè leggero. No, non si addice a un uomo designato come ammodo, fine e ricercato. Ma a tali carenze si può in parte sopperire con trucco e



## C'è l'incomunicabilità di Pinter nel colpo di pistola di Hedda

UGO RONFANI

HEDDA GABLER (1890), di H. Ibsen (1826-1906). Traduzione di Angelo Dall'Agia. Regia (sensibilità, chiaroscuri) di Marco Bernardi. Scena (raffinatamente scandinava) di Gisbert Jaekel. Costumi (sobria eleganza) di Roberto Banci. Musiche (Smetana, ninna-nanna norvegese) a cura di Franco Maurina. Luci (bene, soprattutto nella seconda parte) di Andrea Traviglia. Con Patrizia Milani (vibrante, misurata protagonista), Carlo Simoni (Tesman con aderenza), Leda Celani (limpida zia Julia), Mario Pachi (giudice Brack, senza artificioso tenebrismo), Andrea Emeri (Lovborg, con romantici trasporti), Laura Pasetti (Thea, con toccante fragilità) e Maria Moretti (Berta). Prod. Stabile di Bolzano.

Proviamo a raccontare la storia di Hedda Gabler come la si mostrava novanta o cent'anni fa. Hedda, figlia di un generale che nutre una passione mascolina per le pistole, sposa Tesman, medico erudito di cui è già stanca dopo sei mesi di matrimonio. La ricomparsa dello scrittore Lovborg, bohémien e maudit - ch'è ancora innamorato di lei e ha trovato un precario equilibrio accanto alla paziente e generosa Thea - acuisce l'insoddisfazione di Hedda. Dopo una cena per uomini in casa dell'ambiguo giudice Brack e un finale in una casa equivoca Lovborg, ubriaco, perde il prezioso manoscritto della sua ultima opera, ispiratagli da Hedda; Tesman lo ritrova, Hedda glielo sottrae e invece di restituirlo lo brucia. Lovborg va a cercarlo nella casa d'appuntamenti e s'uccide con un colpo di una pistola di Hedda. Ricatto di Brack che, riconosciuta l'arma, ricatta la donna, e suicidio di Hedda.

Messo così (e così frequentemente rappresentato) il dramma è un feuilleton intriso di naturalismo alla Bernstein e di bovarismo (*Hedda Gabler* è del 1890, *Madame Bovary* del 1857). Nel suo allestimento Bernardi legge invece il testo come «opera aperta», alla ricerca di ben altre motivazioni in esso nascoste, di riferimenti «segreti e sotterranei» (come dice il professor Perrelli, nostro insigne ibsenista) in un sottotesto che, finalmente illuminato, cancella il rozzo gigantismo dei caratteri delle interpretazioni tradizionali. Nel famoso allestimento di Rouleau che vidi nel '62 a Parigi, interprete Ingrid Bergman, risaltava il drammatico scarto fra le ambizioni e la realtà; quello di Castri per la Moriconi esprimeva una rivolta contro un grottesco universo maschile; lo spettacolo recente di Nanni per la Kusterman era inquadrato nel femminismo. Bernardi ha invece inteso presentare questo Ibsen come il drammaturgo dell'ambiguità e della incomunicabilità, starei per dire come un remoto precursore di Pinter.

La noia della «casa nuova» dei Tesman, certo; e l'impotenza e la vacuità che contaminano anche gli altri personaggi. Ma poi, per accumulo lungo i percorsi segreti del testo, l'isteria di una (presunta) maternità non desiderata; la nietzschiana volontà di potenza della protagonista che la porta a schiacciare gli altri; l'elemento distruttivo, demonico, che la spinge a bruciare il manoscritto dell'uomo che l'ama; la risposta «infantile» del suicidio per «punire» il mondo; i fantasmi della rispettabilità borghese: con l'attenzione di un entomologo, lavorando «in levare» per piccoli tocchi, Bernardi parte da una *pièce à conversation* (e qui avrei voluto fin dal principio un uso più ovattato della bella scenografia scandinava), passa attraverso la commedia di costume illudito dall'irrisone di Hedda e arriva alla tragedia della sconfitta. In un crescendo ben modulato dagli attori, che deve molto alla perfetta intesa, sulla scena e nella vita, fra il regista e la protagonista, Patrizia Milani, diva-antidiva i cui meriti restano sottovalutati, è ammirevole per la graduata intelligenza del personaggio, colto nella duplicità di una aggressività esteriore e di una interna vulnerabilità. È vera, vibrante, demonica, smarrita: è, profondamente, Hedda. Con la sua solida professionalità, partner ideale, Carlo Simoni umanizza il suo Tesman, facendone un dottor Bovary dei fiordi; e dell'impegno degli altri attori, a cominciare dalla sempre giovane veterana Leda Celani, ho già detto all'inizio. Favorevolissime accoglienze. □

## La regia di Bernardi per *Hedda Gabler* nel giudizio di uno studioso di Ibsen

La regia di *Hedda Gabler* curata da Marco Bernardi, nella sua sobria linearità, ripropone centrali alcuni nodi di fondo della rivoluzione (o provocazione) drammaturgica ibseniana e del grande naturalismo europeo: in primo luogo, la sfida a realizzare sul palcoscenico qualcosa che, per dirla con Zola, si configuri come un *faire vrai, grand simple*. *Hedda Gabler* è compresa fra le visioni mistico-positivistiche di *Rosmersholm* e della *Donna del mare* e l'estremo ciclo creativo del norvegese che si avvia con *Il costruttore Solness*; il dramma del 1890 può così apparire un passo indietro verso il realismo formalizzatosi nelle opere degli anni Settanta-Ottanta, ma Ibsen anche, soprattutto qui, continua a sperimentare. Sperimenta sul minimalismo di superficie della situazione che però proietta in continuazione ombre mitiche, fa sgorgare *geyser* inconsci, sottolinea fuggacemente oggetti e circostanze che danno adito ad epifanie; e sperimenta soprattutto in termini di ricreazione di un linguaggio quotidiano, ch'è poi l'utopia difficile di tutto il filone del dramma borghese, risolvendolo in una scrittura senza monologhi e di frasi elittiche, ardua da recitare, ma che appare a tratti in consonanza con l'iperrealismo-presurrealismo di un Arno Holz e fa benissimo comprendere perché, di tutti gli amati testi ibseniani, questo fosse tra i prediletti di Joyce.

Su un tale campo sperimentale, Bernardi sceglie di assecondare l'intenzione del drammaturgo e di ricercare puntigliosamente questa *vita nel teatro* ovvero di distillare quel livello impalpabile di suprema stilizzazione che chiama l'attore al confronto con le sue risorse più fini e il pubblico a testimoniare di un gioco interpretativo sottile e cesellato. La regia si concentra così proprio sul linguaggio franto, gli scarti del colloquio, la pantomima allusiva e su una miriade di minimi segni che ricreano la vertigine di un tragico quotidiano profondo e insanabile.

È una regia difficile e nitida, che può sconcertare un pubblico che cerchi gli effetti, che spegne ovviamente ogni rilievo divistico al grande ruolo di Hedda, che anzi Patrizia Milani interpreta con desolata essenzialità, senza retorica, mutandolo in un ruolo grande, assecondata da una compagnia fusa e abilmente concertata. Franco Perrelli

priamente nella messinscena del Teatro di Bergen.

Certo non temo nulla del genere a Kristiania. Tuttavia non sarà inutile accennare in breve a come ho concepito questa figura.

Il rettore Kroll è una natura autoritaria con un istinto al comando fortemente sviluppato, proprio ciò che sovente comporta la posizione di un presidente. Naturalmente è di buona famiglia. Il figlio del maggiore Rosmer ne ha sposato per l'appunto la sorella. Il rettore ha così i modi del funzionario distinto. Nonostante qualche intemperanza, che erompe di tanto in tanto, il suo carattere di fondo è simpatico e gentile. Sa essere amabile quando se lo ripromette e nel contempo con le persone, che piacciono a lui. Ma va notato che gradisce soltanto *quelle*, che condividono le sue opinioni. Le altre lo irritano e nei loro confronti diviene facilmente irruvidoso e affiora in lui un tratto di cattiveria. D'aspetto è distinto. Veste con eleganza, di scuro. Il soprabito gli scende alle ginocchia ma non oltre. Con due giri al collo, porta un fazzoletto bianco di quelli grandi secondo la vecchia moda. Perciò niente cravatta. Il suo abito fa capire perché Ulrik Brendel dapprima lo scambia per il pastore Rosmer e quindi per un suo "collega".

Nel primo atto anche Rosmer indossa un soprabito scuro, ma con pantaloni grigi e cravatta o fazzoletto dello stesso colore. Nel terzo come nel quarto atto è invece completamente vestito di nero.

Rebekka infine non deve mostrare nel suo carattere alcuna impronta imperiosa o virile. Lei non costringe Rosmer. Lo seduce. Un tratto autorevole, una tranquilla determinazione, sono propri della sua personalità.

Gli altri personaggi del dramma difficilmente li si può fraintendere. Perciò non mi soffermerò dettagliatamente su di essi qui, pur restando comunque volentieri a disposizione per rispondere a qualsiasi domanda, che mi si possa indirizzare su questo o altro, che sia dubbio.

Con molti ossequi  
Henrik Ibsen

P.S. Mi permetto di chiedere che le mie osservazioni siano comunicate letteralmente agli attori interessati. - H.I. »

### 6. A Hans Österling

«Monaco, 15 novembre 1887

Caro libraio H. Österling  
Helsingborg.

Durante il mio soggiorno a Stoccolma lo scorso settembre ha avuto la bontà d'inviarmi una copia del *Padre*, la tragedia di Strindberg appena pubblicata e la prego pertanto di accettare il mio più sentito ringraziamento per il prezioso omaggio.

Una nuova opera d'un autore come Strindberg non va letta comunque fra gli incomodi di un viaggio e le sue varie distrazioni.

Quindi ne ho posticipato lettura e studio finché non sono tornato a casa e alla quiete.

Le osservazioni e le esperienze di Strindberg nel campo, in cui specificamente interviene *Il padre*, non si conciliano con le mie. Ciò non m'impedisce tuttavia anche in questa nuova creazione di riconoscere e farmi commuovere dalla violenta intensità dell'autore.

*Il padre* sarà presto rappresentato a Copenaghen. Se sarà recitato come si deve, con una inesorabile impronta realistica, allora eserciterà un effetto dirompente.

Con rinnovata gratitudine mi firmo  
con molti ossequi il suo obbligato  
Henrik Ibsen»

### 8. A Hans Schrøder

«Monaco, 27 dicembre 1890

Caro direttore Schrøder!

Ho avuto l'onore di ricevere la sua gentile comunicazione che il Teatro di Kristiania ha intenzione di rappresentare il mio nuovo dramma *Hedda Gabler* e le porgo pertanto il mio più sentito ringraziamento per la richiesta dell'onorario. Spero che la mia provvisoria risposta telegrafica l'abbia

travestimento adeguati. Il signor Gundersen deve pertanto avere grande cura per questi due elementi.

Neanche tanto si concilia il fisico del signor Reimers con un temperamento quale il dr. Stockmann; gli uomini focosi sono in genere più gracili. Per il signor Reimers vale così proprio la stessa preghiera, prima indirizzata al signor Gundersen. Deve farsi più sottile e minuto che gli sia possibile.

Il signor Hansson non lo conosco, ma stando a tutto ciò che sento di lui non dubito che reciterà soddisfattamente la parte di Hovstad.

Per contro devo contestare con decisione che Horster sia impersonato dal signor H. Brun. Mi richiamo in tutto e per tutto a ciò che nella lettera precedente ho dichiarato su questa parte, e faccio richiesta che il ruolo sia affidato al signor Schanke nonché che costui sia informato su come vorrei che il personaggio fosse concepito e interpretato.

Per il resto non ho altro da obiettare sulla distribuzione. Il signor Selmer è certamente al suo posto come Billing; il suo intercalare "Dio mi porti" non deve essere rimarcato, deve sembrare assolutamente come un'espressione in fondo casuale. La signorina Gjems non la conosco; ma dà molta importanza che la parte di Petra sia recitata correttamente e con piena credibile naturalezza.

Con la richiesta che i diritti d'autore siano versati a tempo debito al libraio Nils Lund mi firmo  
con ossequi  
Henrik Ibsen»

### 4. A Hans Schrøder

«Roma, 31 dicembre 1882

Caro direttore Schrøder!

Purtroppo mi vedo ancora costretto a disturbarla con qualche riga.

Dalla sua pregiata lettera, ricevuta ieri, apprendo che s'intende far recitare i due ragazzini di *Nemico del popolo* a due attrici. La cosa m'ha reso alquanto inquieto, poiché credo di vedere in ciò una

prova che non si è stati opportunamente attenti allo spirito nel quale quest'opera è stata scritta e richiede di essere rappresentata.

Far recitare le parti di ragazzino da donne può alla bisogna passare nell'operetta, nel vaudeville o nel cosiddetto dramma romantico; perché in essi non si richiede in primo luogo l'assoluta illusione; ogni spettatore nel corso della rappresentazione sa pienamente di stare soltanto seduto ad assistere a uno spettacolo.

Diversa è la cosa quando si mette in scena *Nemico del popolo*. Lo spettatore deve sentirsi come se fosse presente non visto nel salotto del dottor Stockmann; tutto deve esservi reale; anche i due ragazzini. Per questo non possono essere impersonati da due attrici travestite con parrucche di riccioli e copribusto; le forme femminili non vengono dissimulate da vestiti, giacchette e calzoni, e non convinceranno mai uno spettatore d'averne a che fare con due autentici scolari d'una cittadina. Come può inoltre una donna riuscire a sembrare un bambino di dieci anni?

Tutt'è due le parti devono dunque essere rappresentate per forza da bambini, in caso estremo da due ragazzine, le cui forme non siano ancora sviluppate; e allora via coi busti e mettiamogli ai piedi grandi stivalacci da ragazzo. Naturalmente vanno istruite anche sui modi di fare dei ragazzi...

Con un saluto al personale e l'augurio di un buon anno nuovo a tutti quelli del teatro mi firmo

con ossequi il suo obbligato  
Henrik Ibsen»

### 5. A Hans Schrøder

«Monaco, 5 febbraio 1887

Caro direttore Schrøder,

spero che cortesemente perdonerà se ancora una volta la importuno con alcuni consigli relativi a *Rosmersholm*.

In particolare, si tratta del rettore Kroll. Da quel che riferiscono i giornali debbo supporre che questo personaggio sia stato frainteso o reso impro-

raggiunta.

Mi ha dato una grandissima soddisfazione apprendere dalla sua esposizione particolareggiata che la sua idea dei personaggi del dramma coincide perfettamente con quello che io ho voluto e inteso.

Di conseguenza consento anche punto per punto sul suo parere su ciò che, con le forze attuali del teatro, può considerarsi la miglior distribuzione dei ruoli.

Hedda senza dubbio dovrebbe essere recitata dalla signorina Bruun, che sperabilmente si sforzerà di trovare l'espressione per il sottofondo demonico del carattere. La signora [Didi] Heiberg l'ho vista cinque anni fa al Teatro di Bergen e ho avuto un'impressione molto forte delle sue doti. Ma per riguardo al mio dramma come alla sua persona ritengo desiderabile che non le sia affidato un compito, che in diverse parti essenziali riuscirebbe al presente con difficoltà ad assolvere per bene.

Per i ruoli restanti non ci possono essere dubbi. Io concordo con tutto ciò che lei ha proposto in merito nella sua lettera. Naturalmente la signorina Parelius e non la signora Gundersen dovrebbe recitare la parte della signorina Tesman.

C'è un unico punto che non mi dà pace, cioè che l'aspetto di Reimers corrisponda così poco all'immagine che avrei voluto si avesse di Ejlert Løvborg. Ma con l'ausilio del trucco e del costume si rimedierà molto.

Debbo rivelare che il dramma è già stato accettato al Teatro Reale di Copenaghen. Ma il ciambellano Fallesen non ha ancora avanzato alcuna richiesta che l'opera vi sia recitata al debutto assoluto tranne, come al solito, per quel che riguarda la Danimarca.

La prego di non interpretare male il fatto che l'editore non le abbia inviato un esemplare del libro, prima della sua messa in commercio. Neanche al ciambellano Fallesen è stato dato. In generale nessuno ha avuto niente.

Per quanto attiene alla questione del compenso mi permetto di proporre che il Teatro di Kristiania una volta per tutte versi un importo di 2.500 corone, da pagarsi al libraio Nils Lund di Kristiania subito dopo la prima del dramma.

Con un ringraziamento riconoscente per la solerzia, con la quale lei visibilmente s'è già dedicato al mio nuovo lavoro, ho l'onore di firmarmi

il suo particolarmente obbligato  
Henrik Ibsen»

Franco Perrelli - cui dobbiamo la scelta e la presentazione di queste lettere di Henrik Ibsen - è docente di Storia dello Spettacolo nelle Accademie di Belle Arti ed è traduttore e studioso di Strindberg. Da qualche anno, estendendo i suoi interessi alla letteratura norvegese, si occupa di Ibsen: è del 1988 una *Introduzione a Ibsen per Laterza* e in questo 1995 ha pubblicato *Henrik Ibsen. Vita dalle lettere* (Leporella).

**VIENNA** - Vienna waits for you, la conferenza ed esibizione sponsorizzata da Bomi (Box office management international), associazione senza scopi di lucro che si occupa dei programmi di informatizzazione della biglietteria, si è svolta nella capitale austriaca dal 6 all'8 aprile. Tra gli espositori presenti, provenienti da tutto il mondo, segnaliamo l'italiano Daniele Leoni che ha dotato dei suoi prodotti e programmi di automazione delle biglietterie i più importanti teatri del nostro Paese.

**LONDRA** - Lauren Bacall, settant'anni portati con classe, dopo dieci anni dedicati solo al cinema, ritorna in palcoscenico per interpretare la stravagante e vendicativa ereditiera protagonista della commedia *La visita della vecchia signora* di Friedrich Dürrenmatt. Il debutto avverrà quest'estate al festival di Chichester.

**GLASGOW** - Il protagonista di *Ballando con uno sconosciuto*, Rupert Everett, ha indossato le vesti femminili di Flora Goforth, l'attrice capriciosa «sul viale del tramonto», che è al centro del testo di Tennessee Williams *Il treno del latte* non si ferma più qui. Lo spettacolo, regista Philip Prowse, è andato in scena al Citizens Theatre.

## SOLŽENICYN IN PRIMA MONDIALE A MOSCA



### Il banchetto dei vincitori ovvero della buona memoria

ROBERTA ARCELLONI

**P**oeti, scrittori, drammaturghi, in Russia, non hanno mai corso il rischio di tenere a lungo le loro creazioni chiuse in un cassetto. C'è sempre stato qualcuno che si occupava di tirarle fuori e di darne un'accurata lettura. Si trattava di solito di un agente segreto al servizio dello zar o del governo sovietico. «Quanti versi ho dovuto imparare a memoria» esclama, in un dramma di Bulgakov sugli ultimi giorni di Puškin, una delle tante spie al servizio dello zar che controllava passo dopo passo, o meglio verso dopo verso, la vita del primo dei poeti russi. Per sfuggire a quei lettori indesiderati, i poeti hanno cominciato ad affidare le loro creazioni alla memoria propria o altrui. «Io leggevo i versi e quando li avevo impressi nella memoria, glieli restituivo in silenzio - scrive Lidija Čukovskaja nel suo diario degli incontri con la poetessa Anna Achmatova - «L'autunno è venuto così presto» diceva Anna Andreevna ad alta voce e, acceso un fiammifero, bruciava il foglietto dei versi in un posacenere».

Anche la storia del *Banchetto dei vincitori* di Solženicyn, opera teatrale andata in scena per la prima volta nel febbraio di quest'anno al Malyj Teatr di Mosca, con la regia di Boris Morozov, è da questo punto di vista davvero esemplare. Nel 1951, recluso in un «campo di lavoro» a faticare come muratore e fonditore, Solženicyn compose la commedia a memoria - e in versi per ricordarla più facilmente - in parte annotandola su dei foglietti che poi subito bruciava e se la ripeteva ogni mese per non dimenticarla. Quando, nel 1953, al confino nella città di Kok-Terek, poté finalmente metterla per iscritto, tenne però nascosto il manoscritto sotto terra. Dopo la riabilitazione avvenuta, com'è noto, nel 1956, il testo continuò a essere tenuto clandestino, ma nel 1965 «capitò» nelle mani del Kgb. E, grazie al Partito comunista sovietico, la pièce ebbe così la sua prima edizione. Per farla leggere ai membri della nomenklatura, infatti, ne venne fatta una tiratura ad uso interno. La prima pubblicazione nel vero senso della parola avvenne invece in Francia, nel 1981, a cura della Ymca-Press, e entrò a far parte, insieme a *Prigionieri* e a *La repubblica del lavoro*, della trilogia intitolata *L'anno 1945*.

Di cosa tratta *Il banchetto dei vincitori*? Nel gennaio del 1945, nella Prussia orientale occupata dall'esercito sovietico, degli ufficiali della divisione sovietica di ricognizione, che si sono stabiliti in un antico castello, festeggiano l'onomastico di uno di loro. In assenza di un tavolo utilizzano per allestire il «banchetto» un grande specchio del castello. La fine della guerra è imminente, l'Europa è in rovina e i vincitori sono loro, eppure nessuno sembra guardare al ritorno in patria con gioia. Radunati attorno a quel tavolo-specchio, brindano a Stalin e al contempo lo criticano ferocemente, sanno che ad attenderli c'è una Russia ridotta in schiavitù, un Paese dove «un intero popolo - miriadi di comunisti! - viene trasferito nel fondo della Siberia in sole ventiquattrore».

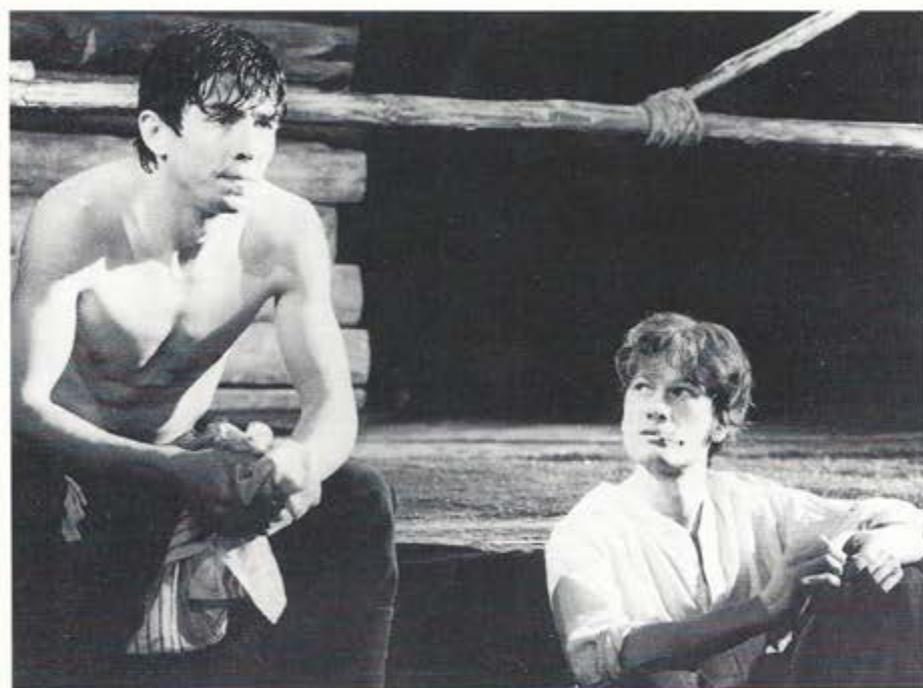
Non fosse che per la sua storia travagliata, l'opera meritava di essere portata in scena e la scelta di far debuttare lo spettacolo esattamente cinquant'anni dopo il giorno in cui si svolge la vicenda, ha dato all'avvenimento un carattere altamente simbolico, accentuato dalla presenza di Solženicyn, acclamato calorosamente assieme agli attori. Certo, la «verità» dello scrittore non ha più quell'impatto che avrebbe avuto a suo tempo, il pubblico di oggi l'amaro veleno di quella vittoria l'ha già bevuto tutto, fino in fondo, e più del dovuto. E soprattutto, i banchetti dei vincitori attuali non lasciano presagire «miracoli» migliori. □

INTERVISTA AL REGISTA RUSSO APPLAUDITO DAL PUBBLICO MILANESE

# LA SCENA? IL FILO TESO NEL VUOTO DELL'EQUILIBRISTA

*Regista e direttore del Malyj Teatr, Dodin insegna da quasi trent'anni all'Istituto teatrale pietroburghese, fedele allo spirito di ricerca che anima Stanislavskij - Con lui i giovani imparano a padroneggiare perfettamente il corpo e con la libertà dell'improvvisazione a dare voce al proprio mondo espressivo - Un'arte che parte dal cuore e coinvolge tutto il corpo.*

PIERO VIAL



**I**n occasione del 3° Festival dell'Unione dei Teatri d'Europa, che si è svolto a Milano dal 16 novembre al 18 dicembre, abbiamo incontrato Lev Dodin, direttore del Malyj Teatr di San Pietroburgo, che con la collaborazione della russista Carola Corneo, ha risposto alle domande della nostra intervista.

**HYSTRIO** - Come prese la decisione di fare teatro?

**DODIN** - È tutta colpa di una piscina chiusa. Frequentavo la quarta superiore. Un amico ed io avevamo deciso di entrare in un circolo di nuotatori ma, quando arrivammo, l'accettazione ormai era chiusa. Ci rimanemmo male. Così andammo all'accettazione di un teatro per ragazzi: ci presero. Io divenni regista teatrale, il mio amico di cinema.

**H.** - Lei è nato in Siberia e ha frequentato l'Istituto di Teatro di San Pietroburgo, studiando nella classe di Boris Zon, un allievo di Stanislavskij. Come veniva impostato l'insegnamento allora?

**D.** - Non so come sia da voi, in Italia, da noi, in Russia, c'è un sistema che considero molto buono. Quando un insegnante organizza un corso,

opera innanzitutto una selezione tra coloro che desiderano parteciparvi. L'insegnante segue gli allievi per quattro o cinque anni, instaurando con loro un po' lo stesso tipo di rapporto che, nei tempi passati, c'era tra i pittori e i loro apprendisti. Il maestro insegna la disciplina principale, il mestiere dell'attore, ed è affiancato da un gruppo di insegnanti di tutte le altre discipline: canto, gestualità, voce. Tutti gli insegnanti, ad ogni modo, si rifanno sempre alla figura centrale del maestro. Inoltre, vengono tenuti corsi a livello universitario di storia del teatro e della letteratura.

**H.** - Non pensa che questo tipo di metodo, oggi, sia un po' superato?

**D.** - Non si può superare la vita. Quando la si supera significa che si è morti. La cosa essenziale, in Stanislavskij, è la continua ricerca di ciò che è vivo, di ciò che è nuovo, il continuo cambiamento. Ricerca del fremito della materia viva. È un processo infinito, che quindi non può essere superato. Purtroppo, molto spesso, quando si parla di Stanislavskij, lo si riduce ad una serie di regole che devono essere imparate e secondo le quali bisogna lavorare. L'unica regola per lui valida è,

invece, solo quella della ricerca infinita.

**H.** - Si considera regista d'avanguardia, o più legato al teatro classico?

**D.** - Penso che questa affermazione non abbia molto senso. Ieri, Mejerchol'd era un regista d'avanguardia, e oggi è già un classico. Sei d'avanguardia finché non ti capiscono.

**H.** - Dopo aver lavorato per il Teatro dei giovani, è ritornato ancora all'Istituto di Teatro dove aveva studiato, ma questa volta, non più da studente ma da insegnante. È stato un suo desiderio, o le è stato espressamente richiesto?

**D.** - Ho avuto un insegnante molto bravo che mi ha indirizzato sulla via dell'insegnamento. In secondo luogo, fu un'esigenza interiore: il desiderio di stare in mezzo ai giovani e, con loro, occuparmi soltanto di ciò che mi interessava: cioè il teatro.

**H.** - Ha trovato qualcosa di cambiato al suo ritorno, come i programmi, l'orientamento scolastico, dovuto magari al cambiamento di situazione politica?

**D.** - Io ho finito di studiare nel '66 e ho iniziato a insegnare nel '67. Quindi non c'era stato nessun cambiamento politico. Erano anni lunghi in cui tutto andava sempre peggio.

**H.** - Nei suoi programmi d'insegnamento ha mantenuto tutto come prima, o ha cercato di introdurre dei cambiamenti, delle novità?

**D.** - È sempre un cambiamento unico. C'è un'evoluzione continua.

**H.** - Come sono strutturati, ora, i corsi?

**D.** - Prima di tutto, si è formato un gruppo di amici collaboratori, specializzati nelle varie discipline: canto, danza, dizione, musica, movimento, ecc.. Ci intendiamo perfettamente, e questo dà un carattere unitario all'insegnamento. Io ho aumentato il numero delle ore che gli studenti devono dedicare a ciascuna tecnica del mestiere dell'attore (canto, movimento, ecc.). In altre scuole d'arte drammatica, per esempio, si fanno due ore di danza alla settimana. Da noi, invece, se ne fanno sei. Si fa un'ora al giorno di ogni disciplina. E queste non vengono più considerate come singole materie, ma come parti di un'unica arte: l'arte dell'attore. Purtroppo il mestiere dell'attore, viene spesso concepito come sola arte della parola. Ma non è così: è un'arte che parte dal cuore e coinvolge tutto il corpo, da capo a piedi. Io dico sempre ai miei ragazzi: la scena è come una corda d'equilibrio, sulla quale bisogna sapersi reggere alla perfezione, senza esitazioni. Ci vuole dunque un allenamento continuo. Lo insegno sia ai registi che agli attori. Al primo anno, lavorano insieme perché devono imparare a conoscersi. Una delle cose essenziali, che cerco di far ca-

pire ai miei aspiranti registi è che devono sapere tutto ciò che, in seguito, richiederanno ai loro artisti.

**H.** - Dopo essere stato invitato a lavorare al famoso Teatro d'Arte di Mosca, e poi al Bolscoi di San Pietroburgo, nel 1983 (alla morte di Abramov), è stato eletto direttore del Malyj Teatr. Come ci è arrivato?

**H.** - Per miracolo. È stato Evreinov a invitarmi al Teatro d'Arte. Vissi a Mosca per circa un anno. Poi mi fecero questa proposta, al Malyj Teatr, e non fu possibile rifiutare.

**H.** - Lei ha firmato la regia di opere di Karel Capek, Tennessee Williams, Valentin Rasputin, Fëdor Dostoevskij e Fëdor Abramov. Quali sono, secondo lei, i legami che uniscono questi due ultimi autori, e quali le ragioni che l'hanno portata a mettere in scena le loro opere?

**D.** - Quello che li unisce è il fatto che, in entrambi i casi, si tratta di grande letteratura, letteratura di grandi passioni, di questioni fondamentali per l'uomo. È una letteratura che mi pone delle domande a cui non so rispondere e mi ispira il desiderio di cercare delle risposte, e, questa ricerca, è la funzione del teatro.

**H.** - Trova che fra il teatro americano e il teatro europeo, e quello russo in particolare, ci siano punti di contatto?

**D.** - Ci sono certamente. Ma la cosa fondamentale è che, il buon teatro, è buon teatro ovunque, e lo stesso si può dire del teatro scadente. Un altro aspetto comunque, ovunque, è che il buon teatro è sempre raro, mentre il teatro scadente abbonda.

**H.** - Un suo spettacolo *Gaudeamus*, è stato presentato qui a Milano, due anni fa circa, ed è stato forse il migliore spettacolo straniero dell'intera stagione teatrale. Quest'anno, all'interno del 3° Festival dell'Unione dei Teatri d'Europa, lei è presente con due spettacoli: *Claustrophobia* e *Fratelli e sorelle*. Il primo, messo in scena con gli studenti dell'Istituto di Teatro, e già presentato al «Festival dei due mondi» di Spoleto; il secondo tratto da un romanzo di Fëdor Abramov. Ci può dire qualcosa di questi due lavori?

**D.** - Ciò che accomuna questi due spettacoli è che sono un pezzo di vita vera e non, semplicemente, lavori teatrali scritti e rappresentati. Del resto, il buon teatro, è sempre un pezzo di vita vera. L'allestimento di *Fratelli e sorelle* divise allora l'opinione pubblica e anche ora, con *Claustrophobia*, ci sono alcuni che contestano e rifiutano le problematiche sollevate dallo spettacolo.

**H.** - Come riesce a far lavorare gli studenti in modo così magistrale?

**D.** - Con libertà e disciplina. Io sono il primo a lavorare con impegno e, quindi, è naturale pretendere da loro lo stesso rigore. In secondo luogo, ai miei allievi preme molto il loro lavoro, e quando una cosa piace, non importa quanta fatica costi. È come nell'amore, più costa più vale la pena.

**H.** - Visto che si tratta di un lavoro di improvvisazione, quali sono le indicazioni di base che dà loro all'inizio del lavoro?

**D.** - Dopo una delle tournées all'estero, per esempio ho chiesto ai miei registi di curare un mini balletto sulle impressioni che avevano ricevuto dall'impatto con la cultura europea. Al ritorno dalle lunghe tournées ho sempre chiesto ai registi e agli attori di mettere in piedi un piccolo lavoro ispirato al «ritorno a casa», lasciando che sceglieressero loro il tema, il genere, la forma. Ecco, quindi, libertà e disciplina. Questo è il processo che seguiamo e, in ogni piccolo esercizio, c'è già l'elemento dell'arte.

**H.** - Cosa è cambiato, essenzialmente, nel teatro sovietico, e nel modo di fare teatro, dopo il colpo di Stato del 1991? C'è maggiore o minore libertà espressiva?

**D.** - In pratica c'è una piena libertà. È interessante osservare come, adesso, il teatro russo dopo un periodo di stasi, stia riacquistando vitalità.

**H.** - Ci sono ancora fondi statali per il teatro?

**D.** - Sì, ma pochi.

**H.** - In *Claustrophobia*, la rottura degli schemi imposti dalla società, avviene con l'appropriarsi di necessità vitali da parte dei giovani, ma anche con un recupero di valori religiosi.

**D.** - In *Claustrophobia*, si parla di cose universa-

li, della nostra natura, che sempre si divide tra bene e male, miscredenza e fede, speranza e disperazione. Sulla base di questa disperazione, capiamo la necessità di una qualche speranza, e sulla base di questa miscredenza, di questa mancanza di fede, capiamo che non si può vivere senza una fede, perciò lo spettacolo è una continua sublimazione. I giovani artisti hanno una percezione tragica del mondo, ed è da qui, che scaturisce la necessità di qualcosa di più alto. Chi non ha questa percezione tragica del mondo, non ha problemi, non ha bisogno di cercare.

**H.** - L'idea di società espressa in *Fratelli e sorelle*, come viene vista oggi dai russi: come qualcosa da ricordare e trarne qualche insegnamento per il futuro, o come qualcosa da dimenticare totalmente?

**D.** - Oggi, in Russia, c'è una parte della società che guarda con profonda nostalgia al passato e questo è un terribile segnale di malattia della società russa, e un'altra parte che non vuole assolutamente ricordare e anche questo è un segnale di malattia. Infine c'è un terzo gruppo di persone, purtroppo molto meno numeroso, che vuole ritornare con la memoria a quello che è stato, per capire come abbia potuto realizzarsi, perché non si ripetano gli stessi errori. Bisogna pensare al futuro, ma cercando di comprendere il passato, perché non c'è niente nel futuro, che non abbia le radici nel nostro passato.

**H.** - Quali sono i suoi programmi futuri?

**D.** - Ho in programma Cechov, Shakespeare e qualcosa di contemporaneo che ancora non ho deciso.

**H.** - Quando pensa di ritornare in Italia?

**D.** - Appena ci chiameranno, torneremo sicuramente. Qui si respira bellezza e storia e, questo, infonde molta forza. □

**PARIGI** - Samuel Beckett ne aveva proibito la pubblicazione. Eppure ecco che *Eleutheria*, la prima pièce scritta in francese dal drammaturgo, si trova da qualche mese in libreria edita dall'Éditions de Minuit. A spingere Jerome Lindon, proprietario della casa editrice ed amico dello scrittore irlandese, alla pubblicazione dell'opera inedita è stata la notizia che era in corso una traduzione inglese non autorizzata da parte dell'editore americano Barney Rosset. Dopo aver cercato invano di bloccare l'iniziativa, Lindon, scusandosi con i lettori, ha creduto necessario far uscire innanzitutto l'edizione originale. Il dramma in tre atti, scritto alla fine degli anni '40, narra le vicende di Victor, giovane di estrazione alto-borghese, che non riesce a dare un senso all'esistenza e vive, chiuso in una mansarda, in un'inerzia totale.

**LOCARNO** - La Compagnia Teatro Paravento ha debuttato in dicembre con *La locandiera* di Carlo Goldoni, regia di Alessandro Marchetti, concludendo così il suo «Trittico veneziano», del quale hanno fatto parte l'allestimento de *I casi della fame* e dell'amore e *Arlecchino* servitore di due padroni.

A pag. 60, «Fratelli e sorelle» di Abramov nella messinscena di Dodin.

## LO SCRITTORE AMICO DI CAMUS

# Scomparso Roblès il creatore di *Monserrat*

GIOVANNI CALENDOLI

**L**o scrittore franco-algerino Emmanuel Roblès, nato ad Orano il 4 maggio 1914, è morto a Boulogne (Hauts-de-Seine) il 22 dello scorso febbraio. Era stato grande amico di Albert Camus, da lui definito «frère de soleil». Nel 1973 era stato chiamato all'Académie Goncourt.

Al teatro aveva dato varie opere più o meno fortunate (*La Vallée du Paradis*, 1951; *La Vérité est morte* e *Porfirio*, 1953; *L'Étrange immobile de la rue Marconi*, 1957; *L'Horloge*, 1958; *L'Espagnol courageux*, 1959); ma quella d'esordio, *Monserrat*, per la quale gli era stata attribuita l'«Aide à la première pièce», gli aveva procurato in un breve volgere di anni una notorietà internazionale.

Sebbene l'azione si svolga nel 1872, durante la repressione spagnola della rivolta condotta da Simone Bolívar, in questo dramma Roblès ha rappresentato con un dialogo a tratti di straordinaria forza metaforica uno degli aspetti più sconvolgenti del secondo dopoguerra: la violenza delle contrapposizioni sociali, ideologiche e politiche, che hanno finito col travolgere assurdamente persone incolpevoli e col suscitare problemi di coscienza insolubili anche in chi con convinzione si era schierato da una parte contro l'altra. Per questa violenza l'individuo spesso pagava un prezzo ingiusto, perché infinitamente superiore alle responsabilità che gli spettavano. Roblès, che ha sempre esaltato il sentimento della solidarietà umana, era allora e si è mantenuto anche dopo rigorosamente al di fuori e al di sopra degli scontri, sorretto soltanto da un superiore ideale: la difesa dei diritti dell'individuo contro ogni tipo di sopraffazione da qualsiasi parte proveniente. Il suo dramma è perciò lucido e inesorabile.

In esso il colonnello spagnolo Izquierdo per indurre il giovane ufficiale Monserrat a rivelare dove è il rifugio di Simone Bolívar a lui noto, fa arrestare le prime sei persone che passano dinanzi alla sede del comando. I sei ostaggi saranno passati per le armi a distanza di dieci minuti l'uno dall'altro fin a quando il giovane non si sarà deciso a confessare. Monserrat resiste senza parlare alla spietata aggressione psicologica e va egli stesso incontro alla fucilazione. Alla fine questa ecatombe, ordinata da Izquierdo con implacabile freddezza, si rivela tragicamente inutile. Il rifugio di Bolívar infatti è scoperto dalle truppe spagnole; ma il ribelle poco prima è riuscito a mettersi in salvo.

In Italia *Monserrat* fu messo in scena nel 1950 dal Teatro della Soffitta a Bologna con la regia di Sandro Bolchi, protagonista Memo Benassi, che con il colonnello Izquierdo - personaggio a lui profondamente congeniale (come il Tersite dello shakespeariano *Troilo e Cressida* con la regia di Luchino Visconti) - ha dato una delle sue più intense e sentite interpretazioni.

La capacità di esprimere con naturalezza quella sottile malvagità, che, sotteraneamente presente nell'essere umano, si esalta quasi nello sfogarsi, quando è protetta dal sistema, era una delle armi segrete del nostro grande attore. E in *Monserrat* egli aveva trovato il testo perfetto per dimostrarla in maniera esemplare. □

A CINQUE ANNI DALL'INIZIO DEL NUOVO CORSO

# IL TEATRO POLACCO TRA UTOPIE E REALTÀ

*Ancora incerte le prospettive del nuovo assetto teatrale: mancano i fondi, il numero degli spettatori è diminuito e non sono riusciti i tentativi di privatizzazione - Cracovia continua a essere la città magica dove nascono i migliori spettacoli, dal Matrimonio di Gombrowicz con la regia di Jarocki ai capolavori di autori tedeschi allestiti da Lupa - La ricerca di nuove frontiere fuori dalla cultura di massa è la strada scelta dai gruppi studenteschi.*

PAWEL GOZLINSKI\*



**N**on è facile delineare la mappa teatrale della Polonia di questo primo quinquennio post-comunista, perché a dispetto delle forti aspettative che, di volta in volta diverse, sempre hanno abitato i luoghi del nostro teatro - considerati terre d'asilo, oasi di libertà, quasi «riserve ecologiche» in cui si coltivava, con il linguaggio allusivo dell'evento spettacolare, l'eresia e l'opposizione alla cultura ufficiale - non c'è stata alla fin fine una recisa rottura con il passato. Gli avvenimenti del 1989 e la conseguente fine del regime comunista hanno rappresentato una promessa di cambiamenti per la vita teatrale. Il segno che ha chiuso i tempi vecchi e inaugurato la nuova era è stato, per tutta la cultura polacca, l'abolizione della censura e il ritorno della libertà di parola che, nel caso del teatro, significa libertà di scelta e proposta degli spettacoli. Eppure, pa-

radossalmente, proprio a partire dal 1989 ha inizio una crisi acutissima. Nel giro di quattro anni i teatri perdono il 27% degli spettatori. Nel 1988 si erano avuti 7.827.000 spettatori, nel 1992 il numero scende drasticamente a 4.950.000. Che cosa è accaduto? Lo Stato, sebbene abbia rinunciato all'ingerenza diretta, non rinuncia però al suo ruolo di mecenate del settore artistico, anche se smette di esserne l'unico. Dopo il 1989 una parte dei teatri, fino ad allora di proprietà dello Stato, passa all'amministrazione locale e inizia ad affacciarsi la possibilità di una loro privatizzazione. Il nuovo modello statale favorisce la riduzione dei fondi stanziati per la cultura. La quota di contributi prevista per il teatro diminuisce del 27%, tuttavia i finanziamenti riescono ancora a coprire il 65% del budget di ciascun teatro. Per coprire il restante 35% i direttori dei teatri, per lo

più di nuova nomina, si ingegnano come possono. Accade così che i foyer spesso molto ampi dei teatri vengano dati in affitto a negozietti e bar; si va alla caccia di sponsor privati, ricerca faticosa perché, va da sé, non è certo nel settore teatrale che si investe volentieri. L'aumento del prezzo dei biglietti, l'ultima risorsa a cui tutti ricorrono per salvare le casse dei teatri, contribuisce al calo della frequenza del pubblico, anche se non è certo questa la principale causa della perdita di interesse per il teatro.

## ATTORI IN PARLAMENTO

Negli anni dello stato di guerra e, più tardi, quando si impegnò nella lotta per la democrazia, il teatro si era conquistato un prestigio enorme. Sugli scranni del nuovo parlamento, dopo le prime elezioni democratiche, sedevano, fra gli altri, numerosi attori e registi. Ben presto, però, ci si rese conto di quanto fosse loro estranea la vita politica e nel giro di qualche anno quasi tutti gli artisti hanno fatto ritorno al teatro.

Se oggi gli attori compaiono sempre più spesso in televisione è per ragioni ben lontane dalla politica: si tratta della pubblicità. Non è infatti impresa facile mantenere alto il prestigio della propria professione quando lo status economico si fa sempre più basso. Se durante il colpo di stato la comparsa in tv era considerata un atto di tradimento, di questi tempi (ma gli artisti assunti in compagnie stabili ricevono ancora un regolare stipendio, sia che calchino o meno le scene), è diventato un modo come un altro per riempire il sempre più vuoto portafogli dell'attore. La tortuosa strada che ha condotto la gente di teatro dapprima all'impegno politico in parlamento, quindi di nuovo al teatro e da qui al libero mercato, potrebbe essere il simbolo dei cambiamenti avvenuti in questi ultimi anni. Ma è davvero così?

La crisi più profonda del teatro polacco si ha nel 1991: quell'anno non si sapeva neppure se la stagione avrebbe potuto prendere il via. I direttori dei teatri lanciano l'allarme: la drastica riduzione del budget statale li costringe a chiudere le sale e, naturalmente, sono fuori discussione delle nuove produzioni. Inoltre, sebbene siano finiti i tempi del pilotaggio centrale da parte dello Stato, restano pur sempre i piccoli burocrati del ministero dell'Arte e della Cultura a decidere quali teatri possono ricevere l'aiuto statale e quali, invece, devono passare alle amministrazioni locali, notoriamente più povere. Parallelamente i primi tenta-

tivi di privatizzazione sollevano forti polemiche che ne mettono in discussione il senso e l'effettiva utilità. Infatti, nessuno di questi esperimenti, del resto poco numerosi, dà risultati positivi.

Ne è un esempio il caso dell'industriale Wiktor Kubiak, produttore del musical «alla Broadway», *Metro*. Questo genere di rappresentazione era ancora sconosciuto in Polonia e il suo debutto su una delle scene più prestigiose di Varsavia fu giudicato un segno dei nuovi tempi. Si parlò subito, naturalmente, della necessità di difendersi dalla commercializzazione e dalla caduta di livello degli spettacoli in repertorio; qualcuno addirittura prospettò una rottura definitiva del teatro polacco con la sua tradizione. Eppure nulla di tutto questo è avvenuto. *Metro* ha ottenuto in patria un grande successo di pubblico ma, approdato a Broadway, ha riportato un insuccesso così clamoroso da condurre il suo produttore sull'orlo della bancarotta. In quello stesso critico anno 1991 giunge a Wrocław, per ritirare il dottorato honoris causa, conferitogli dall'università cittadina, Jerzy Grotowski. Nel discorso che pronuncia per l'occasione, un'apologia del teatro inteso come gruppo, mette in guardia il suo auditorio dai pericoli che derivano dall'introduzione nel Paese di modelli stranieri, condannando senza mezzi termini l'americanizzazione dalla gestione del teatro.

Il monito di Grotowski si è però rivelato prematuro. Oggi trascorsi cinque anni di riforme, risulta evidente, a guardar bene, che i cambiamenti non sono stati poi né così fondamentali né così radicali. Degli oltre cento teatri esistenti prima della riforma, ne sono stati liquidati soltanto alcuni in piccoli centri e qualcun'altro, solitamente di basso livello artistico, ha perso la possibilità di avere una compagnia stabile. D'altra parte, però, non è stata creata nessuna compagnia nuova, mentre alcuni gruppi che da anni lavoravano al di fuori delle strutture del teatro professionista, hanno ottenuto un riconoscimento in grado di garantire loro un finanziamento dal ministero della Cultura.

## ALCHIMIE DI CRACOVIA

Un posto del tutto particolare nel panorama teatrale polacco è occupato da Cracovia. Difficile dire come mai proprio qui, presso lo Stary Teatr, siano confluiti negli ultimi anni, tra attori, registi e scenografi, i più noti personaggi del teatro polacco. Chissà, forse gioca un ruolo determinante la speciale atmosfera che si respira in questa città. Cracovia, strappata al provincialismo real-imperiale di fine secolo (per quasi tutto il XIX secolo la città è appartenuta alla monarchia asburgica), è diventata sede di avanguardie programmaticamente sempre in conflitto con il conservatorismo cittadino. Questa strana mistura di conservatorismo e avanguardia ha prodotto, in campo artistico, effetti profondamente originali, che non si sarebbero potuti verificare in nessun'altra città, tanto meno a Varsavia.

È a Cracovia che lavorava Tadeusz Kantor col suo Cricot 2. È nella scuola di teatro della città che ha studiato Grotowski ed è proprio qui che ha debuttato il suo primo spettacolo teatrale. Allo Stary Teatr ha allestito i suoi lavori più significativi il regista Konrad Swinarski (che, fra l'altro, si fece conoscere in Italia per la messa in scena, nel 1968, della *Baccanti* alla Scala di Milano). È ancora a Cracovia che è nato uno degli spettacoli più importanti del teatro polacco degli ultimi anni: *Slub* (Il matrimonio) di Witold Gombrowicz, regista Jerzy Jarocki.

Non sono molte le opere che, come nel caso di *Slub*, sono legate a doppio filo al nome di un regista. Ma cos'è *Slub*? Tentare di riassumerlo e di darne un'interpretazione in poche righe è un po' come profanarlo. Anche le più approfondite analisi non riescono ad attingere al senso profondo di questo dramma ma tutt'al più lo sfiorano. Lo stesso si può dire quando si tenta di descrivere la geniale messa in scena - e su questo tutti i critici si trovano d'accordo - di Jarocki.

Fu lui, molti anni fa, a presentare per la prima volta questo testo sulle scene polacche con una compagnia amatoriale (Gombrowicz, emigrato da an-



ni, non acconsenti alla sua rappresentazione in un normale teatro poiché le autorità avevano vietato la pubblicazione del suo nome sul manifesto teatrale). Jarocki è tornato ripetutamente a lavorare su questo testo, anche con compagnie straniere, ogni volta «decifrando» sempre più in profondità l'opera di Gombrowicz, fino a darne, nell'ultima messa in scena avvenuta nel 1991 (e che si replica ancora oggi), una lettura che forse resterà a lungo inimitabile. Jarocki è presente nel teatro polacco da oltre trent'anni. Pochi come lui sono riusciti a esprimere la propria visione del teatro con altrettanta coerenza e rigore, portando in scena sia i capolavori della drammaturgia polacca del XX secolo, sia le opere di Shakespeare. Dopo avere allestito, questa volta a Wrocław, *Platonov* di Čechov, Jarocki si sta ora dedicando a un testo di Kleist.

Allo Stary Teatr di Cracovia è legato anche uno dei più originali registi polacchi di questi ultimi anni: Kristian Lupa. Per lungo tempo i suoi spettacoli hanno provocato sia nei critici sia nel pubblico sentimenti discordi. Presentati di solito negli ambienti più «da camera» dello Stary (spesso i teatri in Polonia hanno a disposizione più di un palcoscenico), gli spettacoli di Lupa hanno una propria aurea di segretezza, rappresentano quasi un mondo magico a sé stante, ricreato dalla fantasia e dalle visioni del regista. La critica si è sempre arrovellata sui significati delle sue messe in scena, cercando come poteva di rendere chiaro e comprensibile il loro linguaggio ermetico, ma spesso si è semplicemente limitata a offrire la propria partecipe comprensione al pubblico, «costretto» ad assistere a spettacoli lunghissimi (dalle quattro alle sette ore).

Soltanto in occasione del suo ultimo spettacolo (l'adattamento di un racconto di Thomas Bernhard, *Kalwerk*), sono mutati di segno i rapporti di critica e pubblico verso il lavoro di Lupa. Lo spettacolo, infatti, non solo è stato riconosciuto all'unanimità come uno dei migliori della stagione, ma è stato addirittura giudicato uno dei maggiori risultati espressivi di tutto il teatro polacco. Veri e propri esperimenti alchemici, gli spettacoli di Lupa ricavano la loro «materia pri-

ma» soprattutto dalle opere della letteratura tedesca del Novecento (come *L'uomo senza qualità* e *Sognatori* di Musil, per esempio, o il *Malte di Rilke*). Il pubblico di uno spettacolo di Lupa, che lavora sempre con gli stessi attori ed è presente a ogni replica, si trova nella situazione di uno studente di medicina che osservi l'andamento di una lunga e complicata operazione chirurgica. Il regista si serve di una cornice di proscenio supplementare al fine di separare quanto più possibile il campo dell'«esperimento» dal resto della platea immersa nel buio, luogo per non iniziati al processo in atto. Recentemente ha pubblicato un libro *L'utopia e i suoi abitanti*, una sorta di commento - utilissimo, considerato il suo teatro - alle sue ermetiche messe in scena.

## LA SECONDA TRADIZIONE

Per molti anni, in Polonia, accanto al teatro ufficiale, finanziato dal ministero della Cultura, ha operato un altro filone che è stato spesso definito col termine di «teatro studentesco», poiché l'ambiente studentesco ne era la culla. Tuttavia si tratta di un termine fuorviante che mette in evidenza solo una, e non certo la più importante, delle sue caratteristiche. Questo «teatro studentesco», seppure legato alla ribellione giovanile che ha caratterizzato tutta l'Europa alla fine degli anni '60, è stato l'espressione di una contestazione a una realtà molto specifica, il riflesso di una coscienza generazionale non paragonabile a quella che ha portato, per esempio, alla creazione del Living Theatre. Un punto in comune però esisteva: il teatro diventava per i suoi fautori una realtà alternativa, un ambito isolato dove poter realizzare quanto il mondo esterno, fondato su regole inaccettabili, non permetteva di fare. Data la situazione polacca, si trattava di una vera e propria Utopia. Non ci si deve dimenticare dell'onnipresente paradosso presente nella società e nelle istituzioni in Polonia. Questi teatri, infatti, pur dichiarando la propria autonomia, potevano esistere soltanto sotto il protettorato delle organizzazioni studentesche, finanziate e controllate dallo Stato.

La maggior parte di queste compagnie sono morte di morte naturale e solo alcune di loro hanno ottenuto con gli anni il riconoscimento di teatri professionisti. Perché allora parlarne?

Perché questi teatri costituiscono quella che si può definire la «seconda tradizione teatrale». E non usiamo appositamente l'aggettivo «alternativo», poiché riteniamo di non dover necessariamente compiere una scelta di campo tra le diverse tradizioni, cercando invece di coglierne i lati più creativi e arricchenti in un'ottica culturale più vasta. Quella che abbiamo chiamato «seconda tradizione teatrale» può essere definita, prendendo a prestito il titolo di un libro dedicato a questo argomento, «più che teatro». Alle sue origini c'era, come c'è tutt'oggi, il desiderio di staccarsi da un teatro inteso unicamente o essenzialmente come spettacolo. Il teatro diventa comunità, nel senso che ogni individualità è rispettata e valorizzata (più simile ad ogni modo a una società di mutuo soccorso che a una «chiesa» ortodossa); l'aspetto didattico viene spesso accentuato, nella convinzione di poter sottrarre il pubblico all'indifferenza (non dimentichiamoci che in Polonia, nel 1968, fu proprio uno spettacolo teatrale, *Gli avi* di Manckiewicz con la regia di Dejmek, attuale ministro della cultura, il pretesto scatenante di una rivolta di piazza fra le più violente). Il motivo ricorrente degli spettacoli non era, e non è tuttora, solo la critica alla situazione politica, bensì, prima di tutto una diagnosi della coscienza dei contemporanei, nonché la messa in discussione delle leggi della cultura e della civilizzazione.

A Poznan ha sede uno dei teatri studenteschi più importanti, nato nei lontani anni '70: il teatro «Osmeo dnia» (Teatro dell'ottavo giorno). Durante il colpo di stato, al gruppo fu proibito rappresentare spettacoli; così, dopo aver eletto per qualche tempo a luogo di lavoro le chiese, la compagnia decise di emigrare in Italia. Qui grazie all'aiuto del Teatro Nucleo, hanno potuto lavorare fino al loro ritorno in patria, avvenuto, in semi clandestinità, alla fine degli anni '80. Nonostante l'abbandono del loro leader storico, Lech Raczak, il Teatro dell'ottavo giorno continua a lavorare, collaborando, ultimamente, con un gruppo studentesco più giovane, il «Biuro Podrozy» (Agenzia viaggi), nato nel 1988 su iniziativa del ventitreenne Pawel Szkotak. Il maggior successo di questa giovane compagnia è stato *Giordano*, una sorta di mistero sui motivi del Grande Inquisitore, ispirato a Dostoevskij e a un testo estrapolato dal processo a Giordano Bruno. Lo spettacolo, per la morte improvvisa del protagonista, non ha potuto andare quest'estate al festival di Edimburgo, dove, invece, ha ottenuto ben due riconoscimenti, il Fringe First e il prestigioso premio della critica, un altro giovane gruppo, Kana, proveniente da Stettino, con lo spettacolo *Notte* su testo dello scrittore russo Venedikt Erofeev.

## RITORNO ALLA TERRA

Alla «seconda tradizione teatrale» appartiene anche un gruppo dai tratti molto particolari, il Centro di pratiche teatrali Gardzienice, che nasce da una ribellione all'interno del filone della ribellione. Tale, infatti, può essere giudicata la fuoriuscita dal Laboratorium di Grotowski del suo più stretto collaboratore degli anni '70, Włodzimierz Staniewski. Fuoriuscita e conseguente svolta artistica che ha portato alla formazione, nel 1978, della compagnia. Il gruppo di Gardzienice, che prende il nome da un piccolo villaggio di campagna poco lontano da Lublino, è nato all'insegna della ricerca di «un nuovo ambiente naturale del teatro», di un ambiente nel quale il teatro riscopra le sue radici e si sviluppi, in un certo senso, spontaneamente, come espressione di un bisogno profondo e innato. Terra (una terra nella quale, come nelle parabole evangeliche, il seme gettato frutti mille volte tanto), gleba, radicamento: sono queste le parole fondamentali per capire l'attività del gruppo. Sin dai suoi inizi, il Centro di pratiche teatrali organizza dei viaggi, chiamate «spedizioni», in territori e ambienti rimasti ai margini della cultura di massa. A Staniewski interessa la cultura

del singolo individuo contrapposta all'idea di cultura collettiva e l'artista inteso come missionario che ha il compito di giungere alle frontiere dell'immaginazione e dei sentimenti. I suoi spettacoli, definiti dall'antropologo Leszek Kolankiewicz «etno-oratori», giungono a maturazione in tempi lunghissimi e sono il frutto di un lavoro estremamente approfondito sull'attore.

La «nicchia ecologica» dell'«uomo gradzienicki», l'abitante ideale del mondo ricreato dagli spettacoli del gruppo, è un territorio sul quale da secoli si incontrano diverse culture, diverse religioni e diverse concezioni esistenziali. È una terra sulla quale convivono una cultura cattolica, nobile e letteraria e una cultura contadina orale e ortodossa, e dove non hanno mancato di svilupparsi intere città ebraiche. Nelle tematiche, nelle forme artistiche e nelle tecniche attoriali degli spettacoli di Staniewski, come in *Avvakum* e in *Carmina Burana*, risalta con evidenza questa molteplicità di culture e religioni.

La compagnia, che ha ottenuto numerosi riconoscimenti internazionali, collabora stabilmente con la cattedra di cultura polacca dell'Università di Varsavia e, oltre a laboratori pratici per istruttori teatrali, conduce un proprio programma di ricerca con gli studenti. Da due anni, inoltre, tiene dei laboratori con gli attori della Royal Shakespeare Company. Abbiamo dato ampio spazio a questa esperienza perché, nonostante la sua singolarità, è rappresentativa dello spirito che anima una parte non piccola del teatro polacco.

Ci sono, infatti, altri gruppi che seguono la strada aperta dal centro di Gardzienice, come, ad esempio, Wierszalin. Anche Wierszalin è un luogo di campagna. Si trova nella Polonia nord-orientale ed è stato fondato dal profeta ortodosso Ilia; qui i suoi seguaci si ritrovavano per attendere la fine del mondo. I due artefici del gruppo, Piotr Tomaszuk, regista di talento del teatro di marionette, e

Tadeusz Slobodzianek, critico teatrale e drammaturgo, sono riusciti a elaborare una forma teatrale molto originale, basata sulla presenza in scena di attori e di figure di legno (che a volte ricordano le sculture medievali). Uno dei loro ultimi spettacoli, *Merlin*, ha le scansioni di una messa cattolica. Gli elementi della scenografia sono parti di un altare, i gesti degli attori richiamano quelli sacerdotali e il ritmo delle azioni sceniche rispecchia quello liturgico. Ma sono figure sataniche quelle che vediamo sull'altare e quella che celebrano per noi è la storia della nascita del figlio di Satana, del suo misurarsi con Dio e del fallimento di un regno di giustizia sulla Terra. La compagnia Wierszalin ha ricevuto due volte il premio Fringe First al festival di Edimburgo. Le esperienze teatrali che abbiamo cercato di illustrare non rappresentano certo la norma nella vita teatrale polacca. La quotidianità – qui come altrove, del resto – è ben altro: compagnie che arrancano per mancanza di soldi, altre che cedono alla lusinga del conformismo teatrale per guadagnarsi il favore del pubblico, altre ancora che guardano gli illusori modelli occidentali. □

traduzione di Angela Ottone

\*Pawel Gozłinski, giornalista, lavora nella redazione culturale di *Zycie Warszawy*, importante quotidiano polacco. Si occupa principalmente di teatro e letteratura. Collabora con le riviste *Teatr* e *Nowy Nurt*. È segretario del programma di ricerca riguardante la storia del teatro del Grande principato lituano per conto dell'Accademia delle scienze polacca.

A pag. 62, «Platonov», regia di Jerzy Jarocki.  
A pag. 63, «Olbnym», messo in scena da Piotr Tomaszuk per il Teatro Wierszalin.

## ANTICIPÒ LA DRAMMATURGIA DELL'ASSURDO

### Jean Tardieu: con lui s'è spento un po' del teatro di poesia

UGO RONFANI

Jean Tardieu – deceduto a Parigi a 92 anni – era stato l'esponente del *nouveau théâtre* più rappresentato dalle avanguardie francesi ed europee quando Ionesco e Beckett erano quasi sconosciuti. Dal 1950, con la prima parigina di *Un mot pour un autre*, e per un decennio i suoi atti unici (che Gallimard, suo prestigioso editore, avrebbe poi pubblicato) furono il cavallo di battaglia degli innovatori della scena. Non in Italia, però, dove Tardieu è stato trascurato – insieme ad altri del resto, come Vauthier e Audibert, Weingarten e la Sarraute – a profitto di Ionesco e Beckett, in tal modo considerati gli iniziatori del Teatro dell'Assurdo. Mentre – giusto riconoscerlo almeno adesso, per un estremo saluto – Tardieu era stato il vero pioniere del genere. E non importa che, per modestia e misura, egli abbia prodotto testi brevi (come la Sarraute o Pinget del resto); che lo abbiano catalogato in senso limitativo come «lo specialista d'avanguardia della pièce in un atto» o che lo abbiano spesso e volentieri relegato (come un Dubillard) nel *café-théâtre* o nelle *caves*, accostato a Prévèrt e Queneau. Chi abbia, della storia delle avanguardie teatrali del secolo, conoscenze non approssimate sa che opere sue degli anni Cinquanta come *Les amants du métro*, *Conversion sinfonietta* o altre contenute in *Théâtre de chambre* hanno determinato la prima clamorosa rottura con le drammaturgie del pre e del dopoguerra (Pirandello escluso, che anzi era uno dei suoi maestri), e anticipato gli autori dell'assurdo anzidetti.

Tardieu (nato nel Giura, figlio di un pittore e di una musicista, militare in Indocina, frequentatore del Gruppo di Pontigny con Gide, Rivière e Arland, esponente della Resistenza e, dopo il '45, dirigente della Radiotelevisione francese, dove diede impulso alla drammaturgia radiofonica, esperto di pittura astratta e Grand Prix des Lettres de l'Académie nel '93) era riuscito più di ogni altro a fondere poesia e teatro: anzi a realizzare l'unità (si vedano i suoi *Poèmes à jouer*, del 1960) fra parola poetica e gesto scenico, così orientando decisamente le prime ricerche del *nouveau théâtre*. «Pochissime parole, pochissimi gesti; ma le une e gli altri immaginati per un poema da recitare, avendo per regola l'economia dei mezzi espressivi, al limite del silenzio...»: questo preambolo ad uno dei suoi poemi drammatici può essere assunto come manifesto di una poetica al quale è stato sempre fedele. Aggiungiamo che in lui emozioni e valori estremi erano sempre contenuti nella misura dell'aneddoto e della quotidianità, esorcizzati con un'ironia discreta, consolatoria. Anche sulla scena della solitudine contemporanea il suo teatro ha continuato a rappresentare l'eterna commedia umana, spersonalizzando l'angoscia, rompendo il tragico come il bambino fa con il giocattolo. □

LETTERA DA BERLINO

# SOVRINTENDENTI IN FUGA INCERTEZZE AL BERLINER

*Le incomprensioni all'interno della direzione collegiale si sono aggravate, Zadek ha detto che si trasferirà a Vienna e soltanto Müller ha annunciato il programma della futura stagione che impegnerà anche Schleet e Castorf.*

ALESSANDRO NIGRO

Il Berliner Ensemble rimane al centro delle polemiche: come in una soap opera televisiva; le notizie e le smentite intorno al teatro si susseguono con ritmo quasi giornaliero. Certo il precario equilibrio della gestione Müller - Zadek - Marquadt - Palitzsch - Mattes si è incrinato definitivamente. Ha dato come sempre il «la» Peter Zadek, che ha dichiarato alla stampa di sentirsi circondato dai fascisti a Berlino, alludendo in particolare a un'intervista rilasciata dal sovrintendente della Volksbühne, Frank Castorf, alla *Junge Welt*. Castorf ha affermato che per combattere la stasi culturale e politica attuale, che gli ricorda quella della Rdt, è pronto a confrontarsi con qualunque movimento gli sembri vitale, ivi compresi quelli della destra. Il dibattito si è fatto sempre più acceso e Peter Zadek, che da tempo accarezzava l'idea, ha definitivamente annunciato di voler lasciare Berlino per Vienna alla fine di luglio. Dopo le ulteriori dimissioni di Peter Palitzsch la direzione artistica rimane, almeno per ora, nelle mani di Heiner Müller e Fritz Marquardt e dell'attrice Eva Mattes. In una conferenza stampa alla fine di marzo, Heiner Müller ha annunciato il programma delle future stagioni: la prossima sarà dedicata a Müller stesso come autore e vedrà anche il contributo di registi esterni, tra cui Einar Schleet (il regista di *Wessis in Weimar*, l'unico grande successo del Berliner dopo la riapertura, sulla cui collaborazione pesava il veto di Zadek) e Frank Castorf; tutta la stagione seguente sarà dedicata invece a Bertolt Brecht.

E veniamo all'ultima produzione del Berliner, *Il piccolo Eyolf* di Ibsen diretto da Fritz Marquardt. La sua biografia è un esempio di vita nell'Est: nato nel 1928, Marquardt è dapprima agricoltore, poi trattorista e muratore. Dal 1953 al 1958 studia filosofia e estetica all'università Humboldt, poi è redattore in un giornale di provincia. La sua attività teatrale inizia dapprima alla rivista *Theater der Zeit*, per proseguire come drammaturgo alla Volksbühne (1961) e docente di recitazione all'Accademia di Babelsberg ('65-69). Ma il suo nome resta legato soprattutto alla Volksbühne, dove curerà regie dal 1969 al 1983. Dal 1985 inizia a lavorare per il Berliner.

Eppure, nonostante una biografia così «impegnata», il suo *Eyolf* è apparso piuttosto intimistico, rivolto più all'analisi delle psicologie e all'atomizzazione delle battute che non ad una rilettura in chiave forte (e non sono mancati, proprio all'Est, esempi famosi in tal senso, basti ricordare gli Ibsen pre e post-muro di Frank Castorf, graffianti e spesso al centro delle polemiche: *Nemico del popolo*, *J.G. Borkmann* fino al recente *La donna del mare* alla Volksbühne). Ad eccezione dell'inizio, in cui Corinna Harfouch danza discinta al ritmo di *Cry baby* di Janis Joplin, tutta la vicenda si snoda senza sorprese, condita dei con-



sueti ingredienti ibseniani: una coppia infelice, un bimbo invalido che muore in una disgrazia, l'amore incestuoso tra un fratello e una sorella che scoprono di non esserlo e chi più ne ha più ne metta. È strano, Marquardt evita un approccio politico-sociale, che ci si sarebbe da lui aspettato, e sembra quasi voler fare il verso alle regie rarefatte e raffinate della Breth alla Schubühne, a cominciare dalle belle ed eleganti scene (Vincent Callara) che suggeriscono, in modo essenziale e con l'ausilio di pochi oggetti, un interno borghese, un giardino, un molo. L'impostazione analitica della regia non fa che accentuare le debolezze e le incongruenze del testo e solo la prodigiosa bravura dei due protagonisti fa sì che l'interesse dello spettatore resti vivo alla fine: Corinna Harfouch, già diva della ex Rdt nonché interprete alla Volksbühne de *La donna del mare* (e che gli spettatori ricorderanno nell'ultimo film dedicato a Berlino di Margarethe von Trotta) e Martin Wuttke, formatosi a Bochum e a Francoforte e attore prediletto da Einar Schleet, riescono a rende-

re credibili battute impossibili, che morirebbero in bocca a qualunque altro attore, e mantengono alta la tensione e l'attenzione per tutta la durata dello spettacolo. In questo periodo di ricostituzione della città e di crisi per la cultura, che a Berlino deve trovare in futuro nuovi equilibri, lo spettatore esce da questo spettacolo almeno con la certezza che, a livello di interpreti teatrali, l'unificazione della Germania è molto più avanzata che in altri settori. □

**LISBONA** - Alla Biennale dei giovani artisti dell'Europa mediterranea, che si è svolta in dicembre, ha partecipato anche un gruppo di 25 artisti algerini. Sono giunti per testimoniare che nella loro terra, dilaniata tra repressione e terrorismo, esiste una società civile che si batte per la libertà d'espressione.

**Nella foto, «Il piccolo Eyolf» di Ibsen nella messinscena del Berliner.**

LETTERA DA LONDRA

# DRAMMATURGHI IN RIVOLTA E CAMBI DELLA GUARDIA

*Molti candidati per la successione a Richard Eyre, che lascia la direzione artistica del National Theatre - Ottantasette autori scrivono al Guardian in segno di protesta per lo scarso numero di testi contemporanei allestiti in Inghilterra - Tra gli spettacoli in scena: Pentecost di Edgar, Slavs! di Kushner, My Night with Reg di Elyot, The Wind in the Willows di Alan Bennett da un testo di Kenneth Grahame e Out of a House Walked a Man da Daniil Kharms.*

GABRIELLA GIANNACHI



**R**ichard Eyre, direttore artistico del National Theatre dal 1988, ha annunciato che lascerà il teatro nel 1998 per dedicarsi alle proprie regie. L'annuncio ha messo in moto una lunga serie di speculazioni riguardanti la successione in quello che molti considerano il più prestigioso teatro inglese. Fra i candidati più probabili sono stati citati il celebre attore Ian McKellen, già direttore associato del National Theatre; il direttore della Royal Opera House-Covent Garden, Jeremy Isaacs; il direttore artistico della Royal Shakespeare Company, Adrian Noble; il regista Nicholas Hytner, direttore associato del National Theatre e infine i due giovanissimi Stephen Daldry, direttore artistico del Royal Court, e Sam Mendes, direttore artistico del Donmar Warehouse.

Oltre all'annuncio delle dimissioni di Richard Eyre la scena teatrale inglese è stata scossa da quella che è parsa un'iniziativa senza precedenti: ottantasette autori teatrali, fra cui Edward Bond,

Caryl Churchill, David Edgar, Peter Flannery, Pam Gems, Stephen Jeffreys, Bryony Lavery, Mike Leigh e Harold Pinter, hanno denunciato in una lettera al *Guardian* lo scarso interesse dei teatri per testi di autori contemporanei. Questa situazione di stallo, probabilmente dovuta alla riduzione delle sovvenzioni statali durante i governi Thatcher e Major, potrà essere superata, secondo i firmatari della lettera, solamente nel momento in cui ciascun teatro si riprometterà di mettere in scena almeno tre testi nuovi ogni anno, dove per «testo nuovo» si intende una prima mondiale di un autore vivente. L'iniziativa, che ha visto successivamente intervenire sulle pagine del *Guardian* numerosi critici teatrali e direttori artistici non sembra però, almeno per ora, avere avuto ripercussioni a livello ministeriale.

Se da un lato è vero che negli ultimi anni pochi sono stati i teatri a mettere in scena testi contemporanei, dall'altro lato è anche vero che, dal punto di vista drammaturgico, la scena teatrale inglese

è tuttora relativamente vivace. Fra le novità di questa stagione vanno certamente segnalate *Pentecost* di David Edgar, messo in scena dalla Royal Shakespeare Company a Stratford upon Avon con la regia di Michael Attenborough, una pièce epica che racconta come la scoperta di un affresco, probabilmente antecedente Giotto, porti ad uno scontro politico-culturale a livello internazionale. Incentrato sul difficile rapporto fra nazionalismo e cultura, *Pentecost* utilizza ambiziosamente la storia dell'arte come spunto per parlare di rifugiati politici, post-comunismo, capitalismo e diversità linguistica. Di post-comunismo tratta anche *Slavs!*, l'ultima pièce dell'autore di *Angels in America*, Tony Kushner, in scena all'Hampstead Theatre con la regia di Matthew Lloyd, la bella scenografia di Ultz e i bravi interpreti Imelda Staunton, Paul Jasson e Ron Cook. Sottotitolata «gli antichi problemi della virtù e della felicità», la pièce, ambientata a Mosca nel 1985, in Siberia nel 1992 e, infine, in

paradiso, tratta della decadenza del comunismo sovietico e della impellente necessità di trovare un'alternativa al capitalismo.

Da non perdere è anche la commedia *My Night with Reg*, di Kevin Elyot, attualmente in scena al Criterion dopo un lungo periodo di successo al Royal Court durante il quale ricevette un Evening Standard Award. La pièce tratta di un amore non corrisposto, tradimenti e aids sullo stile di *The Big Chill*. Sempre per quanto riguarda il genere comico vanno anche segnalati il tandem *The Man of Mode e Libertine*, in scena al Royal Court, scritti rispettivamente da George Ethridge nel 1676 e Stephen Jeffreys nel 1994, entrambi con la regia di Max Strafford-Clark ed entrambi basati sulla vita di John Wilmot, secondo Conte di Rochester, poeta erotico e famoso libertino del Diciassettesimo secolo: un forte spunto per offrire una satira dei difetti e delle virtù della società contemporanea.

## DA EURIPIDE A PINNOCK

Al National Theatre hanno invece aperto con successo *The Wind in the Willows*, adattato da Alan Bennett da un testo di Kenneth Grahame del 1908, con la regia di Nicholas Hytner; *Leave Taking*, di Winsome Pinnock (1987), con la regia di Paulette Randall, narrante la storia (semiautobiografica) di una donna giamaicana a Londra che si chiede cosa voglia dire crescere in una nazione in cui si è la minoranza e infine, con grande successo di critica e di pubblico, *Out of a House Walked a Man*, adattato dalla brillante compagnia Theatre de Complicité da testi di Daniil Kharms, l'erede letterario di Gogol e Bulgakov che, nato nel 1905 a San Pietroburgo e morto in uno dei campi di sterminio di Stalin nel 1942, all'età di soli trentasette anni, era noto, oltre che per le sue raccolte di poesie, racconti e pezzi teatrali, anche per i suoi dipinti e le sue curiose composizioni musicali. *Out of a House Walked a Man*, che, oltre alla bella regia di Simon McBurney, si avvale anche delle suggestive musiche di Gerard McBurney, fratello del regista, alterna ironia, impegno politico e teatro dell'assurdo in un meraviglioso e divertente pastiche multiculturale.

Prossimamente apriranno, sempre al National Theatre, *The Merry Wives of Windsor*, con la regia di Terry Hands, direttore artistico della Royal Shakespeare Company dal 1978 al 1991; *Dealer's Choice*, scritto e diretto da Patrick Marber; *The Blue Ball*, scritto e diretto da Paul Godfrey, il cui titolo si riferisce all'aspetto della Terra vista dalla Luna e *What the Butler Saw*, di Joe Orton, con la regia di Phyllida Lloyd, messo in scena per la prima volta nel West End nel 1969 e narrante la storia di uno psichiatra, il dottor Prentice che sente l'irresistibile desiderio di svestire una giovane paziente proprio nel momento in cui inaspettatamente sopraggiunge un ispettore del governo. Grande attesa anche per *Women of Troy*, di Euripide, diretto da Annie Castledine con la celebre attrice cinematografica Jane Birkin nel ruolo di Andromaca. Scritto nel 415 a.C. la pièce tratta del dolore di Ecuba, anziana regina della conquistata Troia, e dei sopravvissuti alla guerra che seguono afflitti la distruzione della loro città da parte dei greci.

Si è infine concluso il primo festival internazionale di teatro shakespeariano al Barbican Centre. Fra le tante interessanti messe in scena vanno certamente segnalate il bellissimo *Romeo and Juliet*, interpretato dal Düsseldorf Schauspielhaus con la regia della giovane tedesca Karin Beier (1965) e la straordinaria attrice Caroline Ebner (1975) nel ruolo di Giulietta e *The Merchant of Venice*, ambientato da Peter Sellars in una *Los Angeles* multiculturale nella quale gli unici veri protagonisti sono il denaro e i mass media. □

A pag. 66, da sinistra a destra, Josef Houben e Toby Sedgwick in «*Out of a House Walked a Man*», messa in scena da Simon McBurney.

## ACHTERNBUSCH: AUTORE, REGISTA E PITTORE

# Scrivo monologhi troppo lunghi per via di una nonna chiacchierona

FRANCO GARNERO

**H**erbert Achternbusch è nato nel 1938 a Monaco e oggi vive a Buchendorf, non lontano dal lago di Starnberg; dipinge, scrive testi per il teatro, sceneggiature e spesso è regista e interprete dei suoi film. Ha lavorato con Fassbinder e con Herzog e per quest'ultimo ha scritto la sceneggiatura di *Cuore di vetro*. Il pubblico italiano, grazie anche alle regie di Valter Malosti, lo conosce soprattutto per gli spettacoli teatrali: *Gust, Ella* e il più recente *Sus*, presentato all'ultima edizione del Festival di Asti.

**HYSTRIO** - Di lei si è detto che fa un teatro anarchico, che è l'ultimo dei giovani arrabbiati e che è il Chaplin della Baviera. Accetta queste definizioni?

**ACHTERNBUSCH** - Non si fa una gran fatica a essere arrabbiati, oggi; basta darsi un'occhiata intorno. Se invece ci vogliamo riferire al movimento nato con Osborne, devo dire che non mi sento affatto vicino a quel teatro che conosco pochissimo e che mi pare diverso dalla mia drammaturgia, tutta concentrata sul monologo; io poi non so proprio cosa sia un teatro anarchico, bisognerebbe chiederlo a quei critici che ne scrivono. Se dovessi dare io una definizione di teatro anarchico, direi che sono due bambini sulla spiaggia che si tirano addosso della sabbia, o dei pazzi che in un manicomio dipingono i muri con i propri escrementi. Ammetto invece di amare molto il mondo contadino, un mondo che conosco bene, e di essere affascinato dal linguaggio di quella gente, l'unica che ancora è capace di raccontare. Se invece vuole una definizione del mio modo di fare teatro, posso dire che non distinguo tra tragedia e commedia e che non mi importa se gli atti sono cinque o quattro ma che preferisco il numero quattro. Mi è difficile aggiungere altro, perché non mi sono mai interessato di teatro e della sua teoria, quel poco che so l'ho imparato al liceo. Quindi, quando scrivo, non mi ispiro a un canone, e quando trovo qualcuno che sostiene che si debba fare in un certo modo, mi viene spontaneo invitare quella persona a scrivere lui in quel modo, senza cercare di imporlo agli altri.

**H.** - In quale misura la sua attività di pittore influenza quella di scrittore?

**A.** - In nessun modo, temo. La pittura esclude il linguaggio verbale, la scrittura è nient'altro che quello. La pittura mi è di qualche aiuto quando lavoro a una scenografia, ma niente di più, perché non riesco a pensare a cosa ne sarà dopo di quel testo. Per me esiste solo il testo e solo su quello riesco a concentrarmi in modo assoluto e forse è per questo che sono perseguitato dalla cattiva reputazione di scrivere dei monologhi troppo lunghi. La colpa è di mia nonna, con la quale sono cresciuto, che era una instancabile chiacchierona. Da bambino ascolto le sue parole con grande attenzione, poi me ne sono distaccato completamente, ma ora queste riemergono senza sosta nella mia memoria.

**H.** - Cosa pensa delle regie di Malosti?

**A.** - Mi piacciono molto proprio perché riescono a rendere leggeri questi testi fluviali; per essere preciso però dovrei dire che i miei sono testi più torrenziali che fluviali.

**H.** - Come concilia invece l'attività di drammaturgo con quella di cineasta?

**A.** - Non la concilio affatto. Deve sapere infatti che io amo il cinema e detesto il teatro e che lo faccio solo per procurarmi i fondi necessari per finanziare i miei film.

**H.** - Allora le farà piacere almeno quando la paragonano a Chaplin.

**A.** - Questo sì, ma solo dopo aver tenuto conto del fatto che Chaplin era una star del meraviglioso mondo di Hollywood mentre io sono solo un microscopico puntino del minuscolo mondo cinematografico della Baviera. A questo proposito le posso raccontare che una notte ho sognato proprio Chaplin, in compagnia di Socrate e Picasso. Chaplin entra nel mio studio e mi dice, «i tuoi quadri sono molto belli, ma non te li compro perché tu poi useresti quei soldi per fare i tuoi film che invece sono terribili».

**H.** - E del suo teatro cosa ha detto?

**A.** - Non ne ha neppure parlato. □

**LOUVAIN-LA-NEUVE** - Per la prima volta dopo trecento anni, il malato immaginario è stato rappresentato con l'accompagnamento musicale originale, e in versione integrale, che Marc-Antoine Carpentier compose per Molière. La partitura è stata ritrovata negli archivi solo cinque anni fa. Regista e protagonista dello spettacolo che unisce musica, danza, recitazione e canto (accompagnati dall'orchestra si esibiscono in scena ben venti cantanti e dodici ballerini) è stato Armand Delcampe, scene di Guy-Claude François e costumi di Elena Mannini.

**FIRENZE** - Presso l'Istituto Francese, il 23 marzo, è stato presentato il volume *Il teatro a Parigi: momenti di storia dal XVI al XX secolo*, a cura di Rose-Marie Moudonès e edito dalla casa editrice Bulzoni. Sono intervenuti, coordinati da Cesare Molinari, la curatrice del libro, Martine de Rougemont (Università di Parigi III) e Marisa Premuda (Università di Firenze).

**BELLUSCO (MILANO)** - Il Teatro dell'Aleph, Laboratorio per la ricerca teatrale, ha organiz-

zato, all'interno del programma della 4ª edizione del Festival internazionale di teatro e danza, «Itinerari 1995», un seminario di regia teatrale condotto da Eugenio Barba, direttore e regista dell'Odin Teatret, con l'assistenza dell'attrice J. Varley. Per partecipare all'iniziativa, che si terrà il 18 e 19 giugno ed è rivolta ai registi, è necessario inviare un curriculum professionale entro il 30 aprile. Il costo del seminario è di L. 250.000.

**ROMA** - La Fondazione Alexander S. Onassis ha indetto un concorso per l'assegnazione del Premio internazionale Onassis a lavori teatrali originali e inediti che affrontino la condizione e le problematiche dell'umanità alle soglie del XXI secolo. I copioni dovranno essere consegnati entro e non oltre il 30 giugno 1996 (Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation - 56, Amalias Ave. - 10558 Athens). Alle prime tre opere vincitrici andrà rispettivamente il premio di 250.000, 200.000 e 150.000 dollari. Per ulteriori informazioni rivolgersi all'Eff, Ufficio Pubbliche Relazioni, tel. 06/699511.

INTERVISTA CON IL DRAMMATURGO FRANCESE

# GRUMBERG: UN OUTSIDER ALLA COMÉDIE FRANÇAISE

*Proveniente da una famiglia di ebrei rumeni, ha incontrato il teatro come attore prima di passare alla scrittura - Scarsa attenzione in Francia per gli autori francesi: il teatro sovvenzionato continua a prediligere, fra i contemporanei, quelli stranieri - L'esperienza positiva delle messinscène italiane.*

CARLOTTA CLERICI

Jean-Claude Grumberg si è visto rappresentato contemporaneamente in uno dei grandi teatri pubblici parigini, il Tep, dove Michel Vuillemoz ha messo in scena *Linge sale* (già presentato all'ultimo Festival di Avignone) e nella sala del Vieux-Colombier della Comédie Française con l'allestimento, curato da Philippe Adrien, di *Maman revient, pauvre orphelin*. Si tratta di testi che, diversissimi gli uni dagli altri, recano tutti il tratto inconfondibile della sua scrittura: la vivacità e la naturalezza, l'assenza di cerebralismi e l'efficacia, talora la violenza espressiva, l'umorismo pungente, la lucidità dello sguardo demistificatore posato sulla realtà, la capacità di coglierne il disordine e denunciarne i mali senza mai assumere toni predicatori o enunciare teoremi. Grumberg il caos lo rappresenta e lo sfida popolandolo il suo teatro di gentina assorbita in banali occupazioni quotidiane, cieca nelle proprie anguste certezze; la Storia è allontanata sullo sfondo, mai chiamata in causa direttamente e tuttavia abbastanza presente per gettare una luce inquietante sul piccolo mondo portato in scena.

Tutto questo si traduce in forme diverse: può portare, a volte, alla deformazione grottesca della realtà (o, piuttosto, alla sottolineatura di quanto di grottesco la realtà contiene) come avviene ad esempio in *Hiroshima Commémoration*, una delle parti che compongono *Maman revient...*, in cui vengono intervistati, durante una trasmissione televisiva cialtrona, una sopravvissuta al disastro atomico fattasi suora e il militare che sganciò la bomba. Sulla stessa linea si colloca *Demain, une fenêtre sur rue* e, in una certa misura, *Linge sale*, pièce ambientata in una lavanderia a gettoni in cui si vede sfilare il piccolo mondo del quartiere, balordo campionario di un'umanità alla deriva che trova un punto di riferimento nel padrone della lavanderia.

Altre volte la voce dell'autore si fa più tenera, più intima, come nelle pièce consacrate alla comunità ebraica (*L'Atelier, Zone libre, Dreyfus*) e come nella parte centrale dello spettacolo del Vieux-Colombier, l'atto unico *Maman revient, pauvre orphelin*, una rievocazione lirica e sofferta del passato, del tempo perduto, di sé bambino, orfano di padre, dei rapporti con la madre.

## APPRENDISTA SARTE

Si tratta di testi di forte impronta autobiografica, che lasciano affiorare momenti della vita di Grumberg, nato in Francia nel '39 da genitori ebrei fuggiti dalla Romania e subito privato del



padre, che morì deportato; apprendista sarto a quattordici anni, Grumberg incontrò il teatro per caso, entrando a far parte di un gruppo della «jeunesse communiste» che aveva una piccola troupe. Iniziò così a recitare e continuò poi a farlo in maniera professionale per passare infine alla scrittura.

A partire dagli anni '60, Grumberg ha perseguito un impegno di scrittura serio e coerente, producendo una quindicina di testi teatrali (di cui 13 rappresentati) e svariati atti unici (l'intera opera è pubblicata da Actes Sud-Papiers); gratificato da numerosi premi (della critica, della Sacd, della

Ville de Paris, dell'Académie française, Molière come migliore autore), è oggi un autore riconosciuto e stimato, che ha avuto accesso a teatri quali la Comédie Française, l'Odéon e la Colline. Essere, sicuramente, uno tra i migliori rappresentanti dell'odierno teatro francese non gli impedisce tuttavia di incontrare ancora ostacoli e difficoltà; è egli stesso a descriverli, dipingendo un quadro non certo incoraggiante della situazione teatrale del Paese.

**HYSTRIO** - Qual è oggi, la situazione dell'auto-re teatrale francese?

**GRUMBERG** - Le difficoltà ad essere rappresentati sono grandi, tanto che a poco a poco certi autori hanno capito di non poter fare affidamento sul teatro sovvenzionato e si sono messi a scrivere pièce con un numero minore di personaggi e con ruoli importanti, capaci di interessare grandi attori. Certo, vi sono anche pièce che hanno trovato produzioni senza vedettes, ma ciò non toglie che il teatro sovvenzionato non sia aperto ai contemporanei proporzionalmente alle somme che gli sono destinate: la parte assegnata ai contemporanei è infima.

**H.** - Non c'è quindi nessuna forma di incoraggiamento ad intraprendere una professione simile?

**G.** - Ho iniziato a scrivere negli anni Sessanta e direi, al contrario, che c'è un sostegno maggiore proprio per quanto riguarda gli inizi. Dal punto di vista materiale, quello che accompagna i debuttanti è meglio della situazione che li aspetta poi. Ci sono borse assegnate dal ministero, da Beaumarchais (un organo della Sacd), residenze che ospitano i giovani autori come Villeneuve-Les-Avignon. Tutto questo aiuta i giovani autori e dà loro l'impressione di esistere; ma alla fine di tutto ciò lo sbocco è costituito tutt'al più da letture sceniche, senza arrivare alla rappresentazione.

Il problema è questo non-incitamento. Non si ha l'impressione di essere desiderati e quindi si scrive meno di quanto si dovrebbe. Io, in trent'anni di attività, ho scritto una dozzina di lavori, di cui due ancora aspettano di essere rappresentati, e una quindicina di atti unici: se guardo alle condizioni in cui ho lavorato, se conto gli anni di attesa tra la stesura dei testi e la loro rappresentazione, mi rendo conto di non avere mai avuto sollecitazioni. Il fatto stesso di scrivere è contro il sistema. Il maggiore e minore successo dello spettacolo precedente non conta.

**H.** - Ci sono autori che hanno pensato di risolvere «in proprio» il problema della rappresentazione?

**G.** - Certo: alcuni autori, di fronte a tale inconveniente, sono divenuti registi e hanno creato una loro compagnia. Ma dopo un po' il regista finisce

col dominare sull'autore: è molto difficile mantenere entrambi i ruoli. Va anche notato che, curiosamente, tali registi, pur provenienti dalla scrittura, non sono più attenti degli altri nei riguardi degli autori contemporanei: basti pensare a Planchon (che, a parte una regia di Dubillard e poche altre, mette in scena i suoi testi ma non quelli di altri drammaturghi contemporanei) e a Lassalle consacrato ai grandi classici. Il risultato è che l'immagine che i giornalisti, e di conseguenza il pubblico stesso, proiettano sull'autore francese contemporaneo è quella della mediocrità.

## ORFANO TRASCURATO

**H.** - Può riferire questa affermazione a una sua personale esperienza?

**G.** - Posso fare un esempio: in un anno vengono rappresentate a Parigi molte pièce di Bond, alle quali la stampa si interessa, alle quali *Le Monde* dedica due pagine centrali, in quanto viene considerato (e non lo discute) un autore sul quale c'è molto da dire. Io, su *Telerama* (rivista che si occupa degli spettacoli televisivi, n.d.r.) ho avuto cinque righe per *Maman revient...*, che è una pièce sulla televisione! Evidentemente non è considerata qualcosa che meriti una critica. O ancora: una delle migliori recensioni che ho avuto per *Maman revient...*, quella su *Canard enchaîné*, è comparsa cinque giorni prima che lo spettacolo terminasse.

**H.** - Ci sono alcune pièce francesi contemporanee che hanno riscosso grandi successi; come li spiega?

**G.** - Certo, vi sono dei successi francesi contemporanei: *Les palmes de M. Schutz* di Jean-Noël Senwick ha avuto non so quante rappresentazioni, così come *Le Visiteur* di Eric Emmanuel Schmitt (300 rappresentazioni). Ma è proprio guardando a tali successi che ci si chiede: non veniamo anche noi (così come accade per la Tv) obbligati a scrivere pièce capaci di piacere a tutti? Per la maggior parte degli autori è difficile non farsi condizionare dalla ricerca della rappresentabilità e del successo: si assiste così al proliferare di pièce a scena fissa, con pochi personaggi, e che soprattutto presentano soggetti trattati in modo tale da non creare conflitto tra la pièce e il fruitore. Questo va contro la funzione stessa della scrittura. Prendiamo come esempio un drammaturgo di oggi, Thomas Bernhard, un autore che ha inventato il suo teatro senza guardare ad altro: ecco per un attore francese la strada per essere rappresentato e guadagnare denaro non è questa.

**H.** - Ha parlato di Bernhard, prima ha citato Bond; perché, secondo lei, il teatro francese sovvenzionato rivolge la propria attenzione in misura nettamente maggiore ai contemporanei stranieri, inglesi e tedeschi in particolare?

**G.** - Nel teatro sovvenzionato vige l'idea, da parte del regista, che non sia prestigioso mettere in scena un autore poco conosciuto. In Inghilterra, invece, gli autori sono sollecitati e rappresentati a dovere. Il risultato è che conosciamo molti scrittori anglosassoni viventi (accomunando Inghilterra e Stati Uniti) di qualità. La situazione è viva, si tratta di autori che parlano di tutto, c'è fra di loro un'autentica e salutare competizione. I registi francesi li vedono rappresentati e viene loro voglia di metterli in scena, e la Francia si trova a vivere della politica teatrale dei suoi vicini, pur stanziando complessivamente per il teatro somme decisamente più importanti, ad esempio dell'Inghilterra; ma il 75-80 per cento di tali somme è destinato, anziché alle novità, alla vita delle imprese, la drammaturgia francese rimane dunque relegata nell'ombra; se penso alla mia esperienza, mi rendo conto che per scrivere una pièce come *Amorphe d'Ottenburg* per poi vederne solo 30 repliche all'Odéon, bisogna essere folli. Un testo che vive soltanto 30 sere non ha alcuna chance di venire rappresentato all'estero. Nel successo di certa drammaturgia straniera c'è poi anche un equivoco, un pregiudizio (che riguarda, ad esempio, il successo di Bond) che io chiamo lo «spirito serio». Persi riferimenti quali il comunismo e la stagione brechtiana, si cerca chi affronti



oggi seriamente dei problemi di attualità. Lo humour è bandito, e il regista pensa di dare importanza al suo lavoro solo attraverso una «lettura critica». Ora, è estremamente difficile affrontare in questo modo Dubillard o Billedoux e anche, in fondo, Ionesco! Tornando alla drammaturgia francese contemporanea, bisogna citare un caso a parte, quello di Koltès: tuttavia pur non discutendo le qualità, credo che la fortuna scenica sia legata anche alle condizioni della sua scomparsa.

## DREYFUS PER L'ITALIA

**H.** - *L'Atelier* è stato rappresentato in Italia, Demain, une fenetre sur rue ha avuto una lettura al Festival di Taormina; le piacerebbe essere nuovamente rappresentato nel nostro Paese, e c'è qualche suo testo che ritiene particolarmente adatto?

**G.** - Prima de *L'Atelier* non ero mai stato messo in scena, in Italia; evidentemente, malgrado la vicinanza, c'è qualcosa che non passa. È stata

un'esperienza felice e mi piacerebbe molto ripeterla. Ho l'impressione che alcuni miei testi troverebbero più facilmente una distribuzione in Italia che non in Francia, anche perché lo «spirito serio» è penetrato meno negli attori italiani. Stoppa, ad esempio, voleva portare in scena *Demain, une fenetre sur rue*, e balza subito agli occhi che il ruolo del padre sembrava fatto apposta per lui. Sono certo che quello che è accaduto con *L'Atelier* - era rappresentato bene, con attori appassionati - si riprodurrebbe con *Dreyfus*. Altri testi che mi piacerebbe vedere in scena in Italia sono *Maman revient...*, *L'Indien sur Babylone* (che tratta argomenti comuni ai due Paesi) o *Chez Pierrot*, la prima commedia che ho scritto, nella quale ho riversato l'atmosfera che avevo conosciuto in un piccolo caffè di Firenze, un caffè di *clochard*, ispirandomi ai rapporti tra i tre unici clienti (sempre gli stessi) e il padrone. □

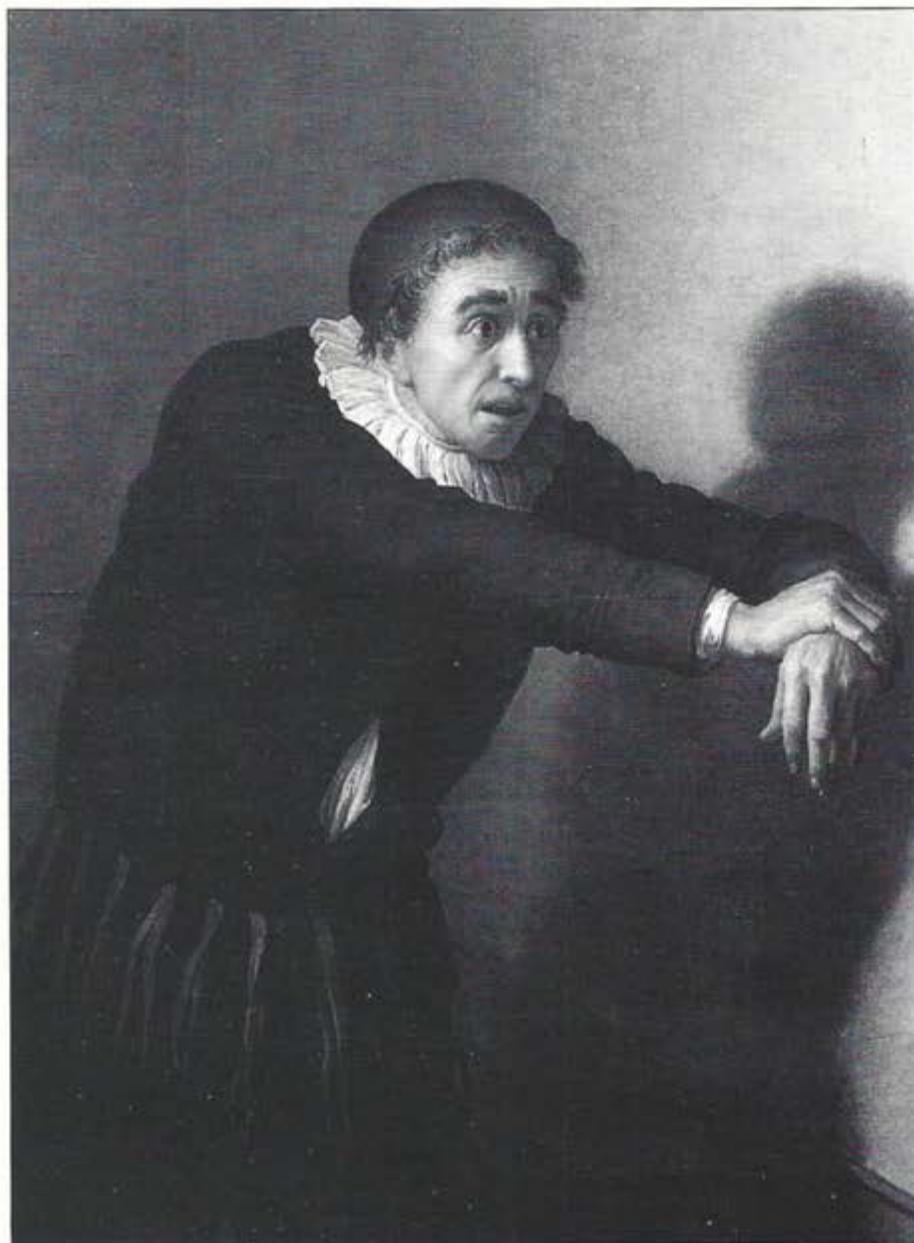
A pag. 68, Jean-Claude Grumberg. In questa pagina, dall'alto in basso, «*Amorphe d'Ottenburg*»; «*Maman revient, pauvre orphelin*».

L'ULTIMO SCRITTO DI GHIGO DE CHIARA

# NELLA CASA DI MOLIÈRE C'È LA STORIA DI FRANCIA

*Inagibile per lavori in corso, il maggiore teatro francese ha allestito per il Tricentenario un'esposizione che ha richiamato folle di visitatori - C'è chi si fa il segno di croce davanti alla poltrona in cui morì l'autore del Misanthropo e chi invece compra accendini coi ritratti dei divi - Gadgets a parte, si conferma che la Maison de Molière è lo specchio stesso della grandeur.*

GHIGO DE CHIARA



**O**rgoglio culturale e senso degli affari, cioè le due coordinate essenziali della grandeur, si accoppiano stavolta per una «Mostra dei tesori della Comédie-Française»: ovvero, come precisa il manifesto dell'evento, «La Comédie-Française au-dela du rideau». Insomma, per raccontarla al di là del sipario, al di fuori delle recite in cartellone.

Si commemorano, è vero, i trecento anni all'incirca della fondazione dell'Istituto ma pure se non torna il calcolo in cifra tonda, torna a proposito – in fatto di oculata commercializzazione – la circostanza che, inagibile per lavori in corso la gloriosa Salle Richelieu, sarebbero rimasti improduttivi i vasti spazi dei foyers, delle gallerie, dello scalone d'onore, dei guardaroba, dei corridoi che circondano i palchi: centinaia di metri quadrati dai quali si è deciso di trarre danaro (e non va dimenticato che al comandate in capo della Comédie, pure se artista di fama, spetta il burocratico titolo di Administrateur Général), esibendo quanto di meglio era affastellato nei magazzini del teatro. E adesso la gente fa la coda, paga ottomila lire per il biglietto d'ingresso, religiosamente sfila davanti a tante memorie e, a souvenir della visita, può accomodarsi nell'attigua libreria dove c'è da scegliere in un'orgia di gadgets: gomme per cancellare con impresso il profilo di Molière, segnalibri con le silhouettes di Talma o della Rachel, accendini e carte da gioco coi ritratti dei Grandi che calcarono «quelle» tavole, fino ai cataloghi dell'esposizione griffati da Louis Vuitton, il grande borsaiolo (nel senso che fabbrica borse e borsette) generoso ma non sprovveduto sponsor dell'avvenimento.

La mostra, dunque: che c'è da ammirare? I costumi, soprattutto quelli confezionati in questo secolo – agli altri, a quelli di prima, debbono aver provveduto le tarme – splendidi nei dettagli che resistono anche ad occhio ravvicinato, arabeschi di perle sui corpetti delle regine di Shakespeare o di Racine, prodigi di damascature e di velluti per giustacuori, inquartate, manti e brache ad uso degli eroi, del Grande Repertorio. Abbi-

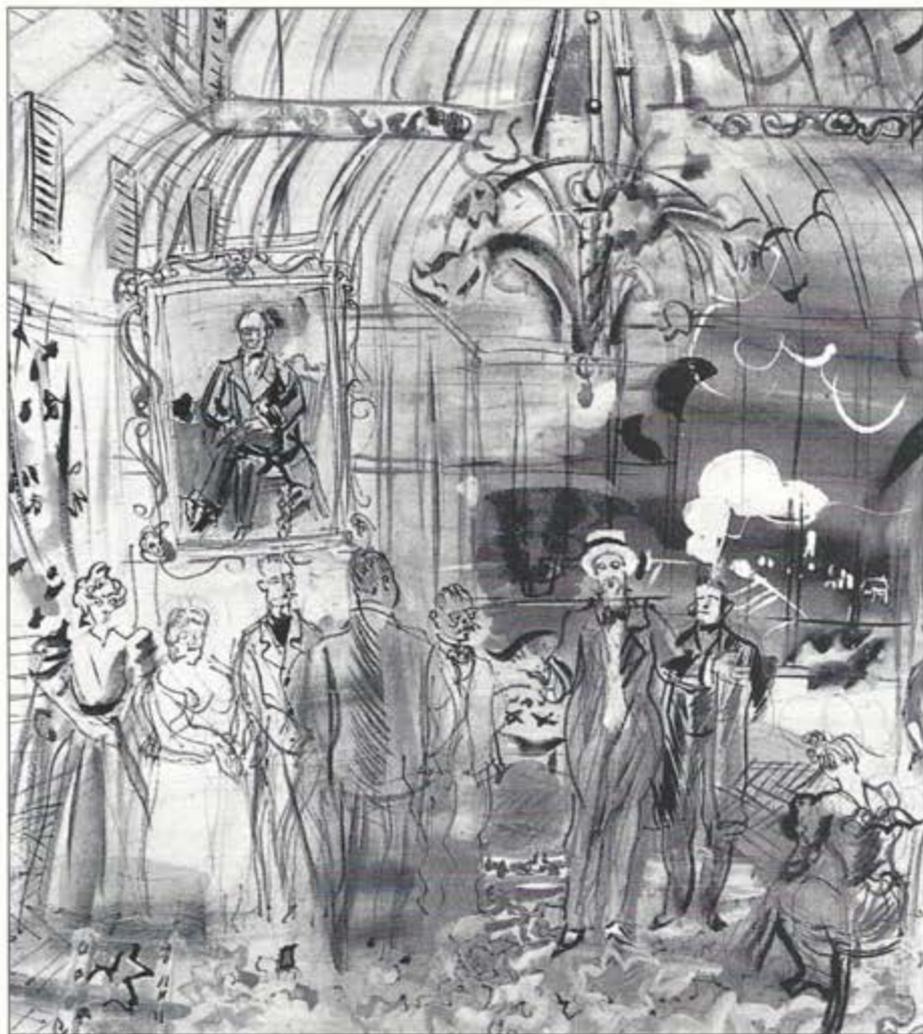
gliamenti per lo più di rigore accademico, scrupolosamente desunti da stampe d'epoca: niente stravaganze, niente aggiornamenti anacronistici, come del resto è nello spirito di questo teatro che vuole essere un monumento alla tradizione.

Tuttavia qualche geniale trasgressione riesce ad insinuarsi: ecco per una Lady Macbeth del 1985 un costume dai crudeli bagliori dell'acciaio e con perfi di aculei metallici, ecco (1993) un macabro robot da film di fantascienza destinato a farsi Commendatore per lo spavento di Sganarello al convito di Don Giovanni. Ma stiamo parlando di stagioni recenti, quando la filosofia della conservazione a tal punto si era già incrinata da aprire le porte della austera Maison anche al funambolico Ionesco, anche all'apocalittico Beckett e poi a un sovvertitore come Vitez o addirittura a quel ragazzaccio di Dario Fo, che ha stregato pure l'uditorio più parruccone con gl'incantesimi del medico volante. C'è inoltre da genuflettersi davanti alle reliquie (così definite in catalogo, come scapolari di santi) tra cui premezzano nell'ossequio dei pellegrini gli aurei diademi di Sarah Bernhardt - falsi, certo, ma li portò Lei - gli scrigni borchiaty di Adriana Lecouvreur, le maschere di Barrault, le parrucche di Madeleine Renaud eccetera eccetera eccetera. E ancora modellini di apparati scenografici, ritratti a olio e dagherrotipi degli artisti più celebrati, lettere, manifesti, libri mastri, editti, attrezzeria, cordami, macchine del vento e della pioggia. Ma, come al Louvre davanti a Monna Lisa, qui la sosta di maggior culto riguarda la poltrona del Malato Immaginario, quella sulla quale Molière tirò in palcoscenico gli ultimi fiati. Piamente qualche anziano visitatore si fa la croce, a qualcun altro luccicano gli occhi alla vista di questo seggiolone dal pellame incartapeccato.

E siamo sul versante della religione rivelata: d'altra parte la leggenda della Comédie resiste nell'immaginario del buon cittadino francese come sublime valenza simbolica a sè stante, fuori dal tempo, fuori dai modi e dagli spazi del recitare. Non è un luogo fisico, la Comédie, visto che ha cambiato sede infinite volte dall'originario Hotel Guénégaud sino all'attuale edificio. Passando dall'Hotel des Comédiens nel Quartiere Latino alle Tuileries, dal Théâtre de la Nation a quello della rue Richelieu, all'Odéon. E non è neanche il tempio di una particolare drammaturgia, dato che ha fagocitato tutte le drammaturgie possibili.

È un concetto metafisico, la Comédie, un bagliore che trascende le miserie dei mortali: che poi di volta in volta i suoi attori siano stati chiamati Commedianti del Re da Luigi XIV o incorporati nel Théâtre Français de la République dopo la presa della Bastiglia o definiti Comédiens ordinaires de l'Empereur da Napoleone, che le sue rappresentazioni abbiano parimenti gratificato gli aristocratici di corte o i sanculotti, i nazisti invasori o gli americani liberatori, tutto ciò non sembra per nulla compromettere la purezza di questa chiesa/teatro nelle vicende politiche della Francia che appare quasi un'appendice della storia della Comédie-Française. □

A pag. 70, Grandmesnil come Arpagone nell'«Avaro». In questa pagina, bozzetto di Raoul Dufy per «La fidanzata dell'Hayre» di Salacrou.



## Planchon riporta Feydeau nella restaurata Comédie

La Comédie Française ha riaperto i battenti della Salle Richelieu, rimessa a nuovo dai recenti lavori di restauro, accogliendo nel suo repertorio *Occupe-toi d'Amélie*.

La regia di Roger Planchon ha inteso sottolineare il carattere allegramente farsesco del vaudeville di Feydeau, mostrando l'abilità dell'autore nel descrivere la società parigina dei suoi tempi e nel denunciarne le ipocrisie mettendole festosamente in piazza senza moralismi, senza condanne né assoluzioni.

Ne risulta uno spettacolo ricco, fastoso, in cui le scene si succedono senza respiro e in cui ogni sospetto di dramma, non appena accennato, viene sopraffatto dalla vivacità della situazione successiva. Ad evidenziare un simile tourbillon contribuiscono le belle scene di Ezio Frigerio che, montate su una pedana girevole, si alternano incessantemente e con rapidità. Va tuttavia notato che una soluzione simile, pur offrendo un'immagine sfarzosa accentuata dalla ricchezza dei costumi, rischia talora di confondere la precisione del meccanismo ad orologeria di entrate e di uscite studiato da Feydeau, come pure eccessiva può apparire a volte la presenza delle numerose comparse.

Florence Viala riesce bene ad offrire, con la sua interpretazione di Amélie, l'immagine della prostituta buona e generosa, ricca e spensierata che gode con allegria e leggerezza ma senza alcun cinismo dei vantaggi che il suo stato le offre. Al suo fianco vanno ricordati il Marcel di Thierry Hancisse, giovin signore fatuo e gaudente, il Principe di Nicolas Silberg, comicamente tronfio del proprio potere, e tutto un cast omogeneo e affiatato, pronto ad assecondare i ritmi serrati dello spettacolo.

Reduce dal successo che *Mortadela* ha riportato negli anni passati, Alfredo Arias ha presentato al Petit Montparnasse *Nini*, uno spettacolo costruito a partire da testi di Nini Marshall (con Arias hanno collaborato Pinti e René de Ceccatty) che ripercorre la vita e la carriera dell'artista argentina attraverso una sfilata dei personaggi da lei creati e incarnati.

A una certa debolezza del testo (la comicità è un po' vecchiotta, alcune battute paiono scontate) sopperisce l'eccellente interpretazione di Marilù Marini che, sola in scena per un'ora e mezza, stupisce con il suo trasformismo, entrando e uscendo con rapidità e naturalezza dal personaggio di Nini per annullarsi nelle sue multiformi creature (Catita, la petulante signorina alla moda, Monica, la snob parvenue, Caterina, l'emigrante italiana, Candida, la serva spagnola e via di seguito). La presenza della Marini, sottolineata dalla vivacità carnevalesca dei travestimenti, è sufficiente a riempire la scena nuda, solo incorniciata da un drappaggio e animata da un sapiente gioco di luci. Carlotta Clerici

BUONE NOTIZIE DAGLI AMICI DI RAVENNA TEATRO

# L'ARLECCHINO NERO HA UN TEATRO A DAKAR

MARCO MARTINELLI



**Q**uando nascono le idee? C'è un momento in cui saltano fuori, e tutti le vediamo: ma prima di saltar fuori, dove stanno? Dove si formano? Come i bambini: prima di saltar fuori in quale pancia di mamma stanno, le idee? Me lo chiedo pensando alla nostra idea, al sogno di costruire un teatro in Senegal: quando è nata, e quando è saltata fuori dalla pancia della mamma? Sono momenti diversi, meglio distinguerli. Ricordo il momento preciso in cui tutti l'abbiamo «vista», quest'idea: in treno, tornando da Mulheim, primavera 1992, avevamo recitato *Siamo asini o pedanti?* al Theater an der Ruhr. Rocco Militano ci stava raccontando del progetto suo e di alcuni suoi amici di costruirsi una casa in Sudamerica. Chiacchierando con lui è venuta l'illuminazione: perché non costruire una casa, ma non solo una casa, una casa del teatro, perché non costruire un teatro in Africa, dove Mor, Mandiaye, El Hadiy, possano ritornare, e praticare lì quell'arte scenica che hanno cominciato a praticare in Italia, con le Albe? L'entusiasmo di tutti ha subito battezzato quell'idea come fattibile, l'ha messa al mondo: da allora l'accarezziamo, tra un impegno e un altro, la stiamo trasformando in un progetto reale, le stiamo dando gambe.

Quel giorno in treno l'idea scappò fuori dalla pancia della mamma: ma quando quell'idea si è formata, e in quale pancia? Certo, in senso lato, la pancia della mamma sono state le Albe afro-romagnole, un'esperienza di vita e di teatro condivisa da cinque teatranti romagnoli e tre immigrati senegalesi, dall'87 al '91 (nel '91 le Albe sono diventate Ravenna Teatro, e Ravenna Teatro ha ereditato e portato avanti l'esperienza di meticcio artistico): ma se socchiudo gli occhi e mi concentro, c'è una pancia più definita in cui quell'idea ha preso misteriosamente forma, e si è sviluppata fino al punto di non poterne più di stare nascosta?

Sì, c'è: gennaio 1990, siamo in Senegal per la prima volta, a Dakar, per un progetto che porta come titolo «Ravenna-Dakar»: non siamo là per smerciare motociclette, ma per barattare teatro, per fare i nostri spettacoli, per incontrare griot e percussionisti. Recitiamo *Siamo asini o pedanti?* a Dakar dopo un anno di repliche in Italia. Nello spettacolo compare la figura dell'Arlecchino nero, una invenzione drammaturgica di chi scrive cui Mor dà carne e rilievo scenico, un Arlecchino di fine millennio che mescola italiano, francese e wolof: gli spettatori italiani, da Torino a Cagliari, si sono divertiti e – spero – ci hanno pensato sopra.

A Dakar rappresentiamo la «farsa filosofica» prima al Teatro Nazionale Daniel Sorano, poi nel campus, all'aperto, dell'Università occupata: e qui siamo davanti a una platea di cinquecento studenti che gridano, battono mani e piedi, si fanno sentire. Che cosa succede a Mor, dopo un anno di repliche italiane? Succede che si rende conto, all'improvviso, che all'interno della partitura dello spettacolo può allargare a dismisura la parte in wolof: comincia così a dialogare, alla lettera, con gli spettatori che rispondono, e si divertono da matti. Noi ci rendiamo conto a nostra volta che Mor si sta prendendo sovrane libertà rispetto al mio testo, non capiamo una parola di quel che dice e aggiunge ma ne godiamo, visto il risultato, visto l'entusiasmo della platea: come drammaturgo e regista non mi sento tradito, vorrei anzi che Mor non smettesse più. Ancora, ancora! A un certo punto smette, poi riprende più avanti, poi smette, poi riprende.

Dopo tante repliche «in cattività», costretto a utilizzare principalmente la lingua del Paese che lo ospita, Mor è finalmente libero di sfogare la propria dirompente comicità utilizzando la lingua madre, il dialetto della sua Diorbel. Risultato: la farsa filosofica dura una mezz'oretta in più, alla fine gli spettatori arrivano in scena a ballare, il ritmo del lavoro si è trasformato, è diventato un altro.

Ecco, forse l'idea di un teatro in Africa è stata concepita quella sera, anche se nessuno lo sapeva, dall'improvvisazione, in puro stile commedia dell'arte, di un Arlecchino quanto mai «impuro», davanti a un pubblico delle origini, capace come quello di essere parte in causa, partecipe, interessato, capace di fare il proprio spettacolo come raramente succede in Occidente.

Adesso siamo qui, cinque anni dopo: continuiamo a divertire e – spero – a far riflettere spettatori italiani e europei; il Mor Arlecchino si è poi incontrato con un canovaccio goldoniano da me riscritto, e in tale veste ha portato e porterà il suo wolof da Strasburgo a Budapest a Copenhagen: ma l'idea di costruire un teatro in Senegal, dove gli Arlecchini neri possano improvvisare con la loro lingua, davanti al loro pubblico, ci lavora giorno dopo giorno, ponendoci tante domande. Sarà un teatro al chiuso o all'aperto? C'è bisogno davvero di quattro muri o è meglio una struttura itinerante? E le Albe nere, che lo dirigeranno, in che relazione dovranno restare con Ravenna Teatro? E in che relazione con le Istituzioni di là? Continueremo a fare spettacoli e progetti insieme, ma quanti mesi qua, quanti in Senegal? E certo, dovrà essere una casa aperta alle case del teatro in Italia e in Europa, un luogo di fertile scambio tra il teatro occidentale e la teatralità africana, ma come dovrà relazionarsi con la realtà senegalese? Con i gruppi di musica e danza che già esistono, con gli intellettuali, con le scuole? Il luogo dove operare è stato individuato: Guedawaye, leggi Ghegiavai, un piccolo comune alla periferia di Dakar, sull'oceano. Le Albe nere lo hanno scelto perché è un mondo particolare: formato dagli immigrati che hanno abbandonato i villaggi d'origine per trovare lavoro e sopravvivenza a Dakar, a Guedawaye convivono le quattordici etnie senegalesi, e rispettive lingue e tradizioni, dai musulmani wolof agli animisti diola. Un laboratorio vivente per la società multiculturale: se dobbiamo imparare a convivere, bianchi e neri, mi dice Mandiaye, è bene che impariamo a farlo prima tra noi senegalesi, e per questo il teatro può essere utile. Sì, il teatro può essere utile, ancora oggi, utilizzando la sovrana gratuità e inutilità dell'arte, regno dei corpi e delle lingue. □

\*Direttore artistico di Ravenna Teatro

Nella foto, Mor Awa Niang, Arlecchino nero.

COMUNE DI REGGIO EMILIA  
ASSESSORATO AI BENI, ATTIVITÀ  
E ISTITUZIONI CULTURALI

TEATRO DEL VICOLO  
in collaborazione con la  
Fondazione A. Simonini



INFORMAZIONI E ISCRIZIONI: DINA BUCCINO,  
C.P. 404 - 42100 REGGIO EMILIA - TEL. 0522/436768  
FAX 0522/455589

## STAGE INTERNAZIONALE DI COMMEDIA DELL'ARTE

REGGIO EMILIA  
31 LUGLIO - 24 AGOSTO 1995

## SCUOLA INTERNAZIONALE DELL'ATTORE COMICO

REGGIO EMILIA  
11 SETTEMBRE - 30 NOVEMBRE 1995

DIREZIONE  
ANTONIO FAVA

# AB Atlante bresciano

Grafoedizioni

## Speciale Teatro a Brescia

### **Civiltà del teatro a Brescia**

Dagli "istrioni" nomadi ai mattatori dell'Ottocento

Cronache teatrali di un gentiluomo

### **L'avventura del Centro teatrale bresciano**

Quegli anni ruggenti che cambiarono la coscienza teatrale della città.

Un teatro "Piccolo" sulla scena del Grande.

È finito il tempo delle incomprensioni fra Ctb e città.

Per il teatro Brescia è in seria A e la Loggetta è già un mito.

Il sogno di una città del teatro: occasioni perdute e speranze future.

Non un lusso, ma la risposta di una città che fa cultura.

Sequi: «Quando me ne andrò lascerò un Ctb pulito e funzionante».

Sabatucci: «Ciò che la Brescia teatrale ha dato alla scena italiana».

### **I luoghi del teatro**

Una strategia teatrale per il futuro passa per la riapertura del Sociale.

Stanziamenti e restauri per i nuovi palcoscenici.

### **L'altro teatro**

La bella nebulosa del teatro "altro".

I pescatori delle "Baruffe" litigano in dialetto bresciano.

Passione e nobiltà dei Guitti.

### **Figure del teatro bresciano**

Mario Apollonio: dallo studio del coro greco i principi di una drammaturgia della partecipazione.

Il mito del teatro d'acqua e poesia dei fratelli Lievi.

Gli "emigrati" bresciani del teatro.

Mario Pedini: alla presidenza dell'Accademia Silvio D'amico.

### **Quale teatro per quale pubblico**

Modeste proposte per svegliare un pubblico addormentato.

Da un buon rapporto Stato-Regione la rifondazione della società teatrale.

FARE TEATRO SULLA SCENA CHE STA CAMBIANDO / 1

# L'ATTORE, OGGI

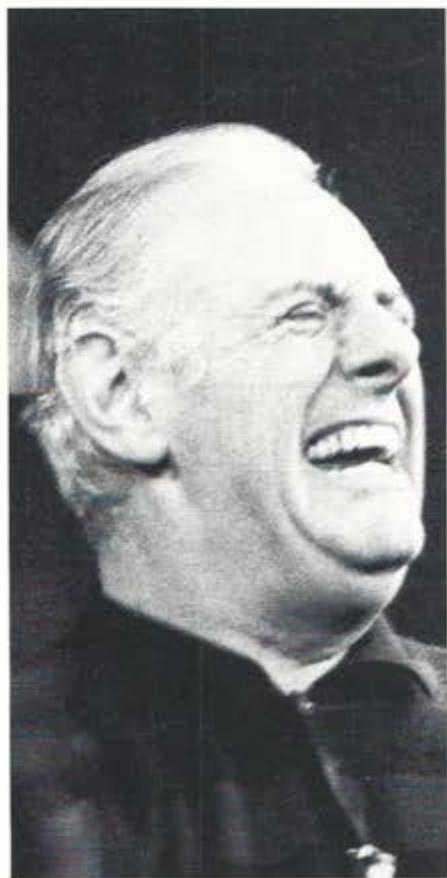
*Autoritratti e confessioni, speranze e inquietudini, problemi e proposte dei protagonisti della vita di palcoscenico in una grande inchiesta di Hystrio.*

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)*

**H**ystrio comincia da questo numero una vasta 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? □



## Dario Fo

**4 -** L'abolizione dei finanziamenti pubblici sarebbe sbagliata. Il teatro è sempre stato assistito, sovvenzionato: da secoli. Però bisogna mettere regole chiare: si deve decidere in base al merito, non alla tessera di partito o a camarille di altro genere. Non credo che il teatro avrebbe la capacità di sopravvivere, se visse solo dai suoi proventi come un'attività economica o commerciale. O comunque diventerebbe un teatro esclusivamente «televisivo», senza il minimo accenno di rischio, il minimo indulgere anche all'esperimento più timido. Certo, il mercato ha la sua importanza: ma va salvaguardato un giusto equilibrio con il sostegno finanziario da parte degli enti pubblici. Comunque, è necessario dire che in Italia è stato il teatro non sovvenzionato a fare cose nuove e coraggiose: non certo gli Stabili.

**5 -** Fine? No. Crisi? Neanche. Da quando ho cominciato a recitare, ho sempre sentito parlare di «fine dell'attore», di «morte del teatro», eccetera: ma sono frottole. Prima era di moda dire che il teatro era ammazzato dal cinema e dalla televisione: ora è diventato un luogo comune che nessuno ormai ripete più. La verità è che il teatro non può morire o finire, perché è una forma d'arte, un'espressione umana a sé stante, che ha una sua carica vitale, una sua energia. Gli attori, così come gli autori, esisteranno sempre. Sarebbe come parlare di una fine della pittura, dell'architettura, della musica: senza senso. Scompariranno mai i musei? No. E allora - mi chiedo - perché dovrebbero sparire i teatri? Piuttosto, bisognerebbe tentare di combattere le difficoltà - che, certamente, esistono - rifacendo un teatro più legato alla cronaca, al nostro tempo, al momento attuale: come è sempre stato, del resto, il teatro migliore. Co-

*Fo - Si deve decidere in base al merito, non alla tessera di partito. - In Italia è stato il teatro non sovvenzionato a fare cose nuove e coraggiose: non certo gli Stabili.*

munque, le cose non sono peggiorate, sono soltanto cambiate; perché c'è stato un avvicendamento di generazioni. Tutto il resto sono masturbazioni intellettuali. I rapporti con le istituzioni? Il potere, nel teatro, è in mano - in gran parte - ai soliti furbi, che si portano la sedia attaccata al sedere dalle stanze, magari, del fu ministero a quelle della Presidenza del Consiglio. Gente che ha cavalcato tutti i cavalli e tutti gli asini, e che ora si è scelta cavalcature anche peggiori.

**6 -** Anche quando ho cominciato eravamo impegnati - come attori - nell'affermare il nostro ruolo, nel lottare contro il vecchio, in tutti i sensi. Oggi come allora, cerco il più possibile di avere coraggio, perché è necessario, e cerco di trasmetterlo anche agli altri. Cerco di spingere gli attori a riprendere tutta la loro dignità, e importanza; per esempio, dicendogli di scrivere loro stessi per il teatro. Forse la differenza è che quaranta-cinquant'anni fa c'era in giro tantissima voglia di lottare: ora non c'è.

**8 -** Certamente sono importanti. Come per chiunque, anche un impiegato, un negoziante, un operaio.

**10 -** È lo stesso di sempre, perché il suo lavoro - in fondo - non cambia. Una cosa, però, mi sembra

da dire: ho l'impressione che sia sempre più vantaggioso, e importante, fare questo mestiere da artigiano. Per maggiore concretezza. Il nostro lavoro (non parlo solo degli attori) è stato troppo intellettualizzato, rimane ancora un romanticismo di fondo che nuoce e basta. Servirebbe anche a riacquistare un po' di umiltà l'imparare cosa fa – e come lo fa, esattamente – un elettricista, un macchinista, un fonico. Con semplicità. Provare a farlo in prima persona, adoperandosi con pazienza, con una sorta di coscienza manuale. Bisognerebbe, giorno dopo giorno, entrare dentro tutte le specializzazioni che ci sono in teatro: la scenotecnica, la fonica, l'illuminotecnica... Tra l'altro, così, si smetterebbero di allestire spettacoli che – teatralmente e tecnicamente parlando – non stanno in piedi. *Francesco Tei*



## Anna Proclemer

**1** - Anche oggi ci sono i mattatori. Nel campo dello spettacolo e, ahimé, anche della politica, dell'imprenditoria, della mafia, del giornalismo. Per limitarci allo spettacolo: un tempo mattatore significava talento, estro, personalità, trasgressione, fantasia, mito, sregolatezza e, spesso, genio. Oggi i mattatori non sono più gli attori – decaduti a un ruolo vagamente impiegatizio – imborghesiti e resi prudenti da un miraggio di perbenismo che mal si addice alla loro natura istrionica – messi spesso in ombra dal Dio Regista. Mattatori oggi sono i presentatori televisivi, i cantanti di karaoke, i discografici, gli autori di best-sellers nazional-popolari ecc. ecc.. Sono arroganti, capricciosi, strapagati, permalosi, privi di eleganza e di sense of humour. Come non preferire a costoro le dive del passato? Sarah Bernhardt dormiva e si faceva fotografare in una bara, e girava l'America con un lussuoso treno privato denominato «Sarah Bernhardt Special». Si rotolava sui cuscini del proprio salotto con un ghepardo, ma ispirava Victor Hugo e Lucien Guitry e faceva palpitarle le folle con i sublimi versi di Racine. E la Duse? E la Ristori? E Zacconi? E, più recentemente, Ricci e Ruggeri e Benassi?... Via, non facciamo paragoni!

**2** - Visconti, genialmente, passò un provvidenziale colpo di spugna su tutto il vecchiume provinciale del nostro teatro. Poi venne la grande stagione di Strehler. Poi, purtroppo, i registi cominciarono a distaccarsi dagli attori. Non li amarono più nella pelle, nella carne, nei nervi, come faceva Luchino. Li usarono, e li usano, come pedine del

## Proclemer - Mattatori oggi sono i presentatori televisivi, i cantanti di karaoke, i discografici, gli autori di best-sellers nazional-popolari: non noi.

loro gioco. Un gioco sempre più solitario, sempre più elitario, sempre più regalmente solipsistico.

**3** - Io sono diventata attrice per vocazione. Non ho fatto scuole. Ho imparato tutto «sul campo». È un mestiere miserabile e meraviglioso. Le condizioni di lavoro sono spesso stressanti fino all'umiliazione. Ho fatto tournées massacranti. Ho recitato in cinemacci della piccola provincia, sporchi, cadenti, senza camerini, senza acqua corrente, davanti a pubblici impreparati e attoniti. Ma, vivaddio!, ho anche recitato alla Scala, alla Fenice di Venezia, alla Pergola di Firenze, all'Argentina di Roma, in certi gioielli ottocenteschi della provincia emiliana o umbra. Ho recitato all'Old Vic di Londra (avevo il camerino di Olivier!), al Burgtheater di Vienna, al Malji Teatr di Mosca. Ho avuto pubblici meravigliosi che mi amavano con ardore e che io ricambiavo con tutta me stessa. No, no, è una vita bellissima. Esaltante e problematica come un grande amore. Un amore che per me dura da ormai 54 anni. E quando dico che sono stufa, la prima a non crederci sono io.

**4** - Io sono, al momento, in un teatro stabile, il Teatro di Roma. Ho fatto *Ecuba* di Euripide e a maggio farò uno spettacolo «da camera» con Ronconi. Non è nel mio stile criticare la famiglia in cui vivo. Ma tutta la mia vita teatrale sta lì a dimostrare che ho, in genere, una predilezione per il teatro privato.

**5** - Di crisi del teatro si parla dai tempi di Atene. No, il teatro non morirà, perché niente può sostituirlo. Certo, risente (essendo, come dice Shakespeare, «a mirror up to nature») – uno specchio del mondo) del momento orribile che stiamo vivendo. Siamo inondati di volgarità, di banalità, di rozzezza, di pressapochismo, di basse speculazioni, di lottizzazioni selvagge. La lira precipita e il dio auditel ci massacrà. Ma ne verremo fuori. Prima o poi....

**6** - Credo di aver implicitamente risposto a questa domanda nelle risposte precedenti.

**7** - Se essere attore significa (come io credo) farsi tramite di emozioni, di poesia, di passioni, di tentativi per esprimere l'Assoluto del reale, di ricerca di un'apertura nella coscienza individuale e collettiva, allora Teatro, Cinema e Televisione si equivalgono. Cambiano solo gli strumenti tecnici necessari per dare corpo alla propria espressività.

**8** - Credo si debba scegliere. Se si ama la famiglia in senso tradizionale, se si vagheggia la niadita di pargoletti e i pasti sempre alla stessa ora, meglio lasciar perdere il teatro. Il teatro è trasgressione continua delle regole borghesi. Non c'è niente da equilibrare. Si vive, se si è davvero attore, su lunghezze d'onda diverse.

**9** - Secondo me facevano bene a negarci una sepolcra onorata. Siamo esseri un po' mostruosi (senza voler fare del «mauditisme») a buon mercato). Istrioni-mentitori per amore di verità – geishe del pubblico – vanitosi – in genere pavidì e privi di affidabilità. Io vorrei che le mie ceneri fossero sparse a Hyde Park, a Londra. Non si può. Per l'Italia è illegale. Ma forse un modo lo trovo....

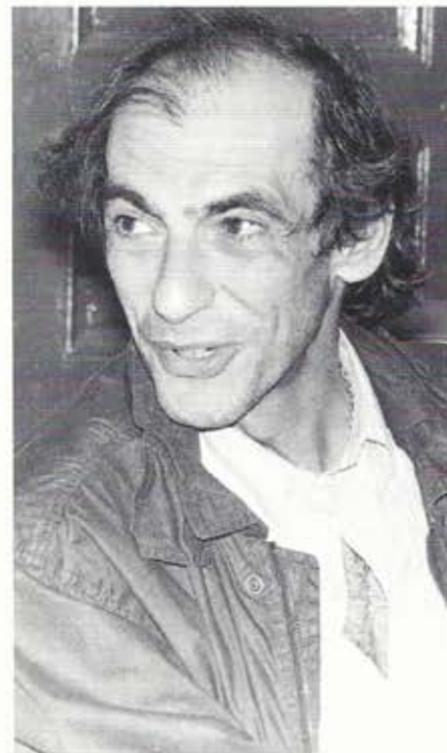
**10** - Come in ogni epoca, un ribelle. O almeno dovrebbe esserlo. Troppo spesso non lo è, ed è questo che ha reso il teatro così serio, omologato e, alla fine, noioso. □

## Piero Di Iorio

**1** - Di mattatori e di dive ce ne sono ancora molti; e riempiono le platee. Si può dire però che prima erano i più bravi, mentre ora non sempre il divismo è confortato dalla qualità. Ci sono molti elementi esterni che contribuiscono a creare il personaggio.

**2** - Ormai il nostro è esclusivamente teatro di regia. Per il 90% l'autore non c'è, e se c'è comunque prevale la lettura che ne fa il regista. Del resto può andare bene così, a meno che non si arrivi alla prevaricazione degli attori, il che accade di rado. È l'abuso del suo sterminato potere che può portare a disastri, mentre l'uso è soltanto positivo per il teatro, allo stesso modo di certo divismo. Io ho avuto la fortuna di lavorare con i migliori registi e con loro non capita di essere schiacciati, anzi.

## Di Iorio - Il posto dell'attore nella società non è cambiato mai: era e resta ai margini.



**3** - Viviamo in una giungla selvaggia. La nostra caratterizzazione è confusa: abbiamo gli svantaggi sia del lavoratore autonomo che quelli del dipendente, senza le relative contropartite. Spero che il sindacato si incarichi di risolvere la questione, anche per i costi spropositati che ne conseguono: il datore di lavoro finisce per tirare fuori il quadruplo di quanto entra nelle nostre tasche. Ed è un danno per tutti. Quando si comincia è la scuola a dare l'impronta, sebbene ce ne siano ormai troppe. Ma poi sono importanti i bravi maestri; registi, colleghi che tramandano un metodo. Un metodo fatto, a mio parere, di rigore, disciplina, studio. Studiare sempre, mettersi continuamente in discussione; uno non è arrivato mai.

**4** - Sono impastati tutti e tre, così alla fine non c'è nessuna differenza. Sarebbe auspicabile una situazione di equilibrio in cui ognuno si occupi della sua sfera di competenza, senza che l'uno faccia concorrenza all'altro. In fondo la distinzione fra teatro di cassetta e teatro di cultura è insensata: esistono un teatro ben fatto e uno no. Basta.

**5** - Parliamo perennemente di crisi però il teatro sopravvive. Si tratta di un falso problema: il teatro ha necessariamente un pubblico ristretto, inutile pensare alle masse. Se si tiene nei limiti va avanti benissimo. Importante è riempire le sale di chi ne ha voglia, lasciando a casa i malcapitati, che non sanno bene perché sono lì. Meglio sgombrare il terreno dagli equivoci invece che affannarsi per aumentare il numero degli spettatori.

**6** - Il posto dell'attore nella società non è cambia-

to mai: era e resta ai margini. Ha sempre preteso di esserne parte consapevole, attiva; invece no, e ancora è guardato con l'antico sospetto. Solo la tv ha distorto gli atteggiamenti della gente: uno è importante se è passato dal video, oppure se ha fatto tanti film. Il potere politico non si è curato del teatro, ritenendolo una coserella; sono stati semmai certi teatranti a cercare chi conta per contare di più.

**7** - Sono sfere di lavoro altre, ma ben vengano. È un discorso di occupazione. Ma è difficile riuscire a fare un po' di tutto. La radio e la tv soprattutto sono out. Io faccio teatro e un po' di cinema, raramente.

**8** - Direi proprio pochi. In realtà abbiamo una situazione più o meno stabile; una tranquilla esistenza borghese, come quella di tutti. È il mondo che va assomigliando a quello degli attori. Semmai è tra di noi che sopravvive certo moralismo.

**9** - La sua morale nei confronti del lavoro è fatta di rigore e disciplina, come non mi stanco di ripetere. In nessuna epoca l'attore è stato immorale e amorale. Egli è il veicolo ultimo delle intenzioni dell'autore, anche attraverso la lettura del regista. È l'autore alla fine che deve vincere.

**10** - Non si sa che cos'è. C'è solo confusione. Cosa dovrebbe essere? Il tramite di un messaggio poetico da parte dello scrittore o da se stesso quando ci mette del suo. *Magda Biglia*



## Marisa Fabbri

**1** - Adesso non esistono più. Da Strehler in poi abbiamo fatto in modo che ci fosse un progresso.

**2** - La mia generazione ha cominciato a capire che non si può fare il teatro senza regia. Il teatro contemporaneo non ne può fare a meno. Il rapporto con l'attore deve essere dialettico se entrambi sono lì per recitare un testo e non per fare una esibizione.

**3** - Attraverso una scuola. La predisposizione - la parola talento non mi piace - non la si può insegnare, ma io credo nella scuola. Io sono per una formazione assoluta, la più perfetta possibile. Nel mondo del lavoro cominciano le dolenti note. L'utopia della mia generazione era di formare dei teatri pubblici che fossero non solo una scuola per attori ma anche un luogo dove molti attori lavorano in continuità.

## Fabbri - Io sono certamente per il teatro pubblico.

**4** - Ognuno è libero di fare ciò che vuole. Io sono certamente per il teatro pubblico.

**5** - Non ci possiamo lamentare del numero di spettatori che vengono a teatro, ma questo numero è limitatissimo. Il teatro in Italia non è una disciplina culturale o sociale. Da questo consegue tutto il resto. Il Berliner Ensemble di Brecht mi sembra ancora un modello valido anche se sono passati tanti anni e qualche cosa andrebbe modificata. Io sono sempre stata per l'istituzione di un ministero della Cultura, dove operino persone competenti.

**6** - Ho partecipato molti anni fa con il sindacato alla redazione dello statuto e almeno abbiamo guadagnato un giorno di riposo. L'attore sta un po' meglio ma non credo di tanto. Gli attori non dovrebbero cogestire, ma essere spesso sentiti dal direttore artistico.

**7** - L'attore di teatro non fa cinema, non fa televisione, ogni tanto fa radio o doppiaggio. L'attore italiano non è come quello inglese, anche se qualche cambiamento comincia a vedersi.

**8** - È un fatto molto individuale. Ognuno si organizza come può.

**9** - Posso parlare della mia morale. Io sono un cittadino attore.

**10** - È una persona molto più attenta di qualche anno fa, da tutto questo malessere qualcosa è venuto fuori. *Franco Garnero*

## Broggi - La regia sta determinando la morte dell'attore. Viva l'attore!

### Giulio Broggi

**1** - La figura del mattatore. La determina l'avvento della regia. Viva il mattatore.

**2** - La regia sta determinando la morte dell'attore. Viva l'attore.

**3** - La miseria dell'attore è il minimo sindacale. La nobiltà: il nome in ditta. Si diventa attori quando lo si è, lo si è quando lo si sa. Il terribile è convincere gli altri.

**4** - Sia il teatro pubblico, privato, cooperativistico, purché riesca a reperire i fondi: è vitale.

**5** - Continuare a produrre spettacoli segnerà la fine della crisi.

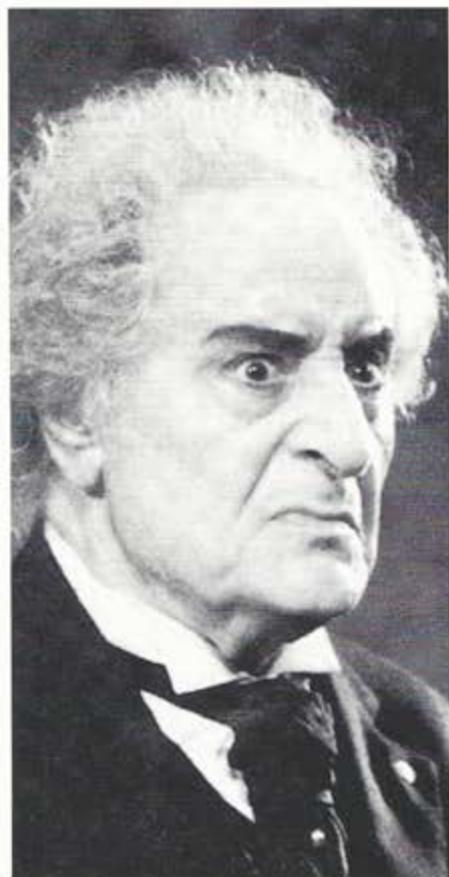
**6** - Domanda troppo elaborata per rispondere. Non basterebbe una telenovela.

**7** - Se sono affamato, faccio teatro, cinema, radio; se devo solo sfamarmi va bene televisione e doppiaggio.

**8** - Il teatro è una grande famiglia: di quale equilibrio ci si preoccupa?

**9** - Un funerale a carico del contribuente.

**10** - Io, tu, nessuno, centomila. *Mirella Caveggia*



## Mario Scaccia

**1** - Una cosa è il mattatore, un conto è la diva. Si dice mattatore quello che una volta faceva tutto da solo; alcuni erano mattatori per necessità e piegavano tutto su di sé perché non potevano scritturare attori capaci. La diva può anche non essere una grande attrice, ma avere solo una grande popolarità, una grande bellezza fisica che a volte coincide anche con la bravura.

**2** - Il grande regista che crea lo spettacolo, che lo pensa, riscrive un testo criticamente, sceglie gli attori idonei al testo ma idonei anche a ciò che vuole dire; ci sono altri individui che hanno usurpato questa parola, individui pieni di dottrina che però non sanno muovere gli attori, e quando ho condotto la mia battaglia contro la regia pensavo a questi ultimi. Il grande regista sa scegliere l'attore ma il grande attore non sa scegliere il proprio regista.

**3** - Attori si nasce. Si può insegnare a recitare solo a chi è già nato attore.

**4** - Le ho bazzicate tutte; mi meraviglio di cosa succede nei privati, nelle cooperative e negli stabili.

**5** - Bisognerebbe aprire la testa a tanti, così come bisognerebbe riportare l'attenzione sull'attore, perché da troppi anni ormai ci siamo addormentati su questa figura che è essenziale al teatro. Il pubblico invece va abituato ed educato.

**6** - L'attore ha migliorato la sua cultura ma ha dimenticato il suo vero essere. Vedo giovani attori che vengono tardi in teatro, che scappano via appena finito lo spettacolo. Io vado in camerino due ore prima ad annusare il teatro, a prepararmi e dimenticare la vita che c'è fuori e ritrovare il mio personaggio. Il giovane attore è carico di sapienza, gira con i libri, ma non conosce le regole del palcoscenico, non sa stare in scena, non conosce quei fatti estetici che fanno parte del nostro lavoro.

**7** - Qui si fa di ogni erba un fascio mentre non è così; l'attore vero è quello di teatro e quello di cinema, sebbene in dimensioni diverse; in America, in Russia e in altri Paesi civili le due figure coincidono.

**8** - La Borboni diceva sempre che un attore deve essere orfano e sterile e io sono perfettamente

Scaccia - Chi è l'attore oggi? Berlusconi. - La Borboni diceva sempre che un attore deve essere orfano e sterile e io sono perfettamente d'accordo con lei.

d'accordo con lei. Non si possono avere altre passioni e altri interessi al di fuori del nostro lavoro.

9 - A me non interessa se mi seppeliranno in terra sconosciuta quando morirò, mi interessa stare in terra consacrata finché sono vivo. Quando sarò morto, facciano di me ciò che vogliono.

10 - Berlusconi. *Mirella Cavaglia*

## Massimo De Francovich

1 - È una figura non più attuale, perché non c'è più. Purtroppo. Perché ha rappresentato anche qualche cosa. Ma non ci sono figli. A parte Gasman, le cui apparizioni in teatro sono sempre più sporadiche.

2 - È chiaro che la situazione della regia in Italia non è molto brillante. È uno dei motivi per cui uno lavora con Ronconi. Il regista sarebbe importantissimo, ma è un po' come la questione del mattatore. Si stanno estinguendo, soprattutto quelli che promettevano molto negli anni Sessanta e Settanta. Il rapporto certo è cambiato. Poi dipende dal regista. Certo, quando uno lavora con un'intelligenza come quella di Ronconi è un conto. Personalmente io ho avuto sempre un rapporto di collaborazione, di proposte con tutti i registi con cui ho lavorato. Quindi per me non è mai stato un problema.

3 - Soldi ce n'è sempre meno, quindi credo che le paghe degli attori dovranno calare, perché questa è una situazione generale del Paese. Quanto alla formazione professionale, di scuole serie ce ne sono poche e ce ne sono invece tantissime inutili. E questa è una questione di grande cinismo. Non ho mai capito perché vengano buttati ogni anno sul mercato centinaia di attori che poi non sanno cosa fare. Quando l'Accademia, la scuola di Torino e quella di Milano, credo, sono già più che sufficienti rispetto alla domanda che c'è. Penso comunque che, sì, la scuola sia essenziale. La maggior parte degli attori l'hanno fatta. Dipende poi anche da chi insegna.

4 - È una domanda molto difficile, si tratta di un problema molto complesso. Secondo me c'è troppo teatro e non c'è differenza fra pubblico e privato, se ognuno dei due organismi fa le cose bene. Perché il problema è tutto lì. Si può far male un classico e far bene una commedia divertente e spiritosa. Comunque, in una città come Roma, che non ha certo gli stessi abitanti, c'è lo stesso numero di teatri che a Parigi e credo che la gente sia frastornata da questa quantità di luoghi teatrali. Perché anche lì è un fatto di domanda e di offerta. In realtà poi il pubblico non aumenta così vertiginosamente ogni anno come le compagnie, piccole o grandi, che in Italia sono circa 400 o 500. E allora si creano gli ingorghi. Però non so quale potrebbe essere il rimedio.

5 - Purtroppo non è che il problema in Italia interessi molto. Non ha mai interessato perché non c'è mai stato un pubblico che va abitualmente a teatro. E ancor meno interessa dopo l'avvento della televisione. È anche un fatto di cultura e non

De Francovich - È dalle scuole che dovrebbe partire l'educazione del pubblico. - Il medico o il commesso viaggiatore, quando si spostano per lavoro, possono detrarre le spese. Noi invece no.



c'è niente da fare. Che non ci siano commedografi moderni italiani o ce ne siano pochissimi, è un segno anche questo della mancanza da noi di una grande tradizione. La crisi c'è sempre stata. Ma il teatro, ma no, ci sarà sempre. È dalle scuole che dovrebbe partire l'educazione del pubblico. Ma non viene fatto o viene fatto poco. Del resto anche musicalmente l'Italia è proprio un Paese a zero.

6 - Secondo me la situazione dell'attore è migliorata. Quando io ho cominciato non c'erano le proiezioni che ci sono adesso, gli orari non esistevano. Però sussistono un paio di cose gravi che, non so perché, non vengono mai risolte. Il medico e il commesso viaggiatore, quando si spostano per lavoro, possono detrarre le spese. Noi invece no. Una tournée di cinque mesi a Roma costa decine di milioni di alberghi e ristoranti, ma per noi è considerato un guadagno. E questo è gravissimo, scandaloso. Quanto al pubblico, sa, è innocente. Se gli dai una cosa fatta bene, ci casca, se gli dai una cosa volgare, altrettanto. E del rapporto con la politica non mi sono mai occupato, ma penso che anche qui abbia un peso. Anche se, forse, un po' meno che in altri campi.

7 - In passato io ho fatto tanta radio, tanto doppiaggio. Per quanto riguarda la televisione, il teatro è a zero, non lo fanno quasi più. Mentre c'è più scambio fra cinema e teatro rispetto a una volta. E comunque c'è chi fa l'uno e c'è chi fa l'altro. Poi c'è anche qualche fortunato che fa tutti e due. Ma poter alternare, poter fare un po' tutto sarebbe l'ideale.

8 - Io sono sposato con un'attrice da circa trent'anni e non è che siano stati grandissimi problemi. Certo ogni tanto si rischia di dare circa il 50% al teatro e il 50% alla famiglia, perché questo lavoro assorbe molto. Però, siccome non vogliamo rinunciare a nulla, cerchiamo di avere un po' tutto.

9 - L'attore, secondo me, non dovrebbe essere molto diverso da ogni altro artista. Ha bisogno della stessa fatica psicofisica, della stessa concentrazione che ha un concertista quando esegue una sonata di Beethoven o un cantante quando fa il *Tristano*. È un lavoro difficile, per cui, senza essere dei mistici, bisogna essere psicofisicamente a posto. Come un concertista, appunto, che si accinge a una grande fatica di concentrazione e deve pensare molto al proprio lavoro. E non è che questo accada spesso.

10 - Mah, questo proprio non glielo so dire. Penso sia un po' un illuso. Perché la vita si è così involgarita che in realtà questo mestiere dà, non dico la possibilità di astrarsi, ma di immergersi, quando è importante, in una cosa molto bella. E quindi è una compensazione alla volgarità che c'è intorno. Un modo di difendersi anche. Perché io lo considero un lavoro artistico oltre che artigianale. *Antonella Melilli*

## Manuela Kustermann

1 - Direi soprattutto pro: ben vengano i grandi attori perché si ha sempre bisogno di interpreti illustri. Però c'è anche un contro. La mia solita indecisione... Il mattatore serve ed è servito alla causa del teatro; però in questo momento occorrerebbe piuttosto unioni compatte di tanti attori messi insieme a formare compagnie importanti.

2 - Il teatro di regia è stato importantissimo, ha portato in scena spettacoli indimenticabili nel dopoguerra: Strehler, Visconti hanno completamente modificato la prospettiva del teatro. Ma in questo momento sarebbe importante un diverso approccio con il pubblico; sento che bisognerebbe coinvolgerlo di più, pena la sua perdita. Il regista deve avere la sensibilità di non prevaricare molto, perché altrimenti si hanno esempi mostruosi - non voglio fare nomi - e questo non è giusto. Quanto al rapporto con gli attori va rilevato che si tratta di artisti e in quanto tali devono esprimersi in un progetto creativo corale e comunque farne parte. Bisognerebbe ristabilire un certo equilibrio.

3 - Tema troppo complesso. Per circoscriverlo alla formazione professionale e per parlare della mia esperienza, è stata la pratica a consegnarmi il bagaglio che mi scorta, non ho fatto nessuna scuola, erano altri momenti. Al giorno d'oggi però bisogna ammettere che è difficile iniziare senza una base professionale. Negli anni Sessanta, quando ho cominciato io, se c'era la vocazione e le qualità era più facile continuare e formarsi da soli. Oggi credo sia impossibile a chi esordisce fare altrettanto. Le condizioni dell'attore sono lamentevoli, soprattutto in questi ultimi anni di crisi e di mancanza di soldi. Gli attori subiscono ricatti grossi, anche quelli che hanno alle spalle anni di lavoro. Bisogna piegarsi perché bisogna lavorare, pena l'estromissione dal campo. Gli attori sono poco tutelati. Stanno cercando a stento di risolvere il problema delle pensioni che è gravissimo. Nessuna cassa integrativa, né liquidazione, le scritture sono sempre a termine breve e se si lavora quattro mesi all'anno è grasso che cola. Le compagnie si sono ristrette, si cerca di fare spettacoli con pochi personaggi: c'è una sensazione diffusa di malessere e di impotenza.

5 - Di crisi si parla da cinquant'anni. È lo scollamento totale a cui ho accennato, nel senso che non esiste più il bisogno del teatro, mentre una società civile non può prescindere. Un'altra ragione del grave disagio sono le scarse risorse economiche assegnate alla cultura. E la cultura va tutelata ad ogni costo, perché lo Stato che non ne tiene conto e che ogni anno diminuisce e mortifica i mezzi per sostenerla e diffonderla è davvero il peggiore possibile. Il teatro, soprattutto, è tutelato pochissimo, non c'è una legge e ogni anno si va avanti con le circolari ministeriali. Adesso siamo quasi alla fine della stagione e ancora non si è riunita la commissione per decidere - e dico una cosa specifica - la destinazione delle varie compagnie, uno stato di precarietà. Questo il lato negativo della società teatrale. Il positivo?, non ne vedo. Proposte per la rifondazione. Incentivare il teatro nelle scuole, nelle pubblicazioni stampate, ripristinare il teatro di televisione, fare programmi appositi. Non è detto che se c'è poca audience il teatro non vada fatto. Ma se non si incentiva la curiosità degli spettatori cominciando a portarlo sul piccolo schermo!

6 - Lo status dell'attore è cambiato molto perché mentre prima lui esercitava un'influenza sul pubblico, la società, il potere politico, adesso non conta più nulla. Il teatro ha perso il treno negli anni Settanta quando c'era un bacino di pubblico pronto a farsi attirare dal teatro, un grande bisogno collettivo. Non si è fatto nulla per far sì che questa curiosità fosse non solo appagata, ma incentivata. Non so come adesso si possa rimediare. Più che i soldi, al teatro servirebbe che i mezzi di comunicazione gli concedessero molto spazio. Il teatro dovrebbe avere un riscontro sociale, come accade in Germania per esempio. Qui invece adesso tutto si basa sul riscontro dell'audience, cosa non degna di una società civile. Da questo si evince che il pubblico italiano è incolto e non dà



**Kustermann - Le scritture sono sempre a breve termine e se si lavora quattro mesi all'anno è grasso che cola.**

cenni di invertire la tendenza.

**7 -** L'attore è attore. Dovrebbe essere in grado di esprimere le sue capacità dappertutto.

**8 -** Il problema non esiste per quanto mi riguarda. Non si può prescindere dalla scelta che si è operata. O uno vuol far teatro o si dedica alla famiglia. Se poi la famiglia esiste, non può, non deve impedire il suo lavoro, bisogna che discretamente accetti di essere messa in penombra, altrimenti i rischi e i pericoli di fallire per un attore sono troppi.

**9 -** Se l'attore riesce a trasmettere qualcosa dal palcoscenico al pubblico deve essere animato da un vivo senso morale, e possedere un piccolo patrimonio di valori, che sono poi quelli che comunica attraverso le parole degli autori e che portano al perfezionamento dell'uomo. E poi credo ci sia nell'attore una tensione verso la verità senza la quale la comunicazione si inceppa.

**10 -** È un individuo destinato purtroppo a scomparire se non gli viene prestata maggiore attenzione, soprattutto da parte delle istituzioni, ma anche del pubblico, che si fa sempre più incolto e determina lo scollamento dell'attore con la società. È un pericolo che io sento molto. Forse questo distacco nel Nord del Paese si avverte meno, c'è ancora rispetto e attenzione per l'arte teatrale; ma nel Sud, a Roma in particolare, è un fatto palpabile. Il popolo del teatro per le istituzioni quasi non esiste, basta vedere quello che sta succedendo nella Capitale con il ministero. *Mirella Cavaglia*

## Ferdinando Bruni

**1 -** Quando c'era il mattatore il teatro era più centrale nella società, e l'attore era a sua volta più centrale nel teatro, esprimeva i sogni, le aspirazioni del pubblico. Era una società diversa, adesso le dive sono le fotomodelle e i mattatori sono i cabarettisti o i registi stessi. È molto difficile per un attore che fa solo teatro diventare famoso, attori come Carlo Cecchi hanno avuto bisogno di fare un film per farsi conoscere dal grande pubblico.

**2 -** Nel dopoguerra la regia ha avuto una funzione storica fondamentale di riscoperta critica di autori e testi dimenticati o che erano stati incrostati

dalle interpretazioni accentratrici dei mattatori. Ha creato anche un attore più consapevole del suo ruolo, non certo divistico, nella società. Ora il regista, e questo non diminuisce la sua importanza, interagisce maggiormente con l'attore. L'attore moderno deve avere un ruolo critico, avere consapevolezza di tutto il processo creativo. Il teatro vive di questa consapevolezza dell'attore in collaborazione con il regista. Con il suo occhio esterno, più distaccato, il regista - e parliamo di una sua funzione «minima» - dispone di una visione più ampia del lavoro che si svolge in scena e può stimolare l'attore a superare le sue consuetudini interpretative. Inoltre, il rapporto fra un attore e un regista non si può risolvere nel giro di un solo spettacolo. Sussiste ancora la tradizione dei capocomici, che si circondano apposta di giovani, ai quali però non danno la possibilità di crescere. Quando noi siamo nati la situazione storica era molto diversa, c'era la possibilità per dei giovani attori e registi che volevano lavorare insieme di fondare un gruppo e, seppure a fatica, di farlo crescere. Adesso non è più possibile, è quasi un'utopia. Un regista che riesce ancora a raccogliere attorno a sé attori di prima grandezza è Ronconi. Credo che sia difficile per un giovane regista lavorare con attori di un certo livello, senza essere considerato un semplice tecnico di entrate e uscite.

**3 -** I nostri rapporti sono essenzialmente con gli enti pubblici. Abbiamo una lunga serie di iter burocratici da seguire in quanto cooperativa e nei nostri uffici ci sono delle persone che si occupano esclusivamente della «carta». È un lavoro estenuante che finisce inevitabilmente per coinvolgere anche noi attori. Per quanto riguarda la formazione, quello che noi osserviamo, attraverso i provini, è che le scuole di provenienza dei giovani attori sono spesso riconoscibili. La scuola perfetta certo non esiste e, forse, non ci sono più veri «maestri», però quelle buone non mancano. Come quella di Strehler, per esempio, che, anche se rischia di trasmettere agli allievi già una «maniera», fornisce loro senz'altro delle basi tecniche

**Bruni - Avere un rapporto con una persona che fa teatro è come stare con qualcuno che ha un'amante. - La professione dell'attore rischia di diventare un lavoro da ricchi.**



solide, oppure come la Civica, strutturata più liberamente, e dalla quale escono ragazzi più vergini e con una maggiore apertura espressiva. Un'altra scuola che ha un buon equilibrio è quella di Genova, è solidamente artigianale, ha insegnanti concreti e realistici che non creano false illusioni negli allievi e li rendono consapevoli, per l'appunto, della miseria e nobiltà di questa professione.

**4 -** La mia predilezione, naturalmente, va a un tipo di teatro che, stabile o cooperativa, possa lavorare con continuità. Oggi non c'è nulla che incoraggi la formazione di organismi stabili. Anche noi abbiamo fatto molta fatica a essere riconosciuti come teatro stabile privato. Ora si assiste a un ritorno delle compagnie capocomici. Il nostro problema maggiore, difficile da far capire all'ente pubblico, è quello del tempo. Vorremmo che ci venisse riconosciuto il diritto di provare più a lungo. Purtroppo, invece, data la mole di lavoro richiesta cui dobbiamo tenere fede, siamo costretti a lavorare con i tempi di una compagnia privata, fermo restando, poi, che i risultati devono avere la qualità di quelli di un teatro stabile. Ma i risultati buoni si ottengono quando si ha tempo per provare. Per mettere in scena l'*Amleto*, per esempio, ci vorrebbero sei mesi di prove. Ma il tempo di prova non è riconosciuto come lavoro produttivo e anche se noi volessimo investire nelle prove, poi ci mancherebbe il tempo necessario per fare tutti gli altri spettacoli e raggiungere il necessario numero di borderò.

**5 -** Credo che il teatro sia tuttora un bisogno profondo dell'uomo. Dal nostro osservatorio, noi vediamo che la voglia di teatro c'è, eccome. Il pubblico è più intelligente di quanto si creda, percepisce se in uno spettacolo ci sono intenti meditati e sinceri. L'importante è non prenderlo in giro.

**6 -** Io continuo a pensare che l'attore sia l'essenza di un'epoca: nel bene e nel male. Questa società dello spettacolo, dell'immagine ha comunque al centro l'attore, poi ognuno giudicherà a suo modo il senso e il valore di questa centralità.

**7 -** Non credo alla figura dell'attore che fa tutto indifferentemente. Per il cinema il discorso è diverso, sarebbe molto interessante per un attore di teatro lavorare nel cinema, ci sarebbero molte possibilità di sperimentare, ma poiché è molto raro che avvenga, data la situazione del nostro cinema, è inutile parlarne.

**8 -** È veramente un disastro e per capirlo bisognerebbe forse intervistare le persone che stanno con gli attori. Avere un rapporto con una persona che fa teatro è come stare con qualcuno che ha un'amante. E non è certo meglio se il legame è con qualcuno che fa il tuo stesso lavoro, perché si instaurano strani meccanismi, anche di tipo competitivo, e non è sempre detto che si possa lavorare insieme, e anche nel caso cui questo sia possibile, i problemi di lavoro finiscono per riflettersi sulla vita privata.

**9 -** Deve avere una morale molto elastica, se vuole penetrare a fondo i personaggi che interpreta, e non può comunque, credo, essere un moralista. Fare l'attore, inoltre, richiede molti sacrifici, soprattutto agli inizi, e una perseveranza non comune. Devo anche dire, però, che ultimamente è diventato così faticoso per un giovane attore mantenersi con questo mestiere, che sono sempre più i ragazzi «borghesi» a resistere. Non sto facendo un discorso di classe sociale, ma voglio dire semplicemente che la professione dell'attore rischia di diventare un lavoro da ricchi.

**10 -** Credo che l'attore ideale sia quello consapevole di ciò che è e di ciò che fa. Vale a dire un attore che ha coscienza dei propri mezzi espressivi - e li coltiva, li perfeziona -, comprende appieno il peso e il valore delle parole che pronuncia e conosce a fondo il disegno dello spettacolo. Non solo, l'attore dovrebbe anche partecipare alla vita della società, proprio perché uno dei suoi compiti è quello di esprimerla, di rappresentarla e non dovrebbe temere di prendere posizione. Se nel dopoguerra i teatri stabili avevano una funzione ecumenica, se così si può dire, rispetto alla società, oggi, forse, è necessario scegliere quale frammento della società si intende rappresentare. *Roberta Arcelloni*

## Laura Curino

**1** - Il mattatore circondato da bravi attori, la diva, sostenuta da una compagnia, perché no? Se sono figure di pura vanità in mezzo al nulla, perché sì?

**2** - Sì. Perché i tempi di produzione, sempre più stretti, quasi non consentono altri tipi di regia. Ci vuole più tempo a impostare una regia collettiva, a far da sé.

**3** - Parlando del mio caso personale, sono fortunata, forse solo tenace, o coraggiosa; gestisco il mio lavoro, ne stabilisco le norme, per lo meno all'interno della mia compagnia. Il che significa fare i conti della serva su ogni cosa, visto che mantenere la propria autonomia costa caro. Ci sono sperequazioni fra settori e un'atavica difficoltà a razionalizzarle. Tempi, per quel che mi riguarda, al limite del sopportabile. Il tutto si scarica sulla formazione; che deve essere permanente, continua ricerca di nuove consapevolezze. Resta il dubbio che si paghi troppo per la gioia di andare in scena due ore centocinquanta volte l'anno.

**4** - È preferibile una formazione stabile che ha un rapporto vivo con la propria città, riconosciuto, solido artisticamente ed economicamente, possibilità di confronto nazionale e internazionale col pubblico, critica, istituzioni, quale che sia la forma. Il teatro privato deve sottostare troppo alla logica di mercato, quello piccolo alla politica, le cooperative oscillano tra i due cordami.

**5** - Fine? Ogni volta che sento annunciare la morte di qualcosa (è di questi giorni la polemica sulla morte presunta del cinema) provo solo fastidio, se non rabbia. Gli annunciatori di morte farebbero bene a guardarsi intorno un po' di più. A frequentare altre case. C'è qualcosa che muore e altro che nasce, che cresce. Questo non significa che non ci sia da fare... e molto, proprio perché non muoia, perché rinasca e cresca: cavar via dalla pura virtualità la consistenza di certa normativa, per esempio quella sul finanziamento pubblico, sostenere le buone scuole di teatro, favorire la formazione di chi è già attore di professione e quella delle figure organizzative e amministrative, sostenere i luoghi teatrali, i teatri, fornirli di attrezzature anziché creare lo spreco di centinaia di compagnie che girano con l'attrezzatura tecnica al seguito.

**6** - Poco, credo, anche per ignoranza crassa dello stesso, che tende a fare della propria arte un platonico mondo delle idee. È un po' uno scherzo e un poco no. Ci sono attori in rapporto vivo con il mondo, altri che si chiudono nel proprio linguaggio, con paura o con snobismo. Le donne, negli ultimi anni, hanno fatto gli sforzi più notevoli, le giovani attrici, registe, autrici, cercano di mettersi in relazione più stretta tra loro, al di là degli schieramenti e cercano luoghi franchi di lavoro, pochi al momento. Ma - come diceva Virginia Woolf - fateci vivere ancora un altro secolo, avere un po' di soldi e una stanza tutta per noi e poi vedrete che...

**7** - Lavoro, tolta qualche presenza in radio, quasi esclusivamente per il teatro. Vedo gli altri: mi sembra che buoni attori di teatro possano fare tutto, professionalmente parlando. Di fatto il cinema finisce per avere i suoi attori, diversamente da quanto accade per gli altri Paesi. Chi fa doppiaggio non fa altro, chi sta in radio idem. Quanto alla televisione, non servono attori a questa televisione.

**8** - Per me è difficilissimo tenere dietro a tutto. Non c'è differenza tra la mia condizione e quella del doppio lavoro di migliaia di donne. Ho strumenti culturali a doppio taglio: quelli che mi procurano buone ragioni per andare avanti e quelli che mi creano motivi per far finta di non accorgermi che tutto questo è spesso delirante. Stanotte sono partita alle 23.30 per tornare a casa alle sei del mattino, trovare bollette e commissioni, segreteria colma e sensi di colpa un po' sparsi ovunque, guai imprevedibili, libri intoccati, i miei compagni sparsi per il mondo a rimediare il becchime quotidiano e la data della prossima produzione ancora nel limbo.

**9** - Deve averla un'etica, perlomeno. Se non ce l'ha è insostenibile. Guglielmo Meister di Goethe amava il teatro e non sopportava la società degli

*Curino - La nostra nobiltà consiste nella stessa volontà di conservare sguardi che abbiano una certa innocenza.*



artisti: attrazione e repulsione. Con i miei compagni siamo riusciti spesso a essere coscienti di questa contraddizione, a elaborare sistemi corretti di rapporto tra noi e con il resto della società, a guardare quello che vedi, a vedere quello che guardi; ma non siamo immuni da miserie. La nobiltà esiste nella strenua volontà di conservare sguardi che abbiano «una certa innocenza».

**10** - È una tartaruga, un essere antico, lento, con il dorso corazzato e il ventre morbido, con lo stesso sguardo malinconico, ma anche divertito. È come il teatro, che è lento, antico. Ma la tartaruga si muove, a volte sorprendentemente in fretta, l'hai persa di vista ed è già da un'altra parte, ti tocca cercarla. *Mirella Cavaglia*



## Corrado Pani

**1** - Sa, la figura del mattatore nasce col fatto che negli anni passati esisteva un primo attore che si portava praticamente dietro la compagnia. Quando io ho fatto *Peer Gynt*, tolta la Nuti e la Negroni, avevo tutti ragazzi. E quindi non è che esista la figura del mattatore. È sempre una questione di denaro. Oggi come oggi io credo che per la compagnia di giro la storia sia un po' finita e che si debbano fare dei grandi spettacoli, nei teatri stabili.

**2** - Credo di essere uno dei pochi attori viventi che ha lavorato con Visconti, Strehler, Squarzina, Cobelli, De Bosio, Enriquez, De Lullo, e sono andato d'accordo coi registi tutta la mia vita. Io e Volonté facemmo compagnia con la Gravina e la Occhini per far fare a Ronconi la sua prima regia. Quindi questa figura ha sempre avuto per me un grande valore. E ritengo che sia ancora oggi importante, come nel dopoguerra. Ma ora la cosa è veramente un po' cambiata. Credo che oggi sia necessario fare uno spettacolo come questo e per farlo ci vogliono due cose, tempo e soldi. E io penso che il Teatro Stabile deve essere così, deve fare delle cose importanti. Perché, se no, le cose commerciali si vedono in televisione. È molto più semplice.

**3** - Lavoro praticamente da quarant'anni, ho fatto sempre il primo attore, ho guadagnato sempre piuttosto bene, non ho sperperato, quindi grossi problemi finanziari non ne ho. Certo dall'altro anno la mia paga è calata del 30%. Ma questo succede in tutto il Paese. Per quanto riguarda il modo in cui si diventa attore, credo che l'Accademia possa servire. Poi, come in tutti i mestieri, ci vuole l'esperienza, bisogna recitare.

**4** - Io non credo più alle compagnie di giro. C'è forse anche il fatto che, invecchiando, non ce la farei più a fare sei mesi di tournée, con gli sposta-

*Pani - Dall'altro anno la mia paga è calata del trenta per cento. - Un attore fa tutto e io nella mia carriera ho fatto tutto.*

menti e tutto il resto. Oltretutto è da quando ho venticinque anni che non faccio mai doppi spettacoli e una compagnia privata invece ha bisogno di farli. Quindi, è chiaro, oggi come oggi io vedo solo gli Stabili.

**5** - Il teatro è stato sempre in crisi dai tempi di Molière, eppure sta ancora in piedi. Secondo me occorre fare cose qualitativamente e culturalmente molto più importanti e più centrate di quelle che possono fare cinema, televisione e così via.

**6** - Io credo che per un attore non cambia mai niente. È vero si è raccontato di attori, ma, più che di attori, di registi che hanno avuto appoggi politici. Personalmente potrei anche essere amico intimo di Fini o di D'Alema, ma non vengono loro a recitare al posto mio. Quindi posso avere gli appoggi di chiunque, però non succede assolutamente niente, perché poi sono io che devo recitare.

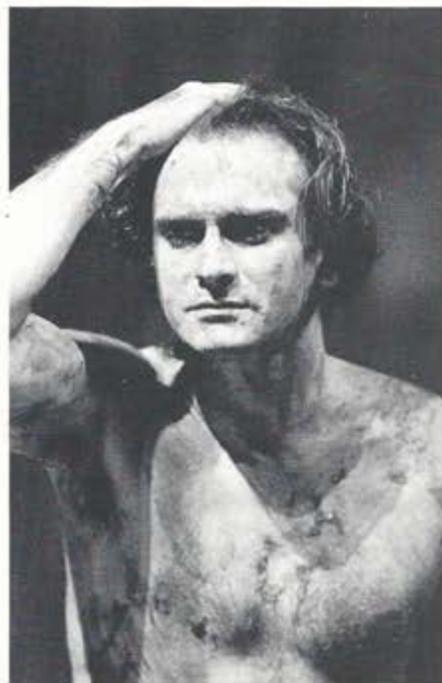
**7** - Ho fatto cinquanta film, sono stato un grande divo della televisione, ho fatto teatro e credo di essere un ottimo doppiatore. Ho cominciato col *Peter Pan* di Walt Disney e il doppiaggio di quel film è ancora oggi il mio. E l'ultimo, che ho fatto ora, è quello di Gerard Depardieu nel film di Tornatore. Un attore fa tutto e io nella mia carriera ho fatto tutto. Ma credo che solo in Italia ci sono queste divisioni.

**8** - Anche questo non vuol dire niente. Vivo da ventidue anni con la stessa donna, però ho fatto dei figli con un'altra. Credo, che, se fossi stato un ufficiale o un direttore di banca, non sarebbe stato diverso. Più o meno, quello è il carattere. Uno è un puttaniero sia facendo l'attore che facendo un altro mestiere e non dice che è stato il lavoro a sfasciarli la famiglia. Non è vero niente. Io ho un fi-

glio di trentun anni con cui ho un ottimo rapporto. Anche se è chiaro che non l'ho veduto molto perché ho dovuto sempre lavorare.

**9** - Una volta gli attori facevano le spie, i magnaccia, erano dei bari. Poi però sono arrivati i borghesi. La maggior parte di noi ha una cultura classica, o siamo laureati. Penso che a parlar con noi ci si possa anche trovar male, perché siamo molto colti, molto preparati. Prendi Ronconi, per esempio, che ha una cultura incredibile. Quindi sconsacrare di che, non c'è una ragione.

**10** - Un professionista. Antonella Melilli



## Massimo Popolizio

**1** - Non mi sembra che ci siano molti mattatori in giro. Purtroppo, perché in ogni modo è una figura che ha rappresentato delle vette interpretative molto alte. Spesso il contorno non era all'altezza del mattatore, con la conseguenza di una qualità recitativa mediocre. E io sono convinto che la civiltà teatrale di un Paese si misura dalla qualità media dei suoi attori. Quindi sono più per un ensemble di qualità che non per l'eccezionalità di un attore.

**2** - Penso che il regista oggi sia ancora più importante che nel dopoguerra. Allora io non c'ero, però sicuramente il pubblico era meno furbo, meno abituato al teatro e, credo, anche al cinema. Poi, sa, ci sono registi che sono autori e registi che sono allestitori. Certo, io adesso sto lavorando con Ronconi e ho lavorato con altri registi autori, dei maestri. Ma, a parte questi, in realtà quel che manca è proprio il regista allestire, cioè quello che mediamente pone attenzione alla narrazione di un racconto e sa condurre un lavoro globale con attori, scenografi, costumisti, tutti atti a raccontare ciò che il testo dice. E già di per sé questo è un lavoro faticosissimo, di grandissimo artigianato che un po' manca in Italia. Spesso non si capisce bene quello che si vede. E purtroppo faccio parte di una generazione in cui l'attore si ritiene anche autore. Comunque qui da noi l'attore è al servizio di un'esibizione, come per un continuo provino. Ed è una cosa drammatica. Io poi sono dell'idea che il regista va seguito anche quando sbaglia. Perché una brutta interpretazione di un testo è comunque meglio di uno spettacolo in cui ogni attore pensa di dire delle cose facendone poi arrivare delle altre. Non c'è niente di più noioso.

**3** - Cominciamo da come si diventa attore. Credo molto nella scuola. Non so quale, ma oggi come oggi mi sembra più importante di quanto potesse esserlo anni fa, quando un entusiasmo politico, degli ideali potevano unire le persone. Quanto al rapporto di lavoro è sempre difficile, come per il

## Popolizio - Sono convinto che la civiltà teatrale di un Paese si misuri dalla qualità media dei suoi attori.

passato. In altri Paesi, come la Germania, c'è una legislazione per cui si diventa attori attraverso quello che si fa. È una professione, non un gioco. Da noi essere attori non è ancora una cosa seria. Ma tanto io credo che prima o poi, se vogliamo continuare a lavorare, una regolamentazione ce la dobbiamo dare. Ci sarà una scrematura, è nella natura delle cose. Il problema è fra occupazione e retribuzione. Un Teatro Stabile così come cerchiamo di fare a Roma, che ha dei contratti con degli attori, cerca di sfruttarli il più possibile. E questo significa fare più produzioni, con costi più alti ma scritture più lunghe. Noi assistiamo oggi a scritture ridicole, di un mese, due mesi, per non parlar di un sottobosco romano, un ricettacolo tremendo, fra cui ci sono anche delle cose interessanti, dei grandi attori che fanno dei monologhi, che tolgono professionalità. È disastroso che la regola siano i monologhi, perché poi con il tempo non riusciamo più a lavorare insieme.

**4** - Le cooperative mi sembrano ormai un nome tramontato. Credo che il futuro sia rappresentato dagli stabili, che certo oggi hanno mille difetti. Il teatro privato, che segue comunque sia una qualità, una tradizione, che ha rispetto, cura delle cose, certo, perché no. Io credo che debbano esistere in Italia sia l'uno che l'altro e che bisogna riconoscerne le differenze. Non possiamo assistere a uno Stabile che si comporta con la stessa logica di cassetta di un teatro privato, com'è successo nei mesi scorsi. Così come non si può inseguire una politica di abbonamento totale. Io personalmente poi credo che ci sia una richiesta fortissima di impegno, che non vuol dire noia o rottura di palle. Noi facciamo un *Re Lear*. In tutti i Paesi del mondo esiste un teatro che fa un Pirandello, uno Shakespeare totale. E questo comunque è il dovere, il lavoro di un teatro pubblico.

**5** - Non ho proposte per la rifondazione del teatro italiano. Che sia in crisi lo si dice da quando è nato. Che si trasformi, magari. Purché sia una trasformazione vera, che si capisca in cosa si trasforma. Perché la fregatura è quando invece ti ripropongono la stessa cotoletta rimpanata, come il nostro governo. Che prima o poi il teatro venga gestito da dei teatranti ci arriveremo, altroché. Non per cattiveria, ma il politico non capisce proprio di cosa si parli. Il palcoscenico dovrebbe essere una struttura a cuneo, in cui tutto succede perché succede qualcosa a teatro. Invece esistono scritture, assunzioni, una politica, tutto a prescindere dagli spettacoli che fai. Perché il teatro vuol dire ancora lottizzazione, è spesso un predellino politico per andare da qualche altra parte. E questo manda in malora il lavoro di gente che magari le cose le fa perché ci crede.

**6** - Il rapporto col potere politico non c'è e non c'è mai stato. Quello col pubblico è diverso, dipende dall'attore. Ma credo che siano pochi, da contare su una mano, quelli che possono dire di averne uno proprio. Certo, se uno ha un rapporto serio e sano col proprio lavoro, finisce per avere un rapporto sano e serio anche cogli spettatori, che comunque, credo, dobbiamo cercare di far venire verso di noi più che andare noi verso di loro. Rincorrerne l'assenso a tutti i costi ci ha rovinato un pochino. Perché siamo costretti a recitare manifestandoci, ad esibirci sempre più negli anni per attirare l'attenzione di un pubblico quasi inesistente ormai. Un pubblico che non c'è.

**7** - Radio ne ho fatta tanta ed è un gran peccato che oggi non se ne faccia praticamente più, perché aveva un suo pubblico. Il doppiaggio è un mestiere, una specializzazione e l'attore che lo fa si chiama infatti doppiatore. Un motivo c'è. La televisione oggi dà soldi e popolarità a chi presenta lo sceneggiato, non a chi lo fa. E questo è un po' triste. E anche il cinema non mi sembra che ci sia.

Ma credo che lavorare in tutti questi settori faccia parte per l'attore della scoperta dei suoi mezzi espressivi, che è quasi doverosa. Un possibile arricchimento, che ti affina le armi. L'importante è che ci siano date non le possibilità di farlo, ma di farlo bene.

**8** - Credo che l'equilibrio esistenziale riguardi la persona, a prescindere dall'attore, e che ognuno abbia il suo. L'attore magari è un po' più fortunato, perché ha la possibilità di chiudersi in teatro. Fuori può cascare il governo, ci può essere il terremoto o l'alluvione, ma tu devi fare *Re Lear*. Non ci sono altre priorità.

**9** - Mah, qui veramente ognuno ha la sua. Magari ci unisce una sorta di passione, di santità che spero esista. Però, non credo tanto. Poi, non mi piacciono le persone morali. Io sono più che altro per una competenza. La morale c'entra magari quando prendi un impegno, questo sì. E parlo soprattutto per i programmatori del teatro, per chi ci amministra, la cui morale in questo senso è più importante di quella di un attore.

**10** - Posso dire cosa spero che non sia. Una persona che avrebbe tutti i motivi per essere triste, una disoccupazione della madonna, situazioni di lavoro orrende, di fronte a cui mi rendo conto di essere un privilegiato. Ma che, nel momento in cui si accinge a lavorare, non si porti dietro la tristezza della propria vita. Quindi, spero, una persona mitevole, elastica. Antonella Melilli

## Delia Boccardo

**1** - Non saprei che dire. Perché, come attrice, io vengo dal cinema. Del teatro ho più letto che visto e ne ho sempre avuto un'idea un po' seriosa, come di una cosa in cui ci si sente buoni ad andare, dove si sente di aver fatto il proprio dovere. È un po' scandalizzante dire queste cose, credo. In effetti non ho una grandissima esperienza, una cultura teatrale, come spettatrice intendo. Il teatro ci si diverte di più a farlo che a vederlo. Quindi non conosco i grandi mattatori, non li ho visti.

**2** - Dipende dai casi, dal tipo di registi. Ce ne sono alcuni che è meglio che non predominino, altri, come Ronconi, che ho avuto la fortuna di incontrare, è necessario che lo facciano. Con lui non ci sono quelle cose un po' noiose del mestiere. Sembra tutto un po' più avventuroso, una sfida nei confronti di se stessi, in cui mettere tutta l'energia per riuscire veramente a comunicare, una forza che forse prima del cinema e della televisione non era necessaria. Del resto io non ho grande esperienza di registi. A parte gli spettacoli con Ronconi, ho lavorato con Grüber, con Mikalkhov, con Pagliaro e Chérif. Veramente



non so cosa rispondere. Non amo il mondo del teatro, non lo frequento, mi ci sento veramente un pesce fuor d'acqua. Faccio il mio lavoro e, quando ho finito, stacco.

**3 -** C'è molta solitudine e anche una certa dose di squalore in tutto quello che circonda la vita di un attore. Certe volte si trovano dei camerini tristissimi, devi vivere in situazioni non comode e magari sulla scena sei una regina. Ci sono contrasti pazzeschi tra il tipo di vita, anche misera, che puoi fare, e quello che puoi rappresentare sul palcoscenico. Io non vengo dal teatro, dove uno comincia da ragazzo, con la vocazione di fare, di studiare, sapendo in genere che lo farà per il resto della vita. Nel cinema si comincia perché ti capita. Come è capitato a me. Ai miei sembrò una maniera per vincere la mia timidezza e non si opposero. Ma io sento la mancanza di una formazione professionale. Non avendo le basi di una scuola, dell'Accademia, mi sembra di fare il doppio della fatica. Poi le cose strettamente burocratiche, la normativa, le paghe, non le so. Ma a me pare che in teatro ci sia qualcosa di più umano. Man mano che invecchi vieni pagato di più, mentre nel cinema, se hai vent'anni prendi dieci volte tanto, rispetto a chi magari ha fatto delle belle parti e poi con l'età sempre più piccole.

**4 -** Non so, non ho preferenze.

**5 -** Certamente la televisione è una grossa concorrente. Il teatro in un certo senso appartiene al passato, con tutto il fascino che ne emana. Deve avere, per vivere, l'attrazione dell'eccezionalità, mantenere una sua specificità, compreso il fascino appunto di essere una cosa del passato. Non può semplicemente raccontare, come si faceva una volta. Per questo c'è la televisione che, c'è poco da fare, ha un impatto più immediato e in questo senso ci ha un po' viziato. Del resto non vorrei parlare. C'è troppa gente che ci lavora sul teatro e che... Proposte, priorità... Io... Io non penso.

**6 -** Non me lo chieda. Io di questo non so niente, lo giuro.

**7 -** Sembra che da noi sia tutto molto settorializzato. Gli attori di teatro hanno diffidenza per gli attori del cinema e gli attori del cinema hanno diffidenza per gli attori di teatro. Ne esistono pochi che fanno tutt'e due le cose. Ma non è un bene. Sarebbe bello saper fare tutto. Si migliora come attore di cinema facendo il teatro e si migliora come attore di teatro facendo il cinema, la radio, il doppiaggio. Bisogna esplorare ogni campo e non è bene che non si faccia.

**8 -** Su questo ho le idee chiare. Non bisogna avere una famiglia, non bisogna avere figli e affetti e bisogna vivere per il solo lavoro. Io ho un figlio, che ho avuto quando non mi sognavo neppure lontanamente di fare teatro. È un macello. A chiunque, attore giovane, pensi di potersi fare una famiglia e di cavarsela liscia, dico che non sarà così. È una cosa incompatibile col teatro. La vita del cinema ha degli orari normali. Lavori o non lavori, puoi avere una casa. Gli attori di teatro si spostano di qua e di là, e spesso una casa non ce l'hanno. E poi si formano altre famiglie, quelle del teatro. Io mi sento sorella maggiore di Popolizio, o anche di Sabrina o Galatea, tutte le persone con cui ho lavorato. Anche con Ronconi, c'è come una sorta di parentela, perché si vivono certe cose insieme. Ma la famiglia, quella tradizionale, se c'è qualche eroina che ci riesce...

**9 -** Emergere. Ma perché l'attore non dovrebbe avere una morale? Ci sono regole, cose che non si possono ignorare. In scena si va comunque, bisogna avere rispetto di chi è sul palcoscenico e anche di chi guarda.

---

**Boccardo -** *Non amo il mondo del teatro, non lo frequento, mi ci sento come un pesce fuor d'acqua. - A volte ti trovi in un camerino tristissimo e magari sulla scena sei una regina.*

---

**10 -** È una cosa forse meno avventurosa oggi rispetto a una volta. Perché poi si cerca di avere tutto, anche rispetto al discorso che si faceva sulla famiglia. Cerchi di avere l'avventura di un mestiere che è abbastanza avventuroso. Ma vuoi anche una casa, degli affetti. Quindi l'attore oggi si è forse un po' imborghesito, rispetto a come partiva una volta, dando la vita per l'arte. Forse si fanno un po' di più i propri calcoli. *Antonella Melilli*



## Antonio Zanoletti

**1 -** È un passaggio obbligato. In una storia del teatro si arriva a concretizzare in un attore, diciamo, condottiero, il condottiero stesso. Oggi però credo sia più importante il teatro di regia e quindi la figura del condottiero non poggia più sul primo attore o sulla prima attrice, ma sul regista, che conduce il gioco e il cui apporto è fondamentale.

**2 -** Non è un caso che la figura del regista, del demiurgo, nasca dopo lo sconvolgimento, in tutti i sensi, della guerra. Da allora ad oggi io ritengo che sia sempre di più necessitante. Anche perché è soltanto un occhio esterno che propone criticamente un testo, non a caso scelto in genere dal regista stesso. Io credo che ci si debba affidare a questa figura di demiurgo. Ma spesso nell'attore scatta stranamente una voglia di far resistenza, di non lasciarsi condurre dal regista. E questo rallenta i risultati. L'attore del Novecento è in fondo quello descritto da Pirandello in *Questa sera si recita a soggetto*. Siamo lì, ancora lì.

**3 -** Da sempre le fatiche sono inevitabili, ma questo è in tutti i lavori. Il problema è, soprattutto per chi inizia, quello delle condizioni retributive. Poi si dice che il teatro è sempre in crisi e, a maggior ragione, chi deve pagare, non paga o paga poco per questo motivo. Non è cambiato nulla neanche lì. È fondamentale che ci sia una normativa vera e propria e manca ed è necessitante un sindacato che funzioni. Quanto alla formazione dell'attore, ritengo importantissimo l'apporto di una scuola, anche se devo riconoscere che tutto quello che ho imparato l'ho imparato facendolo. Perché poi la palestra più idonea è senza dubbio il palcoscenico.

**4 -** Io preferisco la situazione degli stabili. L'attore di un teatro privato deve preoccuparsi che tornino i conti e conquistarsi il favore del pubblico. Quindi non lo educa. E, siccome il teatro deve comunque educare, questo compito, secondo me, spetta al Teatro Stabile. Proprio perché c'è, in quanto Stabile, la possibilità di non preoccuparsi dell'incasso di tutte le sere, del primeggiare di quest'attore piuttosto che dell'altro. E di porre una maggiore attenzione alla formazione di un

---

**Zanoletti -** *La figura del condottiero non poggia più sul primo attore, ma sul regista. - Mi sembra necessaria una normativa, un albo professionale.*

---

pubblico critico e quindi di un pubblico nuovo.

**5 -** Il teatro, in quanto unica forma di spettacolo ancora viva, non omogeneizzata come il cinema, ahimè, o la televisione che è ormai un vero e proprio omogeneizzato in scatola, sarà sempre in crisi e non lo sarà mai. Poiché ha una necessità di esistere continuamente, è assolutamente un divenire costante. Di conseguenza è positivo che la società teatrale si rimetta in discussione. Quello di cui c'è bisogno, a mio avviso, sono attori più coscienti forse del proprio ruolo, più portatori di un qualcosa. Io sono un idealista e credo in un attore che, se ha coscienza che è questa la funzione del teatro, si faccia condottiero e portatore di un verbo nuovo.

**6 -** Io non ho l'esperienza di questi cinquant'anni, anche perché sono relativamente giovane. Posso averla sentita, studiata, visto che il nostro è anche un lavoro di memoria ed è fondamentale sapere chi ci ha preceduto. E quindi non so quanto sia mutato lo statuto dell'attore. Ma, rifacendomi a Pirandello, che può essere un testimone oculare, ho la sensazione che la situazione non sia molto cambiata rispetto al potere politico. Molte cose si ripetono oggi come allora.

**7 -** L'attore oggi ha sicuramente più possibilità rispetto a prima. Una volta in una compagnia si facevano sei, sette commedie all'anno. Oggi una o due, se va bene, altrimenti si vive anche di riprese. Quindi, forse anche per necessità, l'attore sicuramente ha dato più sfaccettature al proprio mestiere, attraverso la televisione, la radio, il doppiaggio. Si tratta di una possibilità assolutamente positiva. Basta però non lasciarsi imprigionare e fare in modo che sia sempre il teatro a condurci. Perché tutto, lo ribadisco, cinema, radio, doppiaggio, parte dal teatro. È necessaria comunque una normativa, un albo professionale, che stabilisca e chiarisca una serie di cose. Perché si creano falsi miti, c'è tanta gente che s'improvvisa attore e questo va a discapito della categoria.

**8 -** Faccio mia, con grande ironia ovviamente, una battuta di Paola Borboni, che dice che gli attori dovrebbero essere orfani e sterili. Perché effettivamente si rischia di dedicare buona parte della nostra vita al teatro a discapito della famiglia, se per famiglia si intende una serenità di rapporti e una serie di cose abbastanza difficili nel nostro ambiente.

**9 -** Un tempo l'attore veniva seppellito in terra sconosciuta perché era legato a una situazione demoniaca in quanto impersonava altri personaggi, quindi aveva altre vite ecc.. Oggi le cose sono cambiate. Credo comunque che sia necessitante una propria morale, una propria coscienza. Contare di più su una qualità attoriale che su qualsiasi qualità d'ogni altro tipo.

**10 -** Siamo alla fine di un'epoca e ci stiamo cercando. Sicuramente oggi l'attore, non meno degli altri uomini del Novecento anche lui, si sta cercando ancora. E in questo senso ha più possibilità, perché io credo, amando molto questo mestiere, che sia un grande privilegio il nostro di attraversare l'esperienza e far vivere la parola di altri. E di imparare. *Antonella Melilli*

## Adriana Innocenti

**1 -** Sono stata una delle attrici che ha lavorato con i mattatori. E con loro è nata la mia gioia e la mia felicità. Perché il mattatore era praticamente il regista dello spettacolo, anche se quasi sempre lavorava con poca scuola e molta approssimazione. Per me questo era un elemento fortemente negativo perché uscivo da due Accademie. La prima era quella di Firenze della scuola Rasi, che annoverava insegnanti straordinari, come Melani che era

rettore dell'Università, Maria De Matteis che insegnava Storia del Costume, Sandro Brissoni che insegnava Storia della messa in scena ed Irina Losca Moretti che era stata allieva di Stanislavskij, una grande maestra. Poi, la seconda, l'Accademia di Roma, con Pelosini. Sono una specialista dei versi proprio per queste due grandi scuole: Melani a Firenze e Pelosini alla «Silvio D'Amico» di Roma. Così l'incontro con la diva, cioè con la prima donna della compagnia del mattatore, per me fu un disastro, perché le dive che ho conosciuto erano – senza far nomi – ignoranti: ma proprio ignoranti! E per loro la cosa più importante erano i bauli. Quando mi scriverono mi chiesero: «Signora Innocenti quanti bauli ha?». Io avevo scarpe da tennis e una valigia di fibra. Naturalmente si può immaginare, tra velette, rossetti e guanti, che figura facessero le mie scarpe da tennis. Dissi: «Queste sono le scarpe da tennis che uso per fare sport, ma di bauli ne ho sette». E da lì partì la mia scrittura. Nessuno mi chiese se ero brava o se avessi fatto l'Accademia. Avevo sette bauli, ero una bella ragazza, avevo una bella voce e sapevo anche dire le battute. Io conservo ancora i copioni straordinari di quel periodo: *La cena delle beffe*, per esempio. A quell'epoca non potevo certo comperarmi il libro. Mi davano il copione: dei foglietti scritti a macchina con le sole battute che dovevo dire io. E non la battuta di soggetto. E lì ebbi le mie prime discussioni con... non faccio nomi. Un grande però, un mattatore, da cui imparai molto, soprattutto imparai a recitare i versi. Lottare però contro l'ignoranza del vecchio capocomico, maschile e femminile, non era cosa da poco. «Buongiorno» in una commedia si può dire in tante maniere. La parola è sempre quella ma la posso pronunciare arrabbiata, felice, con amore. Mi si rispondeva: «Lei non si preoccupi. Lei dica soltanto: buongiorno». Così una volta che dovevo entrare tutta vestita da sera in una commedia e dire «Io me la batto!» chiesi la ragione dell'interpretazione che dovevo dare. Non mi si diede risposta, io andai al centro del palcoscenico con questo splendido abito da sera, guardai il pubblico e dissi «Io me la batto!» battendomi il pube. E presi un applauso a scena aperta. Questo per far capire al capocomico che mi doveva spiegare che cosa voleva dire «Io me la batto!»

**2 -** Regista. In teatro questo nome con il tempo si è molto deformato. Io ho lavorato con grandi registi: Strehler, De Sica, Visconti, Enriquez e altri. Ma erano registi? No, in fondo erano capocomici e mattatori. Sapevano esattamente che cosa bisognava dare al pubblico. E la loro cultura serviva moltissimo quando al tavolino si leggevano i copioni (finalmente!) tutti interi, in maniera che si sapesse che cosa si andava a fare, dall'A alla zeta! Poi i registi sono diventati anche drammaturghi. Hanno cambiato il senso del testo, le intenzioni dell'autore. Ecco perché piano piano ho iniziato ad avere un rifiuto nei confronti di questo modo di lavorare. A meno che non ci siano degli incontri importanti. L'ultimo nostro incontro è stato Memé Perlini. Memé Perlini ragiona da pittore, perché dipinge anche. Conoscendolo bene ho capito che si esprimeva con le luci, con il colore della luce. Nel suo furo rosso che veniva dalla quinta c'era una spiegazione critica della battuta. Non ci si può improvvisare registi come non ci si può improvvisare attori. Bisogna masticare polvere di palcoscenico. Tantissima!

**3 -** Essenzialmente il teatro oggi ha dimenticato il divertimento dell'animo. E ha dimenticato l'attore, in carne ed ossa su una pedana o in una piazza. Si può fare teatro solo se dai alla persona che ti ascolta il divertimento dell'anima. Gli sbrigli la fantasia. E questo in teatro non esiste più. E non esiste più anche perché non esistono più attori che sentano questa necessità. Oggi si fa questa professione per mostrarsi. Non voglio ora parlare male della televisione, ma tutte quelle ragazze di *Non è la Rai* si esibiscono solo per mostrarsi. Non è diventato per loro, l'esibirsi, una forma morale di esistenza: la morale di essere un essere umano per gli esseri umani. Dopo quasi cinquant'anni questa è l'essenza della mia vita. Mi dà la possibilità di essere ancora viva. Giovane tra i giovani.

**4 -** Li ho fatti tutti. Il teatro privato, le cooperati-

**Innocenti - Guai se l'attore non avesse una propria morale; ma quando recita deve scordarsi tutto. - Se la parte era tragica, il bucato veniva bianchissimo.**



ve, gli stabili. Le mie preferenze? A me basta che mi facciano fare teatro in tutte le città. Che mi diano la possibilità di esprimermi. Non solo a me come persona singola, ma anche ai giovani che tiro su, alla nostra compagnia. La possibilità di esprimersi è linfa, aria, è pane, per il pubblico, per la gente, per l'essere umano.

**5 -** Può esserci crisi, come c'è crisi politica, c'è crisi nella vita sociale. Ma non possiamo parlare di morte. Se il teatro è vita, come può finire?

**6 -** Con il potere politico sì, ci sono stati dei cambiamenti. Tanto è vero che quando io incontrai Giovanni Testori – perché la vita dell'attore poi è fatta soprattutto di incontri – venni acciacciata dai miei ammiratori, dalla gente che mi seguiva, di essere passata a Comunione e Liberazione. E io mi arrabbiai furiosamente. Era sbagliato. Giovanni Testori è stato un grande poeta, un grande uomo. Non ha mai pensato a un colore politico. Era un credente, un cristiano. Nient'altro.

**7 -** Potessi avere una scuola! Un mio sogno che si rinnova quando, girando per questa splendida città di Roma, vedo chiese abbandonate, posti deserti. Vorrei andare dai nostri capi, quelli che mandano avanti il teatro, per chiedere loro la ristrutturazione di un posto per poterci fare una scuola, ma una scuola seria di teatro! Non che voglia accusare i colleghi di poca serietà. Ma questi ragazzi che incontro nei vari stages, che mi presentano un foglio con il loro curriculum fatto di esperienze brevissime con tizio e caio, il più delle volte non hanno la benché minima idea di che cosa sia il teatro. Quando un attore è rifinito dopo cinque anni di studio serio, di Accademia, allora può anche frequentare stages. Anch'io quando andai in Russia con lo Stabile di Teatro frequentai la scuola al Bolscioj. Feci trucco al Berliner Ensemble per non essere di peso alla compagnia, che mi pagava i viaggi. Sono stata un anno con l'Opera di Pechino. Entrai come speaker insieme a Fernando Farese e poi continuai a fare la truccatrice, incantata dal loro modo di fare teatro, dal rispetto per il lavoro teatrale, dalla loro tenacia. È un po' come accade per le ballerine. La mia cara amica Carla Fracci studia otto ore tutti i giorni. Con

l'Opera di Pechino ho fatto tutto. Ho imparato la loro ginnastica, la loro modulazione della voce e poi, dopo un anno di esperienze (sarta, truccatrice) sono dovuta tornare in Italia. Se il primo camerino in Italia lo diamo alla prima donna, in Cina si dà ai truccatori. Questo – lo sottolineo – è una lancia spezzata in favore di una scuola che fosse come un college. Perché un ragazzo che voglia fare l'attore dovrebbe vivere insieme agli insegnanti e ai colleghi ventiquattr'ore su ventiquattro. Non è un mestiere che si insegna sulla carta o sui libri di dizione. Un attore in definitiva deve fare tutto: doppiaggio, cinema, televisione e radio. Ma lo deve fare preparato.

**8 -** È alla base di un equilibrio esistenziale avere una famiglia. Certo che rispetto a molte mie scelte artistiche, la famiglia è venuta un po' dopo, ma ho lottato per non metterla in secondo piano. Quando ero povera e facevo il bucato a mano nella vasca da bagno, sopra i rubinetti avevo posto un'assicella di legno come leggio, con il mio bravo copione sopra. E devo dire che se la parte era tragica, il bucato veniva bianchissimo. Era tale la forza che mettevo nel lavare le lenzuola che andava di pari passo con l'intensità delle battute. Per la verità anche quando la parte era comica il bucato veniva bianchissimo, anzi meglio, perché, forse, per la comicità ci vuole ancora più energia che per la tragedia.

**9 -** Guai se l'attore non avesse la propria morale, se non avesse la propria identità! Ma quando recita deve scordarsi tutto. Io in teatro ho fatto la puttana, ho fatto la madonna, ho fatto la cortigiana, la signora per bene, la grande regina. Non posso permettermi di giudicarle. È l'autore che mi fa dare il giudizio al personaggio. Io non me lo posso permettere. Ma nella vita, porca miseria se lo faccio! Ho il mio carattere, il mio credo politico e la mia volontà. In teatro non posso. Sono una prostituta e non sono degna di essere sepolta in terra consacrata. In terra consacrata ci andrà Adriana, non Cordelia o Celestina.

**10 -** È il tuo angelo custode. E non puoi vivere senza il tuo angelo custode. E io ne ho l'esperienza, perché anch'io vado a teatro. E mi diverto moltissimo. E se la scena rappresenta laghi o montagne, non vado a trovare i colleghi in camerino, per non vedere quest'illusione da dietro o perderla completamente. Se lo spettacolo mi è piaciuto e ho sentito il freddo della neve e la gioia dell'acqua, non voglio rompere l'incanto. Due ore ancora voglio vivere nel sogno. L'attore è il tuo angelo custode. Perché quando esco dal teatro ho imparato ancora qualcosa di più. *Valeria Carraroli*

## Fiorenza Brogi

**1 -** Per rispondere a questa domanda bisognerebbe essere in grado di fare un'approfondita analisi sociale. Sbrigativamente possiamo dire che la figura del mattatore è tramontata nel momento in cui sulla scena sociale si sono affacciate le televisioni che hanno eletto come loro mattatori gli uomini politici e i calciatori. Loro sono i veri divi del nostro tempo. Io personalmente non rimpiango il teatro del mattatore e aborro il teatrino miserevole dei politici e dei calciatori.

**2 -** Nel nostro periodo storico hanno valore pochissime cose. Il regista è importante se riesce a crearsi un'immagine che vada al di là del valore delle sue messinscene.

**3 -** La formazione professionale non ha, purtroppo, più alcun valore. Per diventare attore bisogna essere in grado di intrallazzare con grande maestria.

**4 -** Sono tutti sulla stessa zattera in un mare procelloso. In una società civile dovrebbero poter convivere tutti quanti senza troppe polemiche, o disparità di trattamento.

**5 -** Date le premesse non credo che il teatro abbia più molto spazio all'interno della nostra società. Il teatro è in trincea e aspetta solo di essere sopraffatto. Prima bisogna rifondare la nostra società – cosa di cui si ha tanto bisogno – e solo in un secondo tempo il teatro potrà conformarsi alle nuove esigenze di una società nuova.

**6 -** Ho la sensazione che sia cambiata pochissimo.

**Brogi - Politici e calciatori: sono loro i veri divi del nostro tempo. - L'attore, un disperato sempre in cerca di soldi per continuare a fare progetti che non interessano a nessuno.**



Come Ruzante, come Goldoni avevano bisogno di potenti protettori che assicurassero il loro lavoro, noi oggi abbiamo bisogno del potere politico per sopravvivere economicamente.

**7 -** Non essendoci in Italia una vera industria cinematografica e televisiva, tutto diventa un fatto occasionale e un modo per guadagnare quattrini, talvolta anche in abbondanza.

**8 -** Credo fermamente che lo squilibrio tra vita privata e lavoro sia inevitabile, a tutto vantaggio del lavoro. Tentare di tenere queste due condizioni in parità è battaglia persa. E non credo solo in teatro.

**9 -** Sempre più difficile: l'onestà intellettuale.

**10 -** Un soggetto disperato alla perenne ricerca di soldi per continuare a fare progetti di lavoro che - sembra - non interessano a nessuno. *Valeria Cararoli*

## Renzo Giovanpietro

**1 -** Preferisco riferire questo termine a quello più complessivo di spettacolo, se poi in un allestimento c'è anche un grande primattore tanto meglio. Pure oggi comunque ci sono fra i giovani significativi interpreti che, però, sono relegati nelle periferie o nelle sale parrocchiali perché non riescono ancora a trovare altri spazi.

**2 -** Credo fermamente nel principio della regia, e quest'ultima deve essere buona, onesta ed intelligente. Il teatro comunque non prevede la democrazia e la guida del grande regista è quella di un despota; è lui che dà le direttive ad un gruppo non viceversa, pur tenendo conto delle istanze degli interpreti.

**3 -** C'è miseria e nobiltà, come per ogni altro individuo. Ciò che conta non sono tanto le contraddizioni umane di un artista quanto ciò che ha fatto e lascia in eredità. Se pensiamo al caso di Pirandello che chiede, dopo due mesi dall'assassinio di Matteotti, al Duce di far parte del partito fascista, mentre nelle sue opere è così democratico e antifascista, ci rendiamo conto di quali contrasti pos-

sono coabitare in un medesimo animo. Siamo attraversando un momento difficile ma transitorio che coinvolge ogni settore della vita sociale; tuttavia è quello più esaltante, per me, dal '45 perché c'è un grande movimento politico, spinto da una nuova destra liberale, che sta rimettendo in discussione tutte le vecchie carte del potere e della cultura. Anche per noi poi ci vorrebbe una *par condicio* ovvero la possibilità per cui molti attori possano godere dei teatri invece di uno solo che ne possiede e controlla più d'uno. Non ho mai creduto molto alle scuole per diventare attore, ma indubbiamente tale struttura è seria solo se fra gli insegnanti può annoverare grandi maestri che s'impegnino a tempo pieno. È fondamentale che il rapporto sia come quello nelle insigni botteghe rinascimentali fra Maestro e discepolo quando sempre l'allievo poteva contare sull'esempio e l'esperienza illuminanti del proprio padre-insegnante.

**4 -** Lo Stabile ha avuto una funzione storica enorme ma si è logorata a partire dalla morte di Paolo Grassi. Questa struttura oggi occupa settori privati ma non li sa gestire con spese e sprechi enormi. Il teatro dovrebbe essere una industria che in quanto tale dovrebbe proporsi il conseguimento di bilanci attivi, ma questa acquisizione non è prevedibile prima di almeno venti anni con l'avvento di un nuovo liberalismo in cui lo Stato interverrà sui teatrali in modo meno pesante. È preferibile quasi abolire le sovvenzioni e, invece, dare la possibilità a tutti di usufruire di efficienti strutture.

**5 -** Siamo sempre in una transizione culturale e abbiamo costantemente rimpianto durante la storia una qualche «età dell'oro» scomparsa. Il lato odierno più negativo è dato dall'enormità di giovani aspiranti che vengono gettati dalle scuole sul mercato del lavoro in cui non trovano spazio. Anche l'Accademia romana non ha soldi e non garantisce dopo il diploma un posto di lavoro adeguato. Comunque nonostante le confusioni e le crisi in atto le cose vanno molto meglio di quando ero giovane e iniziai a fare teatro.

**6 -** Il nostro rapporto con il potere politico è sempre molto preoccupante e imbarazzante; i politici

non danno nulla senza chiedere qualche cosa in cambio e vogliono non essere seccati da satirici riferimenti contemporanei, pretendendo un repertorio di classicità che garantisca loro «ogni tranquilli». Purtroppo il nostro teatro è sempre servito come strumento di sottogoverno per tutti i partiti, negli altri Stati non si danno i soldi «a pioggia» come da noi. Il pubblico oggi è ammorbido, non si lamenta, dorme e poi applaude, finite le reazioni vive che facevano anche scardinare le poltrone come accadde al Piccolo per un testo di Savinio.

**7 -** Mi riguarda poco perché forse sono l'unico attore italiano che pur avendo le necessarie capacità non ho mai voluto fare del doppiaggio, filmetti e filmacci, caroselli o passerelle televisive. Per un giovane, siccome bisogna mangiare, anche il doppiaggio potrebbe servire; tuttavia bisogna stare attenti perché l'attore per proseguire coerentemente e con la forza necessaria non deve avere guadagni alternativi che lo distolgano dai buoni propositi teatrali. Se mi fossi accontentato dei consistenti guadagni di una sala di montaggio romana non avrei mai potuto andare avanti e rischiare.

**8 -** La vita del grande attore - e sono stato accanto a tanti di loro - ha sempre un fondo di malinconia e di solitudine per questo girovagare senza pace: e girando la famiglia rischia di andare in malora; siamo in fondo dei commessi viaggiatori, sia pure di civili idee e sentimenti, che debbono avere la valigia sempre pronta.

**9 -** Ci sono dei grandi attori amorali e pessimi interpreti morali. È importante essere soprattutto un bravo professionista.

**10 -** Uno che si diverte a giocare, puoi - almeno ciò mi attirò - girare il mondo, conoscere personalità come Borges, frequentare e entrare in tutti gli ambienti in più contribuire, parafrasando Croce, alla critica di noi stessi, perché tutti siamo responsabili di ciò che accade. Non solo, mentre un tempo credevo che la politica un attore dovesse farla in palcoscenico, ora forse è il momento anche di battersi attivamente per delle proposte nuove. *Sandro M. Gasparetti*

## Marina Bonfigli

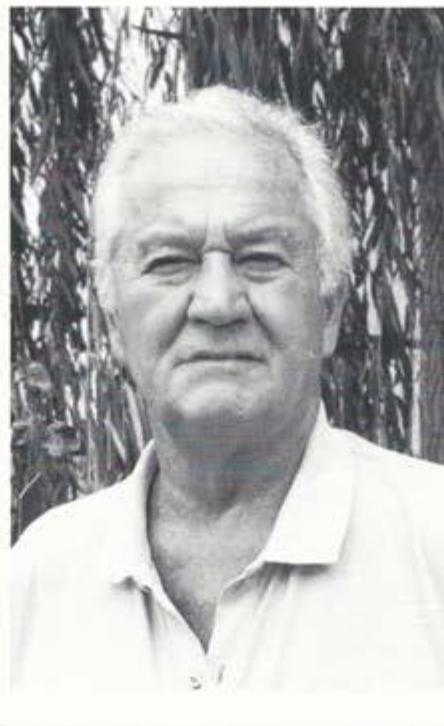
**1 -** Non vedo alcun pro nel teatro «alla vecchia italiana», come si dice, perché il profilo del mattatore lasciava molto a desiderare. In questo senso il teatro è molto migliorato.

**2 -** C'è stato un periodo in cui il regista era il protagonista assoluto tanto che si potevano vedere spettacoli esteticamente abbastanza belli ma molto spesso con grosse carenze di recitazione. Tutto ciò è finito, per fortuna, ma il lavoro del regista è importantissimo laddove il suo lavoro critico raggiunge il contenuto di un testo. Tuttavia neanche il regista dovrebbe manomettere quelli che sono i desideri dell'autore soprattutto quando questi è un poeta.

**3 -** Attori si nasce; il talento non si può insegnare. Si può insegnare la respirazione, la dizione, l'emissione della voce, tutto qui. Oggi purtroppo i giovani sono a mal partito; non ci sono più scuole molto serie. La stessa Accademia non è più quella di prima e diffido pubblicamente i giovani dal frequentare scuole a pagamento. Per venire alla nostra retribuzione, siamo al ridicolo perché paghiamo le tasse sul 50% della diaria. Nel mio caso la diaria è di 200.000 lire al giorno; con questo denaro dovrei mangiare e dormire quando, alla mia età e nella mia situazione, non ne spendo meno di 300.000. Quindi io pago le tasse su metà della mia diaria e sulle altre 100.000 lire che spendo per il mio mantenimento. Quando va benissimo poi si lavora 7 mesi all'anno e, tolte le spese della casa e la copertura dei mesi in cui non si lavora, si arriva a 3 milioni al mese. Sono pessimista perché siamo troppo pochi perché un politico si interessi dei nostri problemi allo scopo di avere i nostri voti.

**4 -** Il teatro o è fatto bene o non è fatto bene, poco importa se sia cooperativa, privato o pubblico. Il privato spesso è costretto a rinunciare al teatro d'arte perché deve tenere conto dell'incasso.

**5 -** Domanda molto difficile. Il teatro comunque



**Giovanpietro - Il teatro non prevede la democrazia e la guida del grande regista è quella di un despota. - Anche per noi ci vorrebbe una par condicio.**



**Bonfigli - Attori si nasce; il talento non lo si può insegnare. - Il teatro è fatto bene o male; poco importa se sia privato o pubblico.**

sarà sempre più vivo perché andiamo verso un'era della tecnica e di consumo delle tecnologie, pertanto il luogo della comunicazione calda e umana per eccellenza, cioè il teatro, non potrà che trarre benefici.

**6 -** Ora si fa meno teatro. Tempo fa una compagnia in una stagione faceva 5 o 6 commedie. Oggi un attore può avere la disgrazia di andare avanti 2 anni a dire le stesse 20 battute; cosa può imparare in una situazione come questa?

**7 -** L'attore è tale quando fa teatro, tutto il resto, anche il cinema, è rifacimento meccanico. Il doppiaggio è una cosa veramente incivile.

**8 -** Non c'è equilibrio. Io sono sposata, divorziata, con due figli e so quello che dico. Ha ragione Paola Borboni quando dice che la famiglia di un attore è il teatro.

**9 -** Si deve fare l'attore per passione e con umiltà riuscendo a rinunciare a tutto il resto.

**10 -** Un mediatore che cerca nel migliore dei modi di portare ad altre persone il messaggio, i sentimenti che l'autore ha voluto trasmettere, un mediatore che cerca di mettere un po' di poesia in questo povero mondo che ne ha tanto bisogno.  
*Franco Garnero*

## Galatea Ranzi

**1 -** Non so. Quando c'era, credo che fosse una figura di riferimento anche per gli altri attori. Adesso ci sono forse dei residui, sicuramente nocivi. Nel senso che mi sembra comunque una figura che non aiuta sicuramente alla costruzione di uno spettacolo, come io idealmente immagino. Nel senso di collaborazione, di scambio, di partecipazione, intervento. Sì, sono decisamente contro. Anche contro tutte le degenerazioni che vi si accompagnano, comportamenti, capricci e così via.

**2 -** Io credo che il regista sia molto importante. Come colui che ha l'idea complessiva dello spettacolo e quindi cuce in un certo senso tutto quello

che poi nello spettacolo si comporrà. Diciamo che l'idea di regista di Peter Brook mi sembra molto indicativa, molto buona. Perché non si può definire dettagliatamente cos'è un regista. È qualcuno che ha un'idea e poi la mette in discussione, rielabora, arricchisce, demolisce, per rappresentare qualcosa. E, se il rapporto degli attori con il regista è di assoluto scambio, stimolo e fiducia, credo che si possano fare delle cose buone.

**3 -** La mia idea della situazione è che non ci sia molto rispetto o considerazione per la figura dell'attore. Nel senso che è tutto molto aleatorio, dalla retribuzione al contratto nazionale, peraltro un po' datato. Mancano una normativa, delle regole precise. Per cui un attore è un po' abbandonato a se stesso, è lui che si crea la sua figura e da questo dipende poi il suo trattamento. Mi sembra sbagliato per esempio che non ci sia un albo degli attori. Ecco poi, non so come si possa dire tu sei un attore e tu no. Insomma, a parte la formazione, la scuola, lo studio, la strada che uno fa è molto casuale e personale proprio perché non ci sono dei modi per riconoscere un attore. La scuola dovrebbe essere molto importante. Ma anche la stessa Accademia Nazionale ha molte carenze sia dal punto di vista didattico che artistico. Non c'è modo per formarsi attore e quindi va come va per ogni persona. Secondo me, questa non è una cosa positiva perché poi dei talenti, magari perché non corrispondono a dei modelli, in genere abbastanza mediocri, vengono persi per strada.

**4 -** A me è sempre capitato di lavorare con dei teatri stabili, per cui non posso fare dei paragoni personalmente. Ma, certo anche qui si potrebbero migliorare tante cose. Anche per quel discorso di collaborazione, di scambio, di cui parlavamo prima, credo che sia molto importante trovarsi con gruppi che lavorano insieme il più spesso possibi-



**Ranzi - Mi sembra sbagliato che non ci sia un albo degli attori. - Un attore è prima di tutto una persona; pensare di realizzare se stesso davanti ad un pubblico mi sembra molto riduttivo.**

le. Lo scritturato che viene chiamato casualmente da uno stabile o da una compagnia privata, magari funziona e fa benissimo il suo lavoro. Ma io credo che i livelli migliori si possano raggiungere quando c'è una collaborazione e una ricerca che vanno fino in fondo.

**5 -** Sicuramente un certo tipo di teatro è in crisi e questo mi sembra un momento di cambiamento, di passaggio, proprio di un teatro che negli anni '80 era nella sua massima fioritura. E mi sembra che ci sia in atto anche un cambiamento nelle necessità, nelle preferenze, nelle richieste del pubblico. Ho l'impressione che negli ultimi anni i settori, cinema, teatro, televisione, si stiano ben dividendo. Per cui non c'è più confusione. Non so, il teatro in televisione, che è sempre un ibrido, oppure il contrario, che è ancora peggio. Mi sembra positivo il fatto che, conoscendo questi mezzi di spettacolo, si riesca poi a non confonderli.

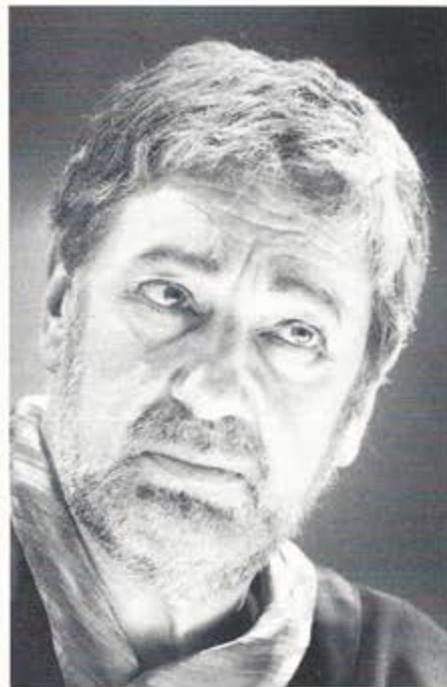
**6 -** Le parole che mi colpiscono in questa domanda sono cultura, società e potere politico. Sappiamo benissimo che la cultura è una delle cose a cui si pensa meno, anche politicamente, e quindi credo che rispetto a questi termini, chi fa oggi questo mestiere sia in una condizione piuttosto difficile.

**7 -** Mi sembra bello il modo in cui è formulata la domanda, con questa precedenza dell'attore di teatro rispetto a quello di cinema o di televisione. Perché un attore dovrebbe essere prima di tutto un attore di teatro. L'esperienza del palcoscenico è sicuramente quella che ti dà più mezzi, che poi, in positivo o in negativo, puoi riportare in queste altre forme. Un attore di cinema rischia a volte di essere troppo naturalistico, quotidiano in teatro, dove c'è comunque sempre una trasposizione a un altro livello. Televisione e doppiaggio sono proprio mezzi diversi e io credo che un attore debba studiare molto proprio la specificità del mezzo in cui lavora. Per esempio è tremendo sentire in teatro delle voci radiofoniche. Ma non sono contraria. Penso che bisogna essere elastici, molto mutevoli, nel senso che il nome attore è poi il comune denominatore e saper fare bene tutte le cose si può, si dovrebbe. Però bisognerebbe avere la capacità di cambiare se stessi.

**8 -** Sicuramente ci sono delle difficoltà nel dedicarsi alla propria vita privata. Ma non sono d'accordo, come ho sentito dire, che un attore debba essere orfano e sterile. Mi sembra una cosa terribile, veramente agghiacciante. Perché appunto un attore è una persona che ripropone in scena l'uomo. E l'uomo è fatto anche di sentimenti, di affetti, di ruoli naturali della vita che credo siano importanti. E quindi è più difficile trovare un equilibrio fra i rapporti umani, familiari e del mestiere. Però credo proprio necessario tentare, piuttosto che rinunciare in partenza. Occorre un equilibrio interno della persona e forse il punto è proprio questo, che un attore è prima di tutto una persona e pensare di realizzare se stesso solo quando è davanti a un pubblico mi sembra molto riduttivo.

**9 -** Questo è un mestiere che è un tramite, dalle sue origini alla sua fine, che spero non ci sia mai. E comporta delle responsabilità, come tanti altri sicuramente. Ma rappresentare qualcosa davanti a un pubblico è una responsabilità molto grossa, perché puoi rappresentare tutto il bene e tutto il male possibile e sappiamo benissimo come il pubblico si può diseducare, come può contentarsi e non riconoscere una cosa ben fatta da una fatta male. Quindi l'attore ha il compito morale di non abbassare mai la qualità, di non degenerare mai di livello. Deve pretendere molto da se stesso, essere leale, non vendere mai una cosa per un'altra. Bisogna cercare sempre una verità, che è sempre qualcosa di molto difficile. Io credo che, in quanto consapevole di questa funzione del teatro, l'attore deve avere una morale molto alta.

**10 -** Non riesco a dire chi è l'attore oggi. Chi è l'uomo oggi, mi sembra più giusto, perché appunto secondo me, l'attore deve essere una persona. Penso comunque che una componente importante del suo lavoro, anzi la sua specificità, sia la possibilità di stimolare e sviluppare la fantasia. E credo che poi è una cosa che si trasmette, perché se lavoro sulla mia fantasia, la stimolo anche negli altri.  
*Antonella Melilli*



**Bonacelli - Chi è l'attore? Don Chisciotte. - Il mattatore? Una figura indispensabile nel teatro.**

## Paolo Bonacelli

**1 - Il mattatore è figura indispensabile nel teatro. Ne è il testimonial, con il suo narcisismo, con il suo magnetismo, con l'indiscusso carisma. Certo, i suoi successi sono spesso nefasti, ma è sempre meglio del diffuso pattume interpretativo.**

**2 - Il regista è fondamentale; ma, come sempre, «est modus in rebus».**

**3 - Molta miseria e poca nobiltà. In Italia le varie voci citate nella domanda sono affidate al caso e alla discrezionalità.**

**4 - Mi permetto di stilare una graduatoria: a) Teatri Stabili; b) Cooperative; c) Teatro privato. Ma è personale, le preferenze sono sempre soggettive.**

**5 - Provincialismo, corporativismo, tentativi di imitazioni televisive, modernismo, approssimazione: questi sono i vizi. Vitalità, talenti naturali, estro sono le virtù. La rifondazione è inattuabile se non si riesamina il rapporto fra la scena e la società e la cultura odierna.**

**6 - Senza voler generalizzare, non è cambiato pressoché nulla.**

**7 - L'attore è attore di teatro, cinema, televisione, radio e doppiaggio. Naturalmente conoscendone le diverse tecniche.**

**8 - Discorso assai lungo e complesso che riguarda tutto il genere umano e tutte le professioni. Di volta in volta ciascuno dovrà faticosamente cercare il proprio equilibrio.**

**9 - Essere onesto tramite fra il poeta e il pubblico.**

**10 - Don Chisciotte. Mirella Cavaglia**

## Lucia Poli

**1 - Sono nata con il teatro degli anni Settanta, sotto il segno dell'antidivismo. E quella cifra ho mantenuto. Non ho mai apprezzato il culto della personalità oltre l'apprezzamento artistico: è solo malcostume del pubblico e sottocultura.**

**2 - Il regista era protagonista nel dopoguerra. Oggi vi è una maggiore varietà e sono venuti di moda anche molti solisti. Del resto non c'è che dire. La compagnia una volta era decisamente più importante.**

**3 - Viviamo senz'altro una crisi economica. Il momento è pessimo, l'attore è poco garantito e la**

sua vita è precaria. Il teatro fa parte della galassia del superfluo, come del resto tutta la cultura. E questo accade in concomitanza con un grosso disinteresse dei nostri governanti per il pensiero e la creazione artistica in genere. Parlerei perciò di una vera e propria crisi di sopravvivenza. E in mancanza di lavoro fioriscono i corsi e le scuole. Che certo servono, come serve avere una personalità ricca e formata. Le scuole sono un buon tramite, una buona palestra. Ma sono anche un parcheggio. Io per esempio non ho fatto scuole ma sono arrivata al palcoscenico da un'altra parte: quella dell'invenzione. Credo comunque che l'esperienza e la pratica siano le migliori maestre. Inutile però dire ad un ragazzo di cominciare dal palcoscenico se il lavoro non c'è.

**4 - Tutte le formazioni vanno bene. Quello che non dovrebbe succedere è ciò che invece è successo un po' dappertutto: accaparramento, giochi di potere, centri di potere, che hanno tolto e continuano a togliere spazio ai giovani - soprattutto nel grosso teatro privato e pubblico - anche se molte corone sono crollate. I politici hanno depredato senza costruire e hanno scippato il teatro della sua grande forza: la linfa nuova dei ragazzi, le idee che circolano, lo scambio incessante e il rinnovamento.**

**5 - L'arte non finisce. Finirà forse un modo di fare teatro. Perché il nostro modo di comunicare è ineliminabile in quanto diretto e da qui dovranno sempre prendere sangue e anima tutte le comunicazioni indirette, cinema in testa. Del resto il teatro è la crisi, la rappresenta oggi, come una volta la poesia civile. Perché il teatro sarà sempre al centro del problema: teatro e società vanno insieme, il teatro è l'espressione di una civiltà. In questo momento certo la prosa non dilaga, soffre di una forte crisi economica e vitale, ma riesploderà. Esprime meno perché la società esprime meno. Fa il verso al peggio, alla tv, agli elogi di regime, e dentro di sé, proprio in questo suo essere brutto, il teatro manifesta la crisi. La nostra crisi. È il brutto spettacolo che diamo di noi stessi tutti i giorni.**

**6 - L'attore è più colto, più presente a se stesso, più professionista e meno «genio e sregolatezza». È più preparato perché conosce di più, affonda meglio nelle pieghe dei testi e dell'animo umano. Non è più «tutto core». I giovani non vogliono essere più solo terra da plasmare. Il rapporto con il pubblico è meno magico e mitico, ma è fatto anche di dibattiti e di una comunicazione lungo vie più sottili, intellettuali, che non corrono soltanto sul filo dell'emozione. Certo nel loro rapporto con il potere gli attori non sono molto organizzati, rimangono individualisti, alcuni migliori manager di se stessi, altri, moltissimi, talenti che si**



**Poli - Il teatro fa parte della galassia del superfluo, come del resto tutta la cultura. - Le scuole sono una buona palestra, ma anche un parcheggio.**

perdono.

**7 - C'è chi si sistema meglio in un mezzo anziché in un altro. L'attore di teatro dovrebbe essere il più completo possibile. È inevitabile però che ci siano degli specifici.**

**8 - La donna è sempre la più penalizzata e come in tutti i lavori l'uomo è più libero. Quando ho avuto il mio bambino, che ora ha quasi tredici anni, facevo la tournée con la baby-sitter. Poi però è arrivata la scuola e sono dovuta stare molto più ferma. C'è però anche da dire che noi lavoriamo stagionalmente e che questo ci lascia quindi parecchio tempo libero per la famiglia. I segreti secondo me sono due: organizzazione e fantasia.**

**9 - La morale è un fatto molto privato. Io per esempio sono così rigorosa da essere quasi moralista. E così ho rifiutato sempre di fare pubblicità perché sono assolutamente contraria alla religione del consumismo a cui è votata la nostra società. Sono ipermoralista anche sul palcoscenico; il mio teatro è sempre autentico. E nella professione mi sono sempre fatta guidare da una domanda: lavorare va sempre bene? Io per esempio non andrei mai sulle reti Fininvest. Le mie parole d'ordine sono creatività, rispetto per gli altri, amore per le cose belle e per la comunicazione vera. Perché il nostro è un mestiere in cui si gioca con le idee e io coltivo il modello di un attore-intellettuale che aderisce al messaggio che comunica.**

**10 - È un professionista privilegiato: un creativo che lavora con le idee e con le idee costruisce l'innovazione. Valeria Carraroli**

## Michele Placido

**1 - Sono per la grande figura dell'attore perché penso che una delle cause della crisi odierna del teatro è dovuta al predominio dell'immagine del regista su quella dell'interprete. Questa soggezione può essere giustificabile quando ci si riferisca all'opera di uno Strehler o Ronconi. Comunque, quando vado a vedere uno spettacolo è perché c'è un certo primattore, come in passato si andava a vedere Randone al di là del testo, dell'allestimento o della firma del regista.**

**2 - No, perché in effetti non ci sono state più rivoluzioni - come quella per i *Parenti terribili* nell'allestimento di Visconti - apportatrici di un nuovo linguaggio e confronto fra testo drammaturgico ed interpretazione. Oggi invece la cosa più noiosa a teatro è proprio la stramberia di moltissimi registi che vogliono imporre una loro visione, mediante il testo, appiattendolo l'espressività dell'attore.**

**3 - Non ci sono ancora né un gruppo di persone, né una chiara normativa che abbiano cercato di salvaguardare il decoro del nostro lavoro, manca una coscienza sindacale e coloro che avrebbero un certo peso artistico non si sono impegnati politicamente e socialmente per l'immagine e la figura dell'attore. La maggior parte di noi non raggiunge neppure la dignità salariale nell'arco di un anno. Un tempo ci si formava solo nelle accademie mentre ora non necessariamente si proviene da una scuola; basti pensare ai casi di Bisio o della Finocchiaro che si sono preparati attraverso gruppi autonomi di lavoro; oppure l'insieme di Marino a Roma da cui sono emersi ultimamente Enrico Lo Verso e Kim Rossi Stuart.**

**4 - Preferisco il teatro privato. L'accumulo di spese e di debiti degli Stabili non giustificano le messe in scena, perché la maggior parte degli allestimenti durano solo un paio di mesi. Ci dovremmo riunire per decidere se il teatro pubblico vada ridimensionato, per esempio lasciando solo due o tre punti di riferimento (Roma, Milano). Il resto**



**Plácido - Oggi la cosa più noiosa è la stramberia di molti registi. - Quando vado a vedere uno spettacolo è perché c'è un certo primattore.**

compagnie private in cui la figura di un capocomico si assuma oltre alle responsabilità artistiche quelle salariali dei colleghi. Soluzione che funzionò per lungo tempo e che potrebbe essere, salvo alcuni aggiustamenti, riproposta.

**5 -** C'è un appiattimento culturale dovuto ad una mancanza di rinnovamento degli interessi del pubblico giovanile. Anche durante le rappresentazioni per le scuole è evidente che gli spettatori impreparati sono disinteressati a ciò che accade sul palcoscenico. Bisognerebbe, prendendo questa volta come esempio il cinema e una decina di nostri giovani registi (la Archibugi, Risi, Salvatore, Moretti) che sono riusciti a portare tanti giovani in sala a seguire le nuove storie italiane, trovare un nuovo modo di coinvolgere e anche rifare il pubblico teatrale. In teatro si mira soprattutto alla spartizione del denaro e non abbiamo invece delle persone che sappiano, magari utilizzando anche i mezzi della comunicazione di massa, «vendere teatro».

**6 -** Ancora oggi i posti, compresi quelli più di valore, vengono assegnati soltanto in base ad un accordo politico. Gli attori di conseguenza cercano di aggregarsi in un gruppo e ingraziarsi i favori di un regista-demiurgo di uno Stabile.

**7 -** Bisogna essere il più possibile completi ed utilizzare ogni capacità derivante dalla frequentazione di tutte le forme dello spettacolo audiovisivo e non. Un grande momento del teatro fu proprio negli anni Cinquanta-Sessanta quando attori come Albertazzi o Sbragia erano l'esempio di un interscambio fra piccolo schermo e scena, poi venuto meno.

**8 -** Chi sceglie questo lavoro sa benissimo che deve accettare anche una serie di compromessi famigliari, che provocano spesso sofferenza e sconforto.

**9 -** Deve conservare dei saldi principi morali non prostituendosi per una raccomandazione e rimanendo il più possibile fedele ai propri valori di uomo e di artista.

**10 -** Un pazzo che vuole esprimersi mediante la scena e di cui, utilizzando una frase evangelica, si può affermare che il successo è raro come per i pochi eletti rispetto ai chiamati. Non basta che il suo volto sia reso popolare da un passaggio televisivo, occorre una maestria provata da numerosi eventi artistici. *Sandro M. Gasparetti*

## Franca Nuti

**1 -** Innanzitutto bisogna capire bene cosa significa la parola diva; se va inteso come divino, qualcuno al di sopra della norma in senso positivo. In realtà in questa epoca i divi sono diventati i politici, i divi sono gli assassini del padre e della madre... Sì, ci sono ancora i divi cinematografici e i cantanti, ma non c'è più una definizione di divo in senso artistico, e nemmeno soltanto in senso positivo, visto che addirittura esistono i club di quello che ha ammazzato i genitori... Non saprei dire cosa significa divo. Se divo è una persona che si è affermato con la sua coerenza professionale, che è riuscita a mettersi in comunicazione con gli altri donandosi spiritualmente, allora qualche divo c'è ancora. Ognuno, nella nostra professione, dà quello che può, e ognuno, nel pubblico, prende quello che può. Nel mio cuore ho sempre presente una frase di Roberto De Monticelli che dice: «Un attore può dire di essersi veramente affermato quando quelli che sono andati a sentirlo tornano a casa, ognuno, con qualcosa che quell'attore gli ha dato». Questo è il risultato a cui tendo ogniqualvolta mi espongo sul palcoscenico. La ritengo, quella dell'attore, una professione per me insostituibile, molto piacevole, molto faticosa e che richiede una grande generosità e una grande onestà.

**2 -** Io ho avuto la fortuna di lavorare abbastanza assiduamente con due registi: Aldo Trionfo e Luca Ronconi. La continuità sia con l'uno che con l'altro mi ha fatto abituare alla mano forte di un regista che aiutasse le caratteristiche del mio apporto interpretativo a potenziarsi e a manifestarsi nel miglior modo possibile. La figura del regista, quindi, è per me importante. Seguendo un'idea precisa, poi, il regista sa rendere, del messaggio dell'autore e degli interventi degli interpreti, un risultato corale.

**3 -** Insegno alla scuola di teatro di Ronconi e credo fortemente nell'utilità della scuola. Devo dire che a questa professione si affacciano giovani che non sempre sono pazzi per il teatro. Alcuni si presentano senza esserci mai stati. È una curiosità che attrae soprattutto, credo, in Italia, dove quasi tutti pensano di essere attori come poeti. I ragazzi che frequentano la scuola di Ronconi, una scuola dura, di otto ore al giorno, sono in massima parte studenti universitari per cui sono tenuti anche a seguire gli studi e a dare regolarmente gli esami... è interessante osservare come si adattano alla durezza della scuola, senza aver pensato che sareb-

**Nuti - La nostra la definirei, nel significato più alto, un'attività di servizio. - Il mio destino è il teatro.**



be stata tanto dura, ma al contrario credendola abbastanza semplice. Come sempre succede, meglio si sente recitare, più facile sembra il recitare.

**4 -** Io non seguo la struttura ma il personaggio. Se il personaggio mi dà la possibilità di esprimermi non ha per me molto interesse che il teatro per cui lavoro abbia forma di cooperativa, o di teatro stabile, o di compagnia privata. Certo la struttura non deve essere priva di stile.

**5 -** La nostra la definirei, nel suo significato più alto, un'attività di servizio; e bisognerebbe che ci si ricordasse più spesso di questo. Credo proprio che sia questo uno degli argomenti interessanti quando si parla di rinnovamento del nostro teatro che, come tutte le attività, ha bisogno di uomini: uomini di cultura, buon senso, dignità. Se c'è il genio, meglio ancora! Se questi ci sono, il rinnovamento è d'obbligo, altrimenti si cade in una situazione caotica. Penso che quando Strehler, Ronconi e qualche altro, non vorrei adesso fare discriminazioni, non ci saranno più, allora sarà vera crisi, perché le crisi sono determinate dalla mancanza di uomini.

**6 -** Abbiamo tutti aderito ai cambiamenti che l'evolversi dei tempi hanno imposto. Da parte mia con cautela.

**7 -** Il mio destino è il teatro, certamente. Mentre invece non ho mai inseguito il cinema, è un mezzo che non mi riguarda. Mi è piaciuto il doppiaggio e ne ho fatto parecchio. Adoro la radio, ho delle bellissime esperienze, e la considero un mezzo di diffusione della cultura, fondamentale nella civiltà del nostro tempo. La televisione l'ho accettata molto in passato, adesso è infrequentabile. Gli uomini che la guidano non si rendono conto di che cosa si è perso eliminando la prosa dalla televisione.

**8 -** Sono moglie di un attore, Gian Carlo Dettoni, e abbiamo una famiglia che consideriamo abbastanza solida, due figli ormai grandi. Abbiamo condotto tutti e due la professione a un buonissimo livello; qualche volta è stato faticoso cambiare i nostri programmi in modo che nessuno dei due venisse sacrificato... sì, è stato faticoso, però anche molto bello. Certo, bisogna essere dotati di buona volontà e profondi sentimenti perché la lontananza, le assenze da casa pesano. Tutto sommato, però, credo che l'attore non abbia maggiori difficoltà di una persona che lavori in altri campi. Oggi la famiglia si è completamente modificata. Il sentimento dell'unione familiare, con mio grande rammarico, non ha più la consistenza che aveva un tempo.

**9 -** Molto è cambiato: una volta gli attori non avevano una grande cultura, non uscivano da famiglie abbienti, erano quasi sempre figli d'arte, rispettabilissimi per carità, però, la maggioranza, senza una vasta conoscenza culturale che sostenesse la loro professione; avevano un grande esempio attoriale, questo sì, e di fatica, di sacrificio materiale: guadagnavano molto poco. Poi con la nascita delle Accademie, all'attore è stato chiesto qualcosa di più dal punto di vista culturale. Attualmente un problema sentito deriva dall'ingresso nella professione di persone che non sono completamente qualificate. Quasi sempre, comunque, la professionalità vince sulla casualità. Io credo profondamente nella professionalità dell'attore: la professionalità è la sua morale.

**10 -** L'attore è colui che svolge una professione a servizio degli altri, nel migliore dei casi compiendo e facendo compiere un cammino di conoscenza di se stessi e della vita come, forse, nessun'altra professione è in grado di fare. *Anna Ceravolo*

*Nel prossimo numero, fra gli altri, gli interventi di Glauco Mauri, Anita Laurenzi, Piera Degli Esposti, Aldo Reggiani, Massimo Bini, Paolo Poli, Gianrico Tedeschi, Raffaella Azim, Massimo Foschi, Ida Marinelli, Ottavia Piccolo, Turi Ferro, Sabrina Capucci, Massimo Rannieri, Paolo Bessegato, Edoardo Siravo e Walter Malosti.*

L'IMPROVVISA E DOLOROSA SCOMPARSA DEL PRESIDENTE DELL'IDI

# SERVITORE DEL TEATRO E AMICO: DE CHIARA

MARICLA BOGGIO

**H**o telefonato a Ghigo De Chiara il penultimo giorno di gennaio. Ci sentivamo sovente, lui dall'Idi, io dalla Siad; era per comunicarci qualche informazione di lavoro, oppure per chiederci consiglio in merito ad un'iniziativa; era soprattutto per sentirsi, da amici quali eravamo, dalla metà degli anni Sessanta, e gli argomenti del nostro lavoro, assai simile, creavano il pretesto per scambi di idee al di là dell'ambito teatrale, già vasto ma non esaustivo di un dialogo. Ricordai a Ghigo che il primo di febbraio ci sarebbe stata la riunione degli autori della Siad per discutere sugli argomenti fissati la volta precedente. Mi stupì la sua meraviglia: non aveva segnato niente sull'agenda, eppure in quella giornata non aveva appuntato neanche altri impegni; era sempre così preciso che mi parve strano quell'ignorare un incontro da lui stesso voluto, per dialogare con gli autori, i suoi compagni di strada, nei confronti dei quali aveva un atteggiamento di rispetto, di ascolto attento e partecipe sia che ne condividesse le idee sia che fosse di diversa opinione. Mi ringraziò e disse che sarebbe venuto, sempre che non intervenisse qualche cosa in contrario; non mi preoccupai della formula, amava sentirsi libero, diceva così anche quando lo invitavamo a cena insieme a Marcella, la sua cara moglie, e agli altri amici di sempre, e non sarebbe mai mancato per un capriccio, o per un impegno intervenuto.

Il giorno dopo, a tarda sera, ormai notte, corremmo alla sua casa, avvertiti da una telefonata incredula: se n'era andato in pochi secondi, in mezzo alle cose a lui care, i libri, le stampe delle locandine antiche, le carte scritte con il pennarello nero, nella sua calligrafia morbida e decisa; davanti a lui in quegli ultimi istanti il volto proteso di Marcella, non consapevole di quanto accadeva, come ancora oggi non lo siamo noi, che ci aspettavamo anni di discorsi animati, ricchi di proposte che talvolta potevano essere anche contrastanti alle nostre, perché da quegli incontri non acquiescenti da entrambe le parti nasceva il nuovo progetto, l'attività da proiettare verso il futuro, che viveva di comuni finalità articolate. Il giorno successivo era la data dell'incontro della Siad; ci incontrammo, senza parole, con gli amici scrittori; Ghigo non era con noi, forse sulla sua agenda non aveva segnato quell'impegno perché non avrebbe potuto parteciparvi, già lontano dalle discussioni che appartengono alla vita, compiuto nella sua dimensione, che andrà precisandosi per noi con il passare dei giorni, rimeditata nelle sue diverse espressioni, organica nei suoi risultati, fonte di riflessione per quel mistero che vi rimarrà al di là delle opere da indagare, al di là dei discorsi incisi nella memoria di quanti, avendolo conosciuto, ne hanno tratto il senso di uno scambio intellettuale, di un aiuto esistenziale, di un ironico e spesso affettuoso afflato umano.

Le opere attraverso le quali Ghigo De Chiara si è manifestato nelle sue complesse capacità sono numerose e di varia collocazione. Ciascuno potrà fare riferimento ad una sua biografia, che se io tentassi di illustrare, correrebbe il rischio di diventare un elenco troppo sintetico e al tempo stesso eccessivamente lungo. Al di là di quanto ha realizzato, vorrei ricordare un'esperienza di vita che ne segnò il modo di rapportarsi alla realtà, il suo distacco da essa unito ad un'intensa passionalità, la sua pazienza in un carattere vivace, la sua cultura profonda accanto ad una capacità di trovare in ogni situazione pur marginale gli elementi per intraprendere un'iniziativa: vorrei ricordare la sua prigionia in Africa, dopo la battaglia di El Alamein, durata quattro anni: in quel campo governato dagli inglesi, Ghigo allora giovanissimo organizzò spettacoli teatrali, si diede a letture lunghe ed approfondite – per fortuna gli inglesi non erano avari di libri e di qualche supporto culturale –, fece forse quelle riflessioni che qualcuno soltanto di noi si propone nel periodo della maturità che si inoltra nella vecchiaia; lui ritornò disincantato ma con una grande voglia di incanto, e per questo, forse, scelse come scopo della sua vita il teatro. Nel teatro Ghigo non si sentiva completamente dentro ad una sola dimensione; il giornalista riuniva sotteraneamente le sue diverse attenzioni di scrittore, che si appuntava poi con rigorosa professionalità, mai acre e vendicativa, sugli spettacoli teatrali realizzandosi in critica. Per più di quarant'anni scrisse con passione ed ironia sull'*Avanti!*, facendosi anche fervido sostenitore di iniziative nell'ambito della Associazione Nazionale dei Critici di Teatro, di cui è stato uno dei fondatori più di cinque lustri fa. In più di una votazione di assemblea De Chiara ottenne il massimo dei voti; alcuni lo volevano presidente, ma lui si schermiva dalle cariche, curioso invece, in convegni talvolta avventurosi – come quelli da me in particolare organizza-



ti, due in Calabria, e altri in Sicilia ed in Sardegna – di indagare le possibilità di intervento dei critici in quella realtà magmatica, infida e stimolante che era il teatro degli anni Settanta-inizi Ottanta, con tutte le premesse di un rinnovamento e di una crescita strutturale e di linguaggi; ma con questa curiosità ed ironia intesa di nostalgia dissimulate per pudore e adesione illuministica era poi tutto dentro la scrittura drammaturgica, sia che con essa realizzasse un testo originale, tutto suo, come *Itaca! Itaca!*, sia che ricavasse dalla letteratura di Verga o di Sciascia nuovi drammi per i palcoscenici italiani. *Itaca! Itaca!* era un po' la metafora di un suo disegno mitico di vita: come Ulisse era affascinato dal mare per il senso del viaggio come libertà, come ricerca mai arenata, come l'eroe omerico amava conoscere cose e persone ogni volta nuove, ma si sentiva attratto poi dagli affetti familiari e sodali.

Era schivo da attestazioni ufficiali; preferiva la sua scrivania nello studiolo raccolto, caldo di una boiserie che lo faceva sentire al sicuro, con la sua pipa dal fumo acre alzata nella mano, innocua arma che agitava sull'andamento del pensiero. Proprio perché alieno dall'autoproposizione, ebbe premi teatrali – dal prestigioso «Marzotto», giovanissimo, per il testo *Né un uomo né un soldo*, al «Fondi La Pastora», al «Flaiano» per quel testo sulla Duse che Valeria Moriconi lesse ad un Festival a Sirolo, altro luogo amato da Ghigo nel ricordo di Enriquez, e poi Adriana Innocenti mise in scena essendone protagonista; fino a quel premio «Vallecorsi» – che avrebbe dovuto ritirare pochi giorni fa per *Capriccio*, una commedia «per due brave attrici», ultimo augurio di prossima rappresentazione che riuscì a fargli in quell'ultima telefonata.

Non possiamo dimenticare la sua presidenza all'Idi, rinnovata già una volta ed arrivata, credo, al settimo anno; ironicamente si era tenuto da parte, intimidito, quando noi insistevamo perché fosse lui ad essere eletto in quella carica, che a molti personaggi, forti in politica ministeriale, faceva gola; d'accordo tutti noi che fosse una carica per un uomo di teatro, non ci furono candidature alternative rispetto a Ghigo De Chiara, che uomo di teatro lo era per molteplici versi, e veniva inoltre considerato ben a ragione un uomo integro, privo di condizionamenti di parte o di interessi personalistici. Nei suoi intenti c'era la volontà di vedere il teatro italiano affrancato da servitù di varia estrazione, si trattasse di provincialismi proiettati verso l'estero, di ossequio ai potenti o di piccoli interessi di gruppo. E molto del suo tempo sacrificò, per amore di questo teatro così sfuggente, così insoddisfacente sempre, mettendo da parte la scrittura di cose sue, e non segnalando scritti suoi a causa dell'incarico che aveva accettato e che non divenne mai per lui un motivo di vantaggio personale. Penseremo a Ghigo De Chiara continuando il lavoro che finora avevamo fatto insieme. □

Nella foto, Ghigo De Chiara.

LA TRAGEDIA SCESPIRIANA SECONDO LUCA RONCONI

# LA FOLLIA DEL MONDO NELLA TESTA DI RE LEAR

*Una rilettura «oggettiva», lontana dalle vecchie convenzioni teatrali, a tratti provocatoria ma mai eccentrica o gratuita - Stretta aderenza fra la traduzione di Garboli e l'azione scenica e momenti di forte suggestione come nella scena della bufera - Ottime prove di De Francovich e di Papolizio.*

UGO RONFANI



RE LEAR (1606), di William Shakespeare. Traduzione (eccellente) di Cesare Garboli. Regia (generatrice del testo, magistrale) di Luca Ronconi. Scene (geometrie con materiali poveri) di Gae Aulenti. Costumi (funzionale contemporaneità) di Rudy Sabounghi. Suoni (evocazioni barbariche e naturalistiche) di Hubert Westkemper. Con Massimo De Francovich (straordinario protagonista), Massimo Papolizio (grande Edgar), Corrado Pani (Fool di estrosa verità), Delia Boccardo, Sabrina Capucci e Galatea Ranzi (le tre sorelle, eccellenti); Luciano Virgilio (Gloucester, con finezze interpretative), Kim Rossi Stuart (Edmund, vitalità, presenza ma inesperienza), Antonio Zanoletti (tormentato Oswald), Massimo De Rossi (vigoroso Conte di Kent). Prod. Teatro di Roma.

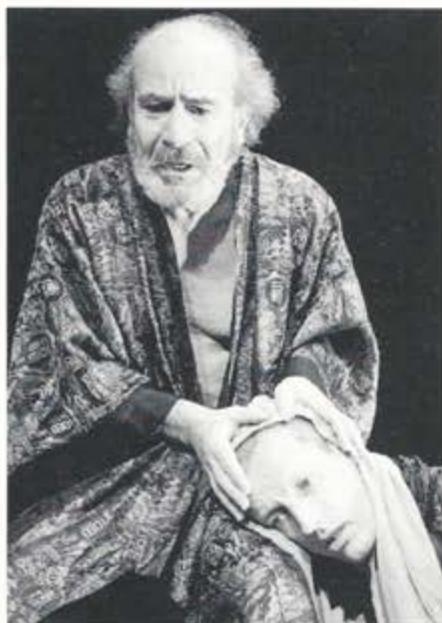
Di *Re Lear* – che Jan Kott ha definito «una montagna immensa di cui gli scalatori hanno paura, perché è piena di insidie e vi soffia il vento della follia» – Luca Ronconi, approdato al suo quarto Shakespeare, ha dato una lettura «oggettiva» (dunque diversa sia dall'apologo morale che dalle proiezioni nell'assurdo cui ci avevano abituati) che è gremita, come si può immaginare, di invenzioni e di provocazioni, che fa un gran faldò di tutte le vecchie convenzioni ma che non è mai eccentrica o gratuita, e vivifica ad ogni istante e per tutta la durata dello spettacolo (quattro ore e mezza con l'intervallo alla prima all'Argentina di Ro-

ma, applausi anche a scena aperta, esito trionfale), un testo che – adesso lo sappiamo – è qualcosa di molto più complesso di una moralità sul potere. Questo allestimento ci ha mostrato un Ronconi fedele alle sue scelte radicali (*comunicare un'opera, non limitarsi ad ambientarla*) ma ricco di stimoli innovativi, attento ai ritmi veloci ed ossessivi della grande saga elisabettiana, pronto a cogliere tutte le derivazioni tematiche, abile a prendere le distanze dalla barbarie grandguignolesca verso cui precipita il testo ma senza svuotarla dei suoi tremendi significati esistenziali. Mi pare che il pregio di questo allestimento (che altri, inevitabilmente, celebrerà per le sue «provocazioni»: i bandoni di lamiera di una corte-bidonville immaginata da Gae Aulenti, le continue rincorse nel labirinto delle porte e saracinesche, le fenditure e le botole nel palcoscenico di un sottosuolo che è anche subconscio, l'armatura medioevale di Cordelia-Jeanne D'Arc e il punching ball dell'atletico Edmund il bastardo, il nudo integrale di De Francovich nella scena della pazzia e la jep dei vincitori che lo catturano con la ritrovata Cordelia) sia anzitutto nella raggiunta aderenza – sempre difficile da ottenere coi classici – del testo, splendidamente tradotto da Garboli, con l'azione scenica. E poi nell'aver ottenuto che le «geometrie» della sua regia evidenziassero il tema di fondo del testo: la follia di Re Lear è la follia di un regno e di un'epoca e ciò accade perché l'improvvida, maledetta spartizione del pote-

re, dividendo ciò che doveva restare unito, ingenera automaticamente il disordine e la violenza. Nella lunga scena della tempesta che s'abbatte sul re fuggiasco (la bufera più impressionante per verità che mi sia capitato di vedere nella finzione di un teatro) Ronconi ottiene, ancora, di coinvolgerci anche emotivamente con il rapporto tra la terribile furia degli elementi scatenati e il terrore primitivo degli uomini, fino ai bordi della pazzia. Ci sono ancora, nettamente delineati, il conflitto delle generazioni (e qui l'incomprensione fatale di Lear per la povera, sacrificata Cordelia è simmetrica alla squilibrata affettività di Gloucester per il bastardo Edmund che lo tradirà ai danni del figlio leale Edgar); una interpretazione «nevrotizzata» di Lear, non più tiranno punito dal cielo ma natura eccentrica, portata all'irrisione e curiosa degli eccessi; un gioco speculare fra il re e il suo Matto, a lui simile perfino nell'età avanzata; l'umanizzazione di Cordelia, non più «martire e santa» ma ben piantata coi piedi per terra; e il costante uso poetico-filosofico del *feuilleton* elisabettiano. Tutto è eccesso, in questo spettacolo: la regalità, il dolore, la pazzia, l'uragano, l'odio, la dislocazione nella contemporaneità delle guerre etniche: perciò teatrale. «La bufera è qui, nella mia testa», dice Francovich-Lear, e tutta la regia è costruita intorno a questa frase.

Ed ora almeno qualche cenno ai meravigliosi interpreti. De Francovich: il suo Lear che gioca con l'ironia, ch'è attratto dalla follia come dal vuoto, ch'è umanamente nudo davanti al potere resterà nella storia degli allestimenti scespiriani. La figura di Edgar diventa, nell'interpretazione di Papolizio, una dolente rappresentazione della giustizia perseguitata. Virgilio come Gloucester e Pani nella parte del vecchio Fool sono ricchi di inventiva e umanità. La Boccardo (questa con maggiore autonomia interpretativa), la Capucci e la Ranzi sono come Goneril, Regan e Cordelia le appassionate vestali del verbo ronconiano. E gli elogi per tutti li faccio partire da Massimo De Rossi, solido nel suo ruolo, e Antonio Zanoletti, tutto dostoevskjane irresolutezze. Spiacente di non potere includere, almeno per ora, Kim Rossi Stuart, molto sostenuto in platea dai giovani fans che ha conquistato dallo schermo cinematografico, scattante, vitale ma inesperto, e poco felicemente servito da una dizione debole, imprecisa. Come dire che come attore di teatro egli deve ancora crescere. □

Nella foto, da sinistra a destra, Massimo De Francovich, Corrado Pani e Massimo De Rossi nel «Re Lear».



## Baliani, un Fool solitario che racconta la storia di Lear

LEAR, da William Shakespeare. Regia (essenziale) di Maria Maglietta. Luci (efficaci) di Paolo Baroni. Con (coinvolgente narratore-Fool) Marco Baliani e (Lear commovente, ma forse superfluo) Coco Leonardi. Prod. Trickster-Bricconi Divini.

«La verità è un cane da tenere a caccia a frustate», dice il Matto, e sembra parlare di sé. Ma le frustate non glielie dà più nessuno: Lear, il suo re, è impazzito proprio per aver guardato la verità solo con gli occhi e non con il cuore. Il Matto racconta, su una scena spoglia come una landa desolata, con rocce e pezzi di tronchi d'albero squassati dalla tempesta, la storia di un uomo compiaciuto del potere, di figli traditori e di figli traditi, di lettere come malefiche forze motrici di intrighi delittuosi. Si percuote con forza la testa come per cercare di dare un ordine logico all'assurdità della guerra, della violenza e della follia del suo re, del quale è rimasto unico compagno.

Marco Baliani in scena è solo e racconta *Re Lear* nelle vesti del Fool, proseguendo un percorso di narratore di storie, tratte da leggende e materiale folclorico, che ha avuto il suo momento più alto, alcuni anni fa, in *Kohlhaas* da Kleist. Questa nuova tappa, forse un po' ambiziosa, lascia, al di là del fascino del testo e dell'innegabile bravura di Baliani, qualche perplessità. È possibile raccontare la storia di Lear senza cadere in un elenco didascalico di fatti e personaggi? Forse, ma prendendo altre strade e facendo altre scelte. La preoccupazione di dare linearità a tutte le vicende e presenza a tutti i personaggi limita notevolmente la grandissima capacità affabulatoria di Baliani: il suo Fool è fool solo all'inizio, quando deve entrare nella storia passata per renderla presente, e alla fine, quando la follia viene lasciata a Lear, che si materializza in scena con l'attore Coco Leonardi mentre lui si trasforma in Cordelia, come per offrire una sorta di eutanasia al suo vecchio re. Ma tra un lembo e l'altro del racconto il Fool di Baliani rimane un uomo qualsiasi, emozionato e col cuore in bocca certo, ma un po' schiacciato e spento dalla mole degli eventi di cui si fa interprete. *Claudia Cannella*

## Sentimenti e relazioni tra gli infiniti punti

TRA GLI INFINITI PUNTI DI UN SEGMENTO, testo e regia (d'impatto visivo) di Cesare Lievi. Scene (spoglie e precise) di Josef Frommwiesser. Costumi di Valeria Ferreni. Luci (pittori-

che) di Gigi Saccomandi. Movimenti coreografici di Daniela Schiavone. Con Emanuele Carucci Viterbi, Cristiano Azzolin, Pietro Faiella, Stefano Mazzanti, Silvia Filippini, Giuseppina Zanini, Valeria Ferreni. Prod. Centro Servizi e Spettacoli-Udine in collaborazione con Teatro dell'Acqua-Gargnano sul Garda (Brescia).

Cesare Lievi, regista drammaturgo e poeta bresciano, ritorna sulle scene italiane dopo anni di lavoro nei teatri tedeschi, austriaci e svizzeri, con una messa in scena dedicata al fratello Daniele, lo scenografo scomparso prematuramente con il quale aveva fondato il Teatro dell'Acqua di Gargnano. Il tema dell'assenza come separazione, o dell'incolmabile distanza che oscuramente prende stanza in ogni relazione, d'amicizia o d'amore che sia, è il centro drammaturgico dello spettacolo. In *Tra gli infiniti punti di un segmento*, Lievi trasforma questa materia dolorosa e sfuggente, attraverso il nitore di una visione geometrizzata e l'interpretazione spersonalizzata degli attori, concedendo così al nostro sguardo di posarsi e indugiare su questa bolla di inquietante lucidità. La scena s'allarga, si stringe, si fa pura superficie o profondità onirica grazie a pannelli neri scorrevoli che come in un diaframma fotografico aprono e chiudono la visione, in rettangoli e quadrati, di diverse dimensioni. Lo sguardo dello spettatore è quindi guidato, è scientemente comandato da un regista-Euclide che ci mostra un lato poi un altro, un alto poi un basso, un dentro e un fuori dei medesimi cinque quadri e due monologhi che costituiscono questo lavoro. Frammenti di un tutto non mai ricomponibile, tuttavia, in una visione plenaria, consolatoria, nemmeno nel ricordo, che appare piuttosto come un'altra forma di distanza, di oblio. Del resto, come ci dice il titolo scelto per la pièce, in cui risuona l'antico paradosso di Achille e la tartaruga, le vicende umane, di sentimenti e di relazioni, abitano gli infiniti punti di un segmento dove se uno va, un altro insegue, senza possibilità di contatto reciproco, mai. Ed ecco allora i protagonisti: due amici qualunque (in questa geometria dei sentimenti chiamati A e B proprio come punti) che hanno condiviso gli anni universitari, e che si sono poi separati (perché è la vita stessa infine che separa) occupare lo spazio come se fosse pieno, in ogni suo punto. Insomma, sono essi Achille e la tartaruga, e qualcosa è sempre a separarli: un tavolo, delle più eloquenti sbarre, o più sottilmente lo spazio-tempo del loro sentire, del loro guardare il mondo, del loro parlare, diverso. A tratti pare una figura femminile ad insinuarsi tra di loro, C, ma senza poter spezzare nulla, giacché lasciata da questo sguardo narrante sullo sfondo, presente ai loro discorsi, o ai loro incubi, anch'essa in una sua, altra, eppure identica separazione. *Cristina Gualandri*

## Al cuore di Shakespeare attraverso i suoi sonetti

SONNETS-SONETTI, di William Shakespeare. In un racconto di Aldo Engheben (in nero al leggio). Con Livia Castellini e Roberto Ghitti (in costume, recitanti altorilevati scenografici), Mario Bonomelli (voce in inglese). Oggetti scenici di Giuseppe Rivadossi. Prod. Centro teatrale bresciano.

Lo stabile di Brescia si occuperà per un biennio del teatro inglese. All'interno del ciclo Aldo Engheben ha riproposto nel Ridotto del Grande la performance che l'estate scorsa era stata raccolta tra le mura del palazzo civico, il Broletto. Uno Shakespeare intimo, dall'attribuzione discussa, quello dei «sugred sonnet»: amore, odio, piacere, dolore, morte e immortalità sono i temi dei versi pubblicati nel 1609 presso l'editore Thomas Thorpe senza, pare, l'assenso del poeta. Due gli oggetti della passione, il fair friend «tu sei ora fresco ornamento del mondo e impareggiabile araldo della fulgida primavera», la dark lady «dei due sono io lo spergiuro / perché tutti i miei giuramenti / sono promesse che io faccio di lasciarti / e invece ogni mio onesto proponimento / sfuma



quando guardo te», in una sorta di triangolo del tormento «che tu possiede lei, non è che parte del mio dolore / (eppur può dirsi che io l'amavo tanto) / Ch'essa possiede te, questo è ciò di cui mi dolgo, / questa è la perdita d'amore che mi trafigge più profondamente».

La luce scivola sugli affreschi della settecentesca sala, accarezza i putti sospesi, rifrange in impietosamente specchi le angosce; nell'ombra del loggiato sovrastante compaiono e scompaiono i fantasmi struggentemente chiamati. Voci da lontano, citazioni registrate, si perdono su verso la volta dipinta per l'Arte; *Giulietta e Romeo* di Carmelo Bene e di Bellini sono l'Amore e sono il Teatro. La musica, i rintocchi dell'odiato tempo che ogni cosa travolge, i rumori scroscianti dell'interiore sturm und drang fanno da eco alla profonda vocalità del lettore, incombono sulla figura sottile che stropiccia i torturati fogli alla ricerca di un'impensabile eternità. *Magda Biglia*

## È bello vivere su Marte ma l'idraulico non aspetta

IL PIANETA DELLE TESTE A PERA, di Katia Beni, Donatella Diamanti, Andrea Brambilla (Zuzzurro) e Marco Posani. Con Katia Beni. Prod. Eventi srl.

Katia sbarca su un pianeta sconosciuto, ha addosso una tuta da astronauta e finalmente ha coronato il suo sogno: staccarsi da terra. Katia, lo si capisce subito, è in fuga da un mondo che non ama più: troppo tecnologico per chi come lei è un'ingenua naïf, troppo artificiale per chi crede ancora, magari a sproposito, alla purezza dei sentimenti, troppo affollato ma anche anonimo dove la gente fa sempre più fatica a divenire persona. Meglio allora quei «marzianini» che le stanno davanti, così comprensivi e calorosi, anche se persino troppo a conoscenza di quello che sta succedendo laggiù. Tutto va bene, o quasi, tra racconti ironici di deludenti avventure sessuali e ancora più improbabili tentativi politici (la nostra ha persino dato vita all'Irene Pivetti Fans Club) fino a quando una telefonata e un impegno improcrastinabile rendono necessario il ritorno: chi può resistere al richiamo dell'idraulico? Katia Beni, scuderia Alessandro Benvenuti, ritorna al vecchio amore del monologo d'assalto: una rentrée in quel cabaret da cui la nostra era partita con il trio delle Galline. Molta capacità, uno spiccato senso dell'humour e gestualità irriverente da brava toscana. Vista in quel bel contenitore ideato dal genicaccio fiorentino al Politeama di Cascina, la rassegna «Razza bugiarda», Katia brilla per coerenza con il suo linguaggio espressivo e lancia strali da autentica comica-guerriera. *Silvia Mastagni*

BRANCIAROLI, LAVIA E ORSINI: È IL TEATRO DELL'ATTORE

# LA GELOSIA DI OTELLO NEL DESERTO DEI TARTARI

*In una guarnigione militare ai confini del mondo una giovane donna-oggetto, Desdemona, soccombe alle trame criminose di Iago e alle ossessioni del Moro - Shakespeare nostro contemporaneo, fino al teatro dell'assurdo.*

UGO RONFANI



OTELLO (1604), di William Shakespeare. Traduzione (sciolta) di A. Dall'Agia. Regia (vivamente espressionistica) di Gabriele Lavia. Scene e costumi (trovarobato da caserma) di Paolo Tommasi. Musiche (nostalgia da Legione straniera) di Giorgio Carnini. Con Franco Branciaroli (grandissimo Othello), Umberto Orsini (Jago dostoevskijano), Valeria Milillo (Desdemona adolescenziale), Susanna Marcomeni (pregevole Emilia) e Luca Lazzareschi (Cassio), Roberto Alinghieri, Lucio Rosato, Francesco Meoni, Fabrizio Russotto, Alkis Zanis, Claudio Calafiore, Giorgina Cantalini, Giuseppe Antignati. Prod. Teatro Eliseo e Incamminati.

Otello, ovvero molto rumore per nulla. Questa storia di un fazzoletto perduto che ingenera orrore e morte è - diceva Flaiano - esagerata. Poco credibile - aggiungo - nell'era dei Kleenex. La grande abilità di Shakespeare è consistita nell'aver occultato la fragilità dell'aneddoto in una macbettiana foresta di passioni, quelle del

condottiero negro che le virtù militari hanno sollevato dal caos primigenio fino alla gloria, e il suo alfiere razzista e frustrato, destinato al tradimento. Ma alla maledizione del fazzoletto lo spettatore d'oggi non può più credere, tanto meno un regista scaltrito come Lavia. E allora Lavia che fa? Anziché minimizzare l'aneddoto lo dilata fino al parossismo e alla derisione, con scene in cui la ricerca del fazzoletto perduto sconfinava nell'assurdo, proditorio ingigantimento degli oggetti come in Ionesco: e questo è un primo rilievo che suggerisce questa sua regia, a vent'anni dal suo primo allestimento.

Una seconda osservazione è che questo *Otello* di quattro ore, con dilatazioni narrativo-cinematografiche, dal pubblico accolto prima con un po' di sconcerto e poi con molti applausi, indica che la nostra scena sta forse tornando, dopo l'epoca della cosiddetta regia critica, al teatro dell'attore, se non del mattatore. Siamo infatti di fronte a un «duello» Branciaroli-Orsini.

Terza osservazione (scontata per chi conosca La-

via) è l'astoricità dell'allestimento o, meglio, la sua dislocazione - del resto plausibile - al tramonto del colonialismo. Questo *Otello* da guarnigione militare, fra il *Deserto dei tartari* di Buzzati e *I paraventi* di Genet, immerso nella precarietà (efficacissima) di un'attrezzatura da caserma, avvolto nella coltre musicale di una ballata alla Mac Orlan, costellato di manovre e parate di parà mercenari che fungono da coro maschile e maschilista (e qui consiglieri a Lavia di farsi meno condizionare da un visualità cinematografica un po' fine a se stessa); questo *Otello* che ha la divisa e l'indole di un capo da repubblica centrafricana, mentre Jago è un avventuriero con sordidi sogni di gloria, s'inquadra alla fine di una cornice teatralmente efficace, nonché ideologicamente stimolante, proprio anche per il suo coté Guignol: che è quella della rovina risibile degli umani sentimenti nella fornace della guerra. Il provvisorio orrendo di Sarajevo, insomma, qui è alle porte. Gli interpreti. Per *Otello* e *Jago* Shakespeare aveva stabilito la «par condicio»: i due poli del fatale evolvere della tragedia, la coppia antagonista legata fino all'ultimo respiro. Il lavoro di costruzione dei loro personaggi che fanno Branciaroli e Orsini è enorme. L'*Otello* di Branciaroli - cranio rasato, nuca alla Von Stroheim, labbra tumide - è statuario, quasi totemico nelle scene di comando, e vocalmente alterna toni maestosi a impennate selvagge nei trasporti amorosi. La sua gelosia si sfoga nei furori atavici del tam tam, si rintana sotto il letto, precipita nella crisi epilettica; plagiato da Jago riesce nel difficilissimo esercizio di rendere la fragile, patetica credulità del «diverso». Lo Jago di Orsini - occhialuto, attaccato alla sua fisarmonica a bocca e ricalcato su una SS, misogino e forse omosessuale ma proprio per questo irretito sia dal candore di Desdemona che dalla forza di *Otello*, dialogante col pubblico come un *deus ex machina* - è un groviglio di strazianti contraddizioni: Dostoevskij e Stanislavskij sono i modelli di questa interpretazione segmentata, tormentatissima, forse da calibrare sul piano di una vocalità che, per essere precipitata, non è sempre udibile. Alla Milillo il regista ha chiesto una Desdemona tutta ingenuità, *rêveuse* da educando femminile: e dopo qualche esagerazione iniziale la giovane attrice sa essere persuasiva e toccante nel suo «ruolo di opposizione». Solidamente scespiriana l'onesta Emilia di Susanna Marcomeni; diseguali e un po' abbandonati all'estro individuale gli altri ruoli; e qui citerei il Cassio di Lazzareschi, l'appariscente cortigiana Bianca della Cantalini, il Roderigo di Alkis Zanis. □

Nella foto, da sinistra a destra, Franco Branciaroli e Umberto Orsini.

## Dalla pagina alla scena La peste di Albert Camus

LA PESTE, dal romanzo omonimo di Albert Camus. Adattamento (coerente progetto) e regia (ritmica e funzionale) di Gabriele Calindri. Scenografia (essenziale) di Eugenio Giudici. Con (tutti efficaci) Massimiliano Lotti (determinato dottor Rieux), Gigi Rosatelli (signor Grand, coinvolgente «eroe insignificante»), Pino Pirovano (Padre Paneloux, doloroso e dialettico uomo di Dio), Elisabetta Spinelli (istintiva Rambert) e Enrico Maggi (passionale e stentoreo Cottard). Prod. Teatro Libero, Milano.

La trasposizione dalla pagina alla scena dell'opera appartenente al cosiddetto «Ciclo della rivolta», dopo quello dell'«Assurdo» o della «Negazione» è interessante e coinvolgente, pur con gli azzardi di una evidente frammentarietà e schematismi solo in parte evitati rispetto alla più armoniosa compattezza dell'opera letteraria. In particolare, Gabriele Calindri ha inserito arbitrariamente «per una diversa forma di narrazione e organizzazione dello spazio» due Angeli della Peste portatori e custodi di una purificazione e redenzione sia individuale che collettiva, nonché simboli di valori metafisici presenti nel testo di Camus. Inoltre è stato immesso un riferimento alla nostra realtà contemporanea (quello sulla televisione, come peste virtuale da subire dopo la fine del flagello divino-naturale) e inserita la figura femminile (che originariamente era maschile) di Rambert perché emotivamente (è il primo dei protagonisti a ribellarsi per amore, a soffrire la separazione dalla persona che ama) è sembrato a Calindri «il personaggio più "femminile" fra tutti i principali protagonisti». La messa in scena ha privilegiato il simbolico, coerentemente con il romanzo, vasta allegoria della condizione umana attraverso la descrizione di Orano isolata da una epidemia. Gli oggetti mutano senso: il tavolino che diventa pulpito per il proclama degli Angeli, la carcassa di un topo, portatore dell'epidemia, viene sollevata e indicata al pubblico, un sipario-zanzariera separa lo spazio fra scena appesata e platea. L'uso di musiche classiche, corali e solenni, di rumori dirompenti e ritmati, i costumi vivaci, i pannelli laterali policromi potenziano le valenze emotive del testo. *Sandro M. Gasparetti*

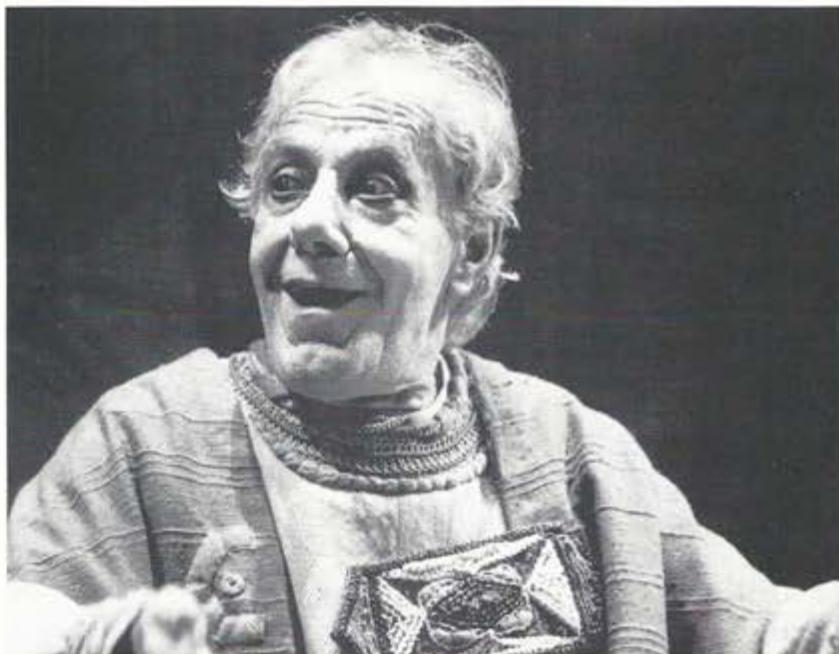
## Attenti a quelle due se l'obiettivo è il matrimonio

UN BACIO A MEZZANOTTE, di e con Paola Sambo nel ruolo di *Marisa* e Gloria Sapiro in quello di *Lilli*. Al pianoforte Silvestro Pontani. Regia (buona) e coreografie (di stile vario) di Paola Sambo e Gloria Sapiro. Scenografia (pochi oggetti essenziali) di Robby Scodnik. Costumi (anni '60) di Andrea Stanisci. Prod. Compagnia Aries.

Spettacolo leggero, collage di motivi musicali anni '60, costruito mettendo assieme uno dopo l'altro diverse canzoni del periodo, appropriatamente scelte e disposte a costituire l'ossatura musicale dello spettacolo. Tornano il Quartetto Cetra con le sue canzoni, le gemelle Kessler, con i loro balletti «sincroni» e la loro pronuncia spezzata, alla tedesca, e autori vari. Il mondo della rivista è presente con Kramer-Garinei-Giovannini, il titolo dello spettacolo è appunto quello di una loro canzone e termina con *Donna*, altra canzone presa dalla rivista *Un trapezio per Lisistrata*, sempre degli stessi autori.

La trama è piuttosto semplice. Due ragazze anni '60, alla buona e un po' ingenua, tentano il successo attraverso concorsi di bellezza, «Caroselli», galanterie e moda ormai dedita alle nuove fibre sintetiche. Obiettivo unico finale, però, sembra la conquista di un «uomo-marito». Per arrivare a questo, e ammaliarlo, può anche essere necessario fare la sciantosa, in abito da sera, seduta sopra un pianoforte, cantando: *I'm thru in love*. Alla fine, questo ammaliato, si butta dalla Torre Eiffel. Forse era troppo! *Pietro Vial*

## L'INTERPRETE CONVINCHE PIÙ DEL REGISTA



## Per i suoi cinquant'anni di teatro Tedeschi si è offerto l'Enrico IV

UGO RONFANI

ENRICO IV (1922), di Luigi Pirandello. Regia (capocomicale) di Gianrico Tedeschi, anche (appassionato) interprete. Consulente drammaturgico Siro Ferrone. Scene (tarsie in trompe l'oeil con citazioni fra Paolo Uccello e Piero della Francesca) di Tobia Ercolino. Costumi (stilizzazioni d'epoca) di Lisa Ruffini. Commento musicale (modernizzante) di Sellani e Libano. Con Marianella Laszlo (la Marchesa Matilde), Camilla Frontini (sua figlia Frida), Alessandro Pala (il giovane Marchese), Marco Zannoni (il Barone Belcredi), Libero Sansavini (il dottore), Raffaele Spina, Gaetano Aronica, Tito Manganelli e Gianluca Iacono (cast diseguale, di modesto livello). Prod. Tuttoteatro.

Gianrico Tedeschi, attore illustre di grande versatilità e comunicativa portato ai ruoli brillanti ma che sa frequentare anche il dramma, s'è offerto per il suo splendido mezzo secolo di teatro il ruolo di quel personaggio di Pirandello, anagraficamente indeterminato, che si rifugia in una finta pazzia recitando la parte dell'imperatore Enrico IV di Germania. E ha deciso di assumere inoltre, per la prima volta, la regia dello spettacolo. Plaudiamo all'impegno, ch'è segno di ancora giovanili entusiasmi; ci dichiariamo interessati alla sua interpretazione che – senza porsi ai livelli di quelle di Ruggeri alla prima memorabile del '22 a Milano, o di Randone che aveva dato al personaggio il suggello di un pessimismo amaro – ha il segno di una teatrale efficacia. Non possiamo invece affermare – e ce ne spiace – che la regia ci abbia convinti, essendoci trovati di fronte a un'impresa capocomicale «all'antica italiana» che ha esplicitato ma anche esteriorizzato gli elementi costitutivi del testo e isolato il protagonista in un'azione scenica tutt'altro che corale, per l'uso limitato delle risorse dagli altri attori, alcuni dei quali (non farò nomi) piuttosto modesti.

Come ricorda Ferrone, drammaturgo di compagnia, sul programma di sala, Pirandello aveva scritto l'*Enrico IV* dopo i fischi con cui il pubblico romano aveva accolto, l'anno prima, i *Sei personaggi*: come una finta abiura tramite una vicenda storica in costumi medioevali, con intendimenti insomma parodici in polemica con il sanbenellismo alla moda; ma in questa cornice beffarda riproponendo la tematica del conflitto fra l'essere e il parere dei *Sei personaggi*. Or bene: quest'aspetto parodico emerge chiaramente dall'allestimento, anche per la naturale inclinazione interpretativa di Tedeschi; risulta in altri termini la caustica, graffiante decisione del finto imperatore di «seppellirsi nella buia caverna del teatro, in un esilio volontario senza ritorno», come sottolinea Ferrone; ma non si va oltre l'enunciato tutto sommato schematico su cui poggia il testo, nel suo apparato «storico» fin troppo rigoroso e didascalico.

Merito di Tedeschi se quel che di «professorale che resiste al solvente poetico» (il giudizio è di Flaiano) si scioglie in momenti di mistero e di magia (la scena del monacello, il monologo nella luce della luna); ma il resto mostra tutte le innervature del plot; e non giova a dare credibilità poetica all'insieme l'irrelevanza degli altri personaggi, prigionieri di un pirandellismo che si voleva forse evitare ma che è inesorabilmente riemerso, anche perché gli attori appaiono spesso abbandonati a se stessi, inerti davanti al dinamismo espressivo del protagonista, inadeguati nelle controcene. Da segnalare la Marchesa Matilde risentita, di rauche repliche, della Laszlo. Sbrigativo, nello stile del vecchio feuilletton, il finale, quando il falso Enrico IV, svelato l'inganno, abbraccia la Matilde di allora (il cui adulterio era stato da lui scoperto all'epoca della fatale caduta da cavallo) che è la Frida di adesso, provocando le reazioni del rivale Belcredi, e lo trafigge con la spada, condannandosi a non abbandonare mai più il personaggio della sua follia. Pubblico abbastanza numeroso, applausi rivolti soprattutto a Tedeschi. □



## L'Amleto bis di De Capitani caledoscopio delle avanguardie

AMLETO (1600), di Shakespeare (1564-1616). Traduzione (pregevole, ma in contrasto con l'allestimento) di Cesare Garboli. Regia (intelligentemente provocatoria ma non coerente) di Elio De Capitani. Scena (nudità) di Carlo Sala. Colonna sonora (eterogeneità, frastuoni) di Renato Rinaldi. Luci (variazioni sulla penombra) di Nando Frigerio. Con Ferdinando Bruni come Amleto (generosa, convincente interpretazione) e Ida Marinelli, Giancarlo Ilari, Fabiano Fantini, Francesco Acquaroli, Luciano Scarpa, Alessandro Quattro, Andrea Renzi, Bernardo Abbrescia, Luciano Donda, Pia Lanciotti (impegno, ma anche disomogeneità interpretative). Prod. Teatrithalia, Milano.

La «plasticità scenica» del capolavoro di Shakespeare è illimitata, e da quando fu recitato perfino in smoking le provocazioni registiche non sorprendono più. Ciò premesso, è vero che De Capitani ha fatto il possibile per *epater le public*. Se la sua versione del '94, realizzata con gli stessi attori, s'affidava al flusso narrativo, con atmosfere gotiche, barbariche, questo secondo allestimento – cui dovrebbe seguire una versione cinematografica – è in opposizione all'altro per stile e linguaggio. Dopo il recupero storico-filologico di quel primo approccio, adesso De Capitani e la sua affiatata équipe hanno affrontato, anzi hanno preso di petto il testo al modo dei loro drammaturghi di elezione Fassbinder e Müller, Koltès e Berkoff. Una lettura «dark», non immemore di quella di Bergman col suo Amleto blouson-noir, sganciata da stereotipi storici, calata in una fosca contemporaneità attraversata da venti di guerra, riflettente il malessere, le nevrosi e le rivolte alimentate dal potere: in una parola l'intreccio perverso che, secondo la drammaturgia nichilistica di Müller (sono del suo *Filottete*, infatti, alcuni versi introdotti a mo' di prologo) si produce nelle epoche turbate fra individuo e società.

Lo strumento di esecuzione è un espressionismo secco, esacerbato, violento. I personaggi agiscono dentro una scena «mentale» organizzata a vista con divani, poltrone, fondali di plastica e cellophane, sì che il fosco castello di Elsinore è come il palazzo di una versione teatrale della viscontiana *Caduta degli dei*. Lo spettro del re ucciso diventa un cadavere da dissezione anatomica (Fabiano Fantini); Polonio (Giancarlo Ilari) è un vecchio di antico pelo che domina Ofelia con la frusta e muore come in un melodramma; una gestualità esacerbata reintroduce l'estetica della supermarionetta di Craig; un eros disturbato arieggia rapporti incestuosi fra Laerte (Andrea Renzi) e la sorella e Amleto e la madre (Ida Marinelli); i comici (ancora il Fantini e il Quattro in travesti), arrivano dalla platea con banda e coriandoli, in un'aura felliniana; la scena dei becchini (l'Abbrescia e il Donda, anche caricaturali Rosencrantz e Guildenstern) è detta in prosa da clowns come in uno sketch alla De Regge; la pazzia di Ofelia (Pia Lanciotti, che si dà da fare per recitare come Giulia Lazzarini) ha per fondo sonoro le pistolettate che Laerte spara sempre dalla platea annunciando la vendetta, come fosse un eroe dei fumetti di Hugo Pratt; e via di questo passo. L'Amleto di Ferdinando Bruni indossa una camicia bianca aperta sul petto sopra un costume nero, il che accentua l'accostamento a Carmelo Bene; e la sua interpretazione appare solida e plausibile, ricca di partecipazione emotiva, variata negli scarti psicologici.

Ma è l'operazione nel suo insieme a risultare sconcertante: per le continue frammentazioni di stile fra il grottesco e il naturalistico, fra l'impostazione dissacrante e l'adesione al tragico, fra il tono sarcastico e quello patetico. Ne risulta un caleidoscopio di citazioni dalle avanguardie, una incompatibilità fra la traduzione di Garboli e la sua pronuncia in scena, una frammistione cerebrale di provocazioni spettacolari fini a se stesse. Come se questo *Amleto* fosse non un approdo, ma un *work in progress* da ricondurre a una coerenza che resta da trovare. Ugo Ronfani

## Se un intellettuale saccente incontra una bella di notte

GENTE DI FACILI COSTUMI (1988), di Nino Marini e Nino Manfredi, anche regista e interprete (smaliziata, brillante comicità). Scene (living stile lunapark) e costumi (tra il kitsch e Missoni) di Erminia Manfredi. Musiche (orecchiabilità alla francese) di Silvia Pietrantonio. Con Nino Manfredi (disciplinato agli ordini del regista...), Lia Tanzi (brillante, svaporata, inesauribile) e la voce registrata di Giuseppe Pambieri nella parte di un produttore cinematografico del Sud. Prod. Teatro Carcano, Milano

«Gente di facili costumi è una commedia che sviluppa in maniera paradossale un fondamentale problema etico». Ohibò – dirà chi abbia letto queste parole di Manfredi nel programma di sala –. Che è successo al presentatore del caffè che più lo mandi giù e più ti tira su? Manfredi ha letto Claudel, si è convertito al Teatro dello Spirito?

Niente paura. Nino Manfredi continua a fare della pubblicità (stavolta, alle maglie multicolori di Missoni) e, ciò che più importa, resta un adepto del Teatro Spiritoso, genere necessario come l'aria coi tempi che corrono. C'è nella sua commedia una piccola moralità, ma nient' affatto arcigna e fastidiosa. Si dice che la gente di facili costumi è il contrario di quel che comunemente si crede: nella fattispecie, non la Principessa, prostituta dal cuor d'oro, ma l'intellettuale saccente, sempre nella fattispecie lo scrittore di sceneggiature cinematografiche Armando, il quale sogna di fare del cinema d'essai, va scrivendo cose commestibili per sbarcare, male, il lunario e si fa sgabello della sua conoscenza della grammatica, di Brecht e di Barthes per umiliare la piccola etera di cui sopra. La quale – cuor d'oro come si diceva – ospita lo scrittore squattrinato dopo avergli allagato il suo appartamento sottostante, lo sfama e lo veste, profitta delle sue spiegazioni per migliorare la propria istruzione e gli procura perfino (gustosa caratterizzazione off, al telefono, di un produttore meridionale ad opera di Pambieri) il contratto per un film alla Carolina Invernizio che dovrebbe permettergli di girare, in contropartita, il suo capolavoro sull'olocausto nucleare. Lieto fine, ma sui generis: lo scrittore troverà la sua dose di umana felicità accanto ad una Principessa reudente, nella fantasmagoria innocente dell'ago-



gnata giostra, con accompagnamento di carillon: metafora di questa commedia scacciapensieri, che un po' rifa il verso al *Pigmalione* di G.B. Shaw e un po' ricorda le favolette surreali di Marcel Achard, che gioca sui nonsenses e sui calembours ed oppone al sense of humour misurato, sornione dell'intellettuale impersonato da Manfredi le adorabili bestialità della ragazza di vita cresciuta sui Navigli che Lia Tanzi, divertita e divertente, tratteggia con spumeggiante versatilità, ogni volta andando a parare in un innato buonsenso. Ugo Ronfani

## Il dramma del tipografo dalla linotype al computer

NÉ CARNE NÉ PESCE (1981), di Franz Xaver Kroetz. Traduzione (bene) L. Gazzoletti. Regia (efficacemente espressionistica) di Valter Malosti, coadiuvato da T.M. Rotella per i movimenti scenici. Con quattro giovani, bravi, convinti e convincenti interpreti: Roberta Bosetti (Helga), Alvia Reale (Emmi), Oliviero Corbetta (Hermann) e Michele Di Mauro (Edgar). Prod. Gruppo della Rocca, Torino.

Uno lavora come linotipista in una tipografia, allinea matrici di consonanti e vocali e come un generale conduce la battaglia della lingua. Poi arrivano le nuove tecnologie; riconvertito alla fotocomposizione il linotipista usa il computer, anzi dal computer è usato; diventa la protesi umana applicata di una macchina: e che succede? È l'alienazione, la perdita della personalità insieme alla perdita della professionalità; l'uomo-faber diventa uomo-oggetto.

Questo l'inaspettato argomento di *Nicht Fisch nicht Fleish* dell'ultimo «arrabbiato» della scena europea, il tedesco bavarese oggi quasi cinquantenne Franz Xaver Kroetz, autodidatta, uomo di cento mestieri e di bohème prima di fare l'attore con Fassbinder, poi furiosamente dedicato al teatro e al cinema accanto ad autori come Sperr e Achternbusch, fino a produrre una cinquantina di testi amati, denigrati, attaccati dalla censura.

In Germania questo Kroetz è stato messo in scena da Peter Stein, nell'allestimento italiano si è impegnato un Gruppo della Rocca in fase di rilancio e lo spettacolo ha la firma di un regista-attore, Malosti, che si è formato con Ronconi e con Tiezzi ed ha dimostrato coraggio affrontando Müller e Fassbinder, Pasolini e Novarina.

Dunque, Edgar (che Michele Di Mauro interpreta con sanguigna, corporale intensità) e Hermann (Oliviero Corbetta, colonna del Gruppo della Rocca, che invece interiorizza il personaggio) vivono la crisi del passaggio dalla linotype al computer. Il primo ne è sconvolto, si licenzia dall'azienda «per protesta» e ribalta la propria frustrazione sulla moglie Helga, donna in carriera (Roberta Bosetti: ha recitato nel *Faust* di Strehler; è ferma e tenera nel ruolo), fino ad una regressione umana che gli fa sognare un ritorno allo stato di natura. Hermann, invece, si converte al progresso tecnologico, contento di avere una moglie prolificata e casalinga (Alvia Reale, tutta perbenismo domestico: l'abbiamo vista con Ronconi, Garella, De Simone e Calenda); e ottiene di essere gonfiato per schermo dai colleghi con una pompa da bicicletta. La crisi da aziendale diventa familiare, per le esasperate reazioni di Edgar; e i due uomini si ritrovano in un luogo surreale fra terra e acqua, Edgar determinato a nuotare verso il nulla e Hermann fermo sulla riva a penare fra malinconie e scorregge. Lieto fine – si fa per dire – con il ritorno alle famiglie e al (dis)ordine stabilito.

Raccontata così la commedia ha l'aria di un apologo sociale; e lo è soprattutto nella seconda parte, un occhio a Brecht e l'altro a Müller. In realtà Kroetz guarda a Orwell, Ionesco, Fassbinder, Dürrenmatt, Berkoff. E Malosti evidenzia costantemente l'assurdo e il grottesco di questa pièce noire martellando il dialogo, esasperando la gestualità, trasformando due tavoli e quattro sedie metalliche in allusive scenografie; e realizzando così uno spettacolo ad alta tensione emotiva. Ugo Ronfani

## OTTAVIA PICCOLO DIRETTA DA NANNI GARELLA



## Una Medea respinta dalla borghesia nell'Austria felix di Grillparzer

UGO RONFANI

MEDEA (1821), di Franz Grillparzer (1791-1872). Traduzione (ottima) di Claudio Magris. Regia (attenta e sensibile) di Nanni Garella. Scene (efficace essenzialità) e costumi (Ottocento borghese e motivi orientali) di Antonio Fiorentino. Luci (suggestive) di Gigi Saccomandi. Musiche (arcaismi orientali) a cura di Moni Ovadia. Con Ottavia Piccolo (grande prova) e – cast di buon livello – Gianni De Lellis (Creonte), Sara D'Amario (Creusa, sua figlia), Graziano Piazza (Giasone), Dorotea Aslanidis (Gora, nutrice), Riccardo Maranzana (un araldo), Valeria D'Onofrio (un'ancella). Prod. Stabile di Trieste.

Fu Euripide, nel 431 a.C., a consegnare alla posterità la figura di Medea, maga della Colchide, come dire l'odierna Georgia, che uccise i propri figli per vendicarsi di Giasone l'Argonauta, che l'aveva tradita e abbandonata. La storia ispirò altri tragedi greci e latini, fra questi Seneca, e autori moderni e contemporanei, da Corneille fino ad Anouilh e al nostro Alvaro. Alla fine del '700 Cherubini ne fece un'opera che la Callas riportò sulle scene, Pasolini realizzò un film. Sapevamo poco della Medea dell'austriaco Grillparzer, che su di lei aveva centrato l'ultima parte di una sua trilogia sul Vello d'oro; e anche la memoria di questo grande della drammaturgia tedesca, un «neoclassico dal fondo romantico» secondo la definizione degli storici, si era da noi appannata, nonostante il credito di cui aveva goduto.

Dobbiamo essere grati a Magris che ha riproposto questo testo in una traduzione esemplare, allo Stabile triestino per averlo prodotto nel quadro di un progetto biennale, affidato a Nanni Garella, intorno alla nascita e allo sviluppo del dramma borghese e al regista per avere allestito uno spettacolo che si distingue per il rigore con cui ogni componente esalta i valori del testo e lo colloca con chiarezza nella storia del teatro europeo del primo Ottocento.

La trilogia di Grillparzer è l'opera di un poeta affascinato dal mito ma capace, anche, di profonda introspezione psicologica e attento ai grandi modelli, Shakespeare, Schiller, Goethe. La tragica fatalità di cui, trofeo maledetto, sarebbe simbolo il Vello d'oro diventa, nel testo, il tema dell'espiazione inevitabile di ogni tradimento all'imperativo morale, calato nella società asburgica, borghese e precapitalistica. Ha assoluto risalto, nello spettacolo, questa lettura epocale: già portato, in precedenti prove, a calare il mito nella contemporaneità, Garella questa volta lo inserisce nel tempo storico di Grillparzer. La scena è quella di un teatro dell'astrazione poetica sui toni del grigio e del nero, con pochi, essenziali effetti notturni; i costumi contrappongono abbigliamenti dell'Ottocento a fogge vestimentarie «barbariche»; sono ben fermi i contrasti, i comportamenti di una società borghese, quella di Creonte, e gli atteggiamenti di Medea la straniera e della nutrice Gora (il che focalizza e rende attuale il tema dell'estraneità e della diversità). Da elogiare l'intelligente partecipazione degli attori, a cominciare dalla protagonista. La Piccolo ritrova un personaggio della misura delle sue possibilità: la sua Medea «borghese» e «austriaca» è ferma, fiera e selvaggia ma senza mai uscire dalla sfera di una credibilità umana e psicologica, senza orpelli recitativi, tutta affidata alla dignità del gesto e ad una dizione limpida, vibrante, composta. Nel ruolo della nutrice la Aslanidis disegna vivamente una figura di straniera portatrice di valori barbarici. Il Giasone di Graziano Piazza sa coniugare – non è piccolo merito – tormenti, egoismi, furori e rimorsi del marito che tradisce. Il Creonte del De Lellis è di tirannica protervia ma anche di umani smarrimenti; la figlia Creusa della D'Amario è di algide, perbenistiche virtù. E Riccardo Maranzana, che ha la parte dell'Araldo, nel Prologo che Garella ha ricavato dalle prime due parti del Trittico dà a Giasone giovane inquietudini romantiche. Uno spettacolo da vedere, che restituisce al teatro una dignità troppo spesso smarrita. □



## Camille Claudel: fuoco e ceneri di una passione per un genio ingrato

UGO RONFANI

**LA SPOSA DI PARIGI**, di Giuseppe Manfridi. Regia (aderente al testo, intensa) di Giancarlo Nanni. Scena e costumi (funzionalità, sobrietà) di Andrea Taddei. Musiche (impasti wagneriani) di Antonio Di Pofi. Con Manuela Kustermann (appassionata, emozionante), Giulio Brogi (professionalità, vigore), Paolo Lorimer, Sandro Palmieri e Fabio Alessandrini (impegno, ma da disciplinare). Prod. Crt - Fabbrica dell'attore.

*La Sposa di Parigi*, ossia Camille Claudel, sorella di Paul Claudel, allieva e amante di August Rodin. Con il fratello – cui era molto legata, al limite dell'incesto secondo l'autore – divise gli assoluti dell'arte in giovane età, e dal «titano» Rodin, gloria francese come Victor Hugo, imparò i rudimenti della scultura, diventando presto bravissima; e lo ripagò col fuoco di una passione che rivalità artistiche, gelosie, la natura possessiva di lei e, in lui, il rifiuto di rompere con la moglie, sua ex modella, trasformarono in un inferno. Da questa passione durata dieci anni Rodin, vecchio, ne uscì svuotato, e la veemente Camille fu distrutta nei sentimenti e nella ragione. Si rintanò sola, come una clocharde, dimenticata dalla famiglia (questo abbandono Manfridi lo rende con il distacco del fratello quando lei è già folle, lasciando intendere che nella clamorosa conversione dello scrittore venisse seppellita anche la tentazione incestuosa di gioventù); maledisse il suo idolo, distrusse le sue opere e, dopo crisi parossistiche, fu internata in una clinica del Midi dove rimase trent'anni, fino alla morte avvenuta nel '43.

Le femministe hanno naturalmente celebrato il calvario di Camille: vibrante, fra tante altre, la biografia della francese Anne Delbèe, diventata anche una pièce: di successo il film con la Adjani e Depardieu; da ricordare anche versioni teatrali nostrane.

Manfridi, il prolifico e versatile Manfridi, non ha inteso scrivere una biografia scenica. Il suo testo è una generosa, fervida partecipazione al fallimento eroico di Camille, un trasferire la sua rivolta e la sua follia nell'area, da lui altra volta visitata, della tragedia greca (siamo qui al mito devastante delle Coefore). Figurano inoltre elementi del vissuto, dati clinici sulla malattia, affondi nelle interpretazioni psicanalitiche. La via crucis di Camille viene da Manfridi ripercorsa all'interno dell'interminabile degenza nell'asilo psichiatrico; indagata da un visitatore-biografo, analizzata clinicamente dal direttore della casa di cura, e riflessa negli abbandoni, nelle collere e nelle nostalgie di Rodin. In questa visionarietà d'insieme (che si conclude con un immaginario incontro dei due amanti alle soglie del Nulla) s'intrecciano dunque contenuti diversi, svolti ora in prosa ora in poesia, secondo i calchi dell'antica tragedia (il coro, gli stasimi) o con l'andamento di un cupo feuilleton; e siccome Manfridi è l'abile sperimentatore di linguaggi teatrali che sappiamo, i risultati sono stilisticamente pregevoli.

Per il regista Giancarlo Nanni si è trattato di «solidificare» teatralmente, per così dire, una materia letteraria perfino straripante: ed ecco allora i comportamenti febbrili, nevrotizzati, dei personaggi, il titanismo dei sentimenti che divora i due amanti, la follia autodistruttiva e un afflato quasi operistico, certamente corrispondente alla retorica poetica dell'autore, reso con musiche di derivazione wagneriana. Idoneo, suggestivo il quadro scenografico: una pedana inclinata, come una zattera derivante, imprigionata fra teli che simulano pareti di granito; e all'interno forme e apparizioni imbrattate di creta, come «scolpite» anch'esse. Manuela Kustermann è assai convincente nel rappresentare insieme la furia e la fragilità, la devozione all'arte e la deviazione nella follia, l'abbandono amoroso e il disgusto. Oltre alla perizia formale c'è stavolta, in lei, il valore di un'interpretazione vissuta nell'intimo. E Brogi, che è un Rodin barbuto, massiccio, impetuoso, aggiunge ad una sorvegliata professionalità un assolutismo nei sentimenti di impressionante rilievo. Ho invece trovato eccessivi, per gratuita sovraeccitazione, e dunque da disciplinare, Paolo Lorimer (Paul Claudel), Sandro Palmieri (il visitatore, poi il modello-biografo) e Fabio Alessandrini (il direttore della clinica). Attenzione, tensione, poi fitti applausi da parte del pubblico. □

## Polveri di umanità disastrosa per Santagata e i suoi allievi

**POLVERI**, di Alfonso Santagata. Spazio scenico e regia (ma è molto più di una regia, è la creazione viva di un mondo, di uno squarcio di vita gioioso e tragico) di Alfonso Santagata. Con Massimiliano Spaziani (non recita, inventa concretamente davanti ai nostri occhi il personaggio), Paola Baldini (brava), Alfonso Santagata (sa toccarci nel profondo) e Anna Maria Pecchioni (una presenza muta ma di peso). Prod. Associazione culturale Katzenmacher.

Separatosi da Claudio Morganti, Alfonso Santagata, dopo l'interessante esperimento di *Sonno rubato*, approda ora ad uno spettacolo che segna forse il vertice di tutto il suo percorso, almeno dal punto di vista degli esiti poetici. Straordinario è, infatti, l'ispirato e umanissimo lirismo che colora questa storia a finale tragico, dove risulta ben presto ininfluente il ruolo del punto di partenza shakespeariano (la scena dei becchini dell'*Amleto*) da cui ha preso il via il lavoro di Santagata. Lo spettacolo è, difatti, nato da un laboratorio, e proprio fra i giovani partecipanti al laboratorio sono stati scelti gli altri tre interpreti della messa in scena finale e definitiva. Tre giovani che si dimostrano, subito, degli eccezionali e particolarissimi attori-personaggi, proprio come lo è il loro atipico «maestro» Santagata. Ed è in virtù di questo – crediamo – che lo spettacolo appare come un susseguirsi di frammenti non interpretati ma vissuti – fino in fondo – dagli attori, sul filo un'intensità assolutamente superiore a quella di una normale «rappresentazione». Sono esseri veri e palpitanti, quelli che ci vediamo davanti, di carne e di emozioni e di allucinazioni, dai sentimenti estremi, concreti, quasi tangibili: nella festa e nella sofferenza, nella follia e nell'esaltazione felice, nel sogno e nell'ossessione angosciosa, nei terrori dell'incubo e nel calore della più autentica e commovente solidarietà umana. Rivelati dalle luci nell'ampiezza di uno spazio vuoto nero e troppo grande per loro, o rinchiusi a forza nella vicinanza (anche interiore) dei muri di un'angusta stanza che cala dall'alto, queste quattro anime amano, delirano, chiacchierano, brindano e muoiono, sempre sbalzate per noi con grande verità, e rilievo. Sono Yafir il turco – per cui Massimiliano Spaziani si è dovuto inventare anche un modo di gestire ed una lingua... personale, un italiano «da extracomunitario» talmente credibile da farlo ritenere un turco vero – la sua sensibile e solare compagna, generosa di sé, Bellissima (la Baldini), il negro napoletano – figlio della guerra? – Ciro di Santagata, straordinario erede, povero e



disastrato, di Otello e di Amleto, con i suoi spaventevoli abissi interiori, le sue estatiche visioni poetiche e i suoi tormentoni verbali; e infine la Pazzo – un'Ofelia di oggi sempre muta e dolente, inquieta e angosciante – a cui Ciro accudisce inseguendola con fatica (Anna Maria Pecchioni).  
 Francesco Tei

## È viva e senza rughe la Cantatrice di Ionesco

LA CANTATRICE CALVA (1950), di E. Ionesco (1912-1993). Traduzione (collaudata) di G.R. Morteo. Regia (vigore farsesco) di Flavio Ambrosini. Scene e costumi (gioco della doppia scena, riferimenti piccoloborghesi) di Ferruccio Biggi. Musiche (elegantemente parodiche) di Gaetano Liguori. Con Carla Chiarelli e Massimo Loreto (i coniugi Smith, ottimamente), e con Claudia Grimaz e Stefano Stefani (i Martin), Cristina Cazzola (la cameriera), Carlo Vitale (il capitano dei pompieri). Prod. Piccola Commenda, Milano.

Quattro buone ragioni per rimettere in scena la mitica *Cantatrice calva* di Ionesco. La prima ragione: rendere omaggio a Ionesco che ci ha lasciati da poco. La seconda: mostrare ai giovani la commedia dalla quale è scaturito il teatro dell'assurdo. La terza: verificare la tenuta del «senso del non-senso» ionesciano nella cacofonia dei linguaggi della scena e, la quarta, chiedersi come e perché la gente non si stanca di andare a vederla e di applaudirla.

Nove lustri son trascorsi da quando Georges Bataille recitava *La Cantatrice* davanti alle poltrone vuote e a qualche spettatore sconcertato nel teatrino parigino dei Noctambules, prima di trasferirsi alla Huchette e restarci per una trentina d'anni: ma la pièce, oggi, non ha una ruga. Si direbbe anzi che il pubblico se la goda di più, senza remore e inibizioni, anzi in una sorta di stato euforico. Azardo un'ipotesi: *La cantatrice calva* viene riproposta mentre la chiacchiera massmediatica è al diapason, mentre la lingua del domestico video va spappolandosi nel non-senso (tanto che hanno buon gioco i Chiambretti, i Rossi e le Ambra): sicché il «gioco al massacro» del linguaggio inaugurato da quel rumeno trasferitosi *sur Seine*, che faceva il magazziniere in una casa editrice e si chiamava Ionesco diventa, insieme, l'estrema frontiera del diffuso controsenso e il reclusivo di una comicità liberatoria. La mia impressione, insomma, è che lo spettatore, dopo, si senta come vaccinato contro certa imbecillità televisiva, proprio perché impara a guardarla dal buco della serratura dell'assurdo.

Il linguaggio come un insieme di rigurgiti digestivi degli Smith, alla periferia di Londra, dopo la cena; stanno per chiudere la giornata con qualche affettuosità quando la cameriera (una Cristina Cazzola disinibita e pimpante) annuncia la visita di una coppia di amici, i Martin, che credono di essersi già visti ma hanno qualche difficoltà a riconoscersi come marito e moglie (la Grimaz, perbenista e svenevole, e lo Stefani, tonitruante di prosopopea maschile). Arriva il capitano dei pompieri (il Vitale, vestaglia da karatè), alla ricerca di un fuoco che esiste soltanto nelle effusioni della cameriera; la conversazione deriva fra ripetizioni, aforismi idioti, usurati calembours, fomeni in libertà e, una volta uscito il pompiere, gli Smith e i Martin gridano, sempre più esagitati, le battute insensate della fine, che son quelle dell'inizio.

Lo Smith di Massimo Loreto – che ricorderete attore di corposa presenza in ruoli del Goldoni e del Ruzante – è un monumento di paciosa stupidità piccoloborghese e di ammiccanti bizzarrie. Carla Chiarelli – che alle avanguardie teatrali ha sempre dedicato le sue belle qualità di attrice – è una signora Smith tutta ironico sussiego e ottuso perbenismo. La regia di Ambrosini accentua gli spunti farseschi, soprattutto coi personaggi di contorno, ma conservando al centro, fino all'esplosiva disarticolazione delle ultime battute, il gioco al massacro – rigeneratore, dicevo – del linguaggio. Ugo Ronfani



## Dramma d'amore e gelosia tra i suonatori ciechi di Viviani

LA MUSICA DEI CIECHI (1928), di Raffaele Viviani (1888-1950). Regia (umanità, rigore, poesia) di Antonio Calenda. Scena e costumi (Napoli miserabile fra realtà e astrazione) di Bruno Buoincontri. Musiche dal vivo (vecchi valzer, arie della *Traviata* e della *Fanciulla del West*, motivi di Viviani, Murolo, Scialò) a cura di Pasquale Scialò. Con Piera Degli Espositi e Nello Mascia, straordinari coprotagonisti; Franco Acampora e, attori-musicisti, Franco Iavarone, Gino Monteleone, Bruno Cariello, Franco Coni, Gino Evangelista, Annibale Guarino, Salvatore Morisco e Drummond Petrie. Prod. Gli Ipocriti.

Il tempo ha dato ragione a Gorkij, che considerava Viviani grandissimo uomo di teatro al tempo in cui troppi, da noi, lo consideravano un macchietista napoletano dedito al bozzetto populista. Sono stati, questi, anni di riscoperta del realismo aspro e scavato di questo figlio d'arte, cresciuto sulle tavole del palcoscenico, che dopo un durissimo tirocinio di acrobata, cantante e attore seppe creare scene e personaggi di severa, profonda, poetica umanità, dalla parte dei vinti dei «bassi» di Napoli. In otto anni Mascia, con la sua compagnia degli Ipocriti, ha allestito quattro commedie di Viviani, *L'ultimo scugnizzo*, *Fatto di cronaca*, *Guappo di cartone* e adesso *La musica dei ciechi*, opera in versi, prosa e musiche che muove dalle zone «basse» della sceneggiata per assurgere a dignità di capolavoro.

È di scena uno di quei gruppi di suonatori ciechi che popolavano la Napoli miserabile dei feuilletons ottocenteschi di Mastriani e che vivevano di elemosine raccolte in strada. Il gruppo è guidato da una specie di cantante e impresario orbo, Alfonso (Franco Acampora), ed ha il suo punto di forza in un contrabbassista poeta e fine dicatore, Don Ferdinando (Nello Mascia). Questo ha una moglie, Nannina (Piera Degli Espositi), incontrata per caso: una Gelsomina anni Venti della *Strada* di Fellini ch'egli crede bellissima, tanto da esserne follemente geloso. È sufficiente che Nannina s'apparti con Alfonso per chiedergli un prestito che le consenta di pagare la pigione e Don Ferdinando diventa un Otello: vuole abbandonare la misera troupe e la musica e cerca, in una scena di cieco furore, di picchiare la moglie con l'archetto del contrabbasso. Alla fine Nannina riesce a ricondurlo alla ragione confessandogli di essere brutta, non desiderabile da nessuno se non da un cieco come lui; dopo di che tutto si ricompone nell'ordine di una disperata solitudine a due.

Nella trasformazione di questo bozzetto in grande pagina di teatro la perizia e la sensibilità di un regista come Calenda hanno non piccola parte. Egli ha intuito che nel «risibile» dramma d'amore di Don Ferdinando e Nannina c'è lo stesso strazio che induce i clochards di Beckett ad «aspettare Godot», lo stesso senso dell'assurdo delle false neri di Ionesco, lo stesso nihilismo tranquillo di Bernhard. Lascia da parte qualsivoglia tentazione folkloristica e fa della Napoli dei suonatori ciechi, il cui gestire è di una tragica essenzialità, una «landa desolata» nella quale le povere marionette col cuore in pezzi vivono una risibile, interminabile tragedia.

Mascia carica il personaggio del contrabbassista geloso di un espressionismo tragicomico, è impressionante nella sua lotta contro i fantasmi della gelosia e fa ricordare, per la dismisura di una estrosa verità, il compianto Tino Schirinzi. Piera Degli Espositi – che continua la sua sfida coraggiosa e generosa di attrice, passando dalle figure alte e tragiche di Racine o di Brecht a quelle di una subumanità dolente, dalla barbona di *Stabat mater* di Tarantino a questa Nannina – riesce ad essere, lei emiliana, una napoletana verace ed esprime tutto il patetico del personaggio. Gli altri nove attori, Acampora in testa, sono quanto di meglio possa dare la grande scuola napoletana, esecuzioni musicali comprese. Tantissimi e meritati applausi. Ugo Ronfani



## Vengono dalla Sardegna le Troiane del Gruppo Akroama

**LE TROIANE**, di Lelio Lecis da Euripide. Regia (coinvolgente) di Lelio Lecis. Scenografie (architettoniche) e costumi (emblematici) di Valentina Enna. Musiche tradizionali arabo-israeliane. Con Elisabetta Podda (incisiva Ecuba), Rosalba Piras (voce cantante, come Andromaca), Marcello Enardu (Taltibio attualizzato), Raffaele Chessa (Menelao gustosamente macchietistico) e Gianni Loi, Carla Orrù, Barbara Cadeddu, Alessandra Asuni, Lorna Schirru, Raffaella Perra. Prod. Akroama - Stabile di Ricerca della Sardegna.

La disputa sul tema della guerra espletata dalle *Troiane* (d'immediata attualità nel tempo della scrittura euripidea - poiché i greci erano in procinto d'invitare una spedizione in Sicilia -) propende ad una valutazione negativa. Non c'è la prosopopea, né lo strombazzante peana o l'arroganza dei vincitori, dietro il racconto dei fatti, ma un commosso senso di pietà per quei vinti che potrebbero, in futuro, essere anche gli elleni.

Stringata, essenziale, pulita, la regia di Lecis, ben servita da un impianto scenico architettonicamente distribuito sui gradoni di due enormi scale, richiamanti l'idea di una recitazione a più livelli, secondo i formulari di Appia. Il suo punto di forza è nella dilagante tensione musicale dell'impostazione. Giusti i tagli. Fascinose le voci soliste che intonano motivi d'arcaica bellezza di Elisabetta Podda e Rosalba Piras.

S'è voluto fare di quest'opera una specie di campionario etnografico con evocazioni e richiami di gusto mediterraneo nei balletti e negli inni praefici. Le donne, dolenti o disperate, hanno retto le fila d'un ricalco del vissuto isolano, talché apparivano come madri o madonne di richiamo al presente per via di quei veli neri che incorniciavano in modo oleografico il viso.

Memore del presente è pure quel dichiarato impiego d'abiti contemporanei per i greci oppressori, che arrivano persino al cinico disprezzo verso le prigioniere, fumando tranquillamente in scena mentre si consuma lo strazio del figlio d'Ettore, che un soldato crudele ha strappato alle braccia frementi d'Andromaca. Non mancano momenti d'allentamento della tensione, specie quando sale sulla scala un goffo Menelao (interpretato dal bravo Raffaele Chessa) che a fatica riesce a trovare la forza per condannare la fedifraga Elena. Ben

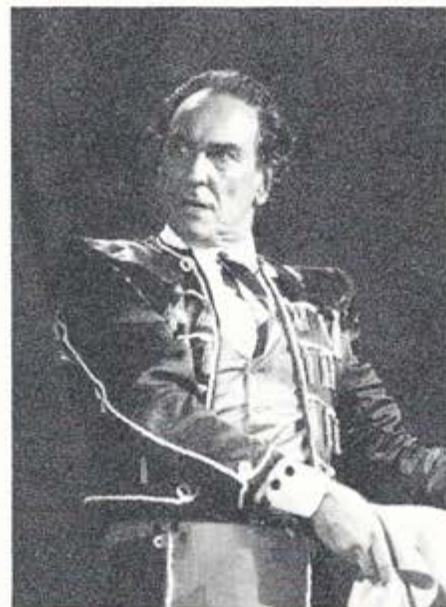
coreografata nei movimenti e nella voce, nel complesso la compagnia appare affiatata ed i corpi aggraziati degli interpreti sono, con calligrafica precisione, serviti dall'illuminazione (per lo più in controluce). Applausi. *Ezio Maria Caserta*

## Splendori e miserie di un torero incornato

**MIRANDO AL TENDIDO**, di Rodolfo Santana. Regia (equilibrata leggerezza) di Francesca Romana Vitale. Luci (evocative) di Stefano Blasi. Scenografia (funzionalmente scabra) di Cesare Berlingeri. Coordinamento musicale (assai pertinente) di Diego Dall'Osto. Con Umberto Ceriani (impeccabile malleabilità), Fortunato Cerlino (corpo e vitale) e Massimo Zordan (suggestiva plasticità). Prod. Centro Cam.

Uno scontro di forza brutale e di limpido coraggio, di ritualità barbara e di intelligente complessità. Questa in fondo la spettacolarità della corrida, esaltata un tempo da Hemingway ma oggi non più difendibile nella sua mercificazione di trucchi e connivenze vili. Da cui sempre più allontana il cuore d'argento fino cantato dai versi di Garcia Lorca, naturalmente presenti, con le voci di Aroldo Tieri e Giuliana Lojodice, in questo *Mirando al tendido*, del venezuelano Rodolfo Santana. Dove il tendido allude al pubblico delle prime gradinate, chiamato ad acclamare o a gettar nella polvere la fama di un matador e l'argomento è appunto la crudeltà gratuita di una corrida spogliata ormai d'ogni nobiltà. Noto in area spagnola, ma pressoché sconosciuto da noi, l'autore sembra incline, a giudicare da questo lavoro, a una certa superficialità di scrittura.

C'è tuttavia nel testo qualcosa di curioso e intrigante. Ed è quello scarto che, sulla sospensione di una terribile cornata, avvia con un insolito dialogo di uomo e bestia un non più procrastinabile momento della verità. Dove non è tanto in gioco il coraggio di affrontare la morte, quanto di affrontare se stessi, con le meschinità, le viltà, i patteggiamenti accumulati a mascherare il proprio fallimento. E paradossalmente è la bestia a mostrare più generose e innocenti radici di orgogliosa buonafede che affondano attraverso la memoria storica delle madri e dei loro vitelli scannati sull'arena, nel culto fiducioso del coraggio e nel rispetto per la fierezza e la lealtà del nemico. Mentre l'arroganza dell'uomo, pateticamente



ostinato a sognare, con la sua pancetta di torero non più giovane, i fasti dell'Arena di Siviglia, va abbandonando ogni riluttante orgoglio fino a trovare nel toro, altrettanto consapevole ormai, una solida somiglianza di sogni ingannati e di vita perduta, che compatisce la sua umiliazione e gli viene incontro col suggello di una morte eroica. Condotto con misurata leggerezza, lo spettacolo si avvale di un impeccabile Umberto Ceriani, che disegna l'arroganza, lo sgretolamento, il riscatto del povero torero con malleabilità sicura di gesti e di accenti. Validamente appoggiato del resto da Fortunato Cerlino, simpaticamente impegnato in una generosa vitalità di bestia corposa, appena incrinata dallo stridio di qualche cadenza un po' corriva. Mentre un giusto dosaggio di enfasi, ironia, lirismo raffrena ogni possibile seriosità attraverso la leggerezza onirica di brevi squarci, divertenti o drammaticamente suggestivi, affidati alla multiforme presenza di Massimo Zordan. *Antonella Melilli*

## Quando l'amore addolcisce la solitudine della senilità

**IL BUON VECCHIO E LA BELLA FANCIULLA**, adattamento da Svevo e regia (un po' meccanicistica) di Giuseppe Rossi Borghesano. Con Andrea Bosic (interpretazione onesta e monocorde), Giada Desideri (atona sospensione) e Viviana Polic (incisivamente acida e rancorosa). Prod. Europa 2000.

Un rapporto difficile quello fra giovinezza e vecchiaia, destinati a convivere tra quasi istintivi compatimenti e diffidenze, ma anche a incontrarsi talvolta in inattesi amori. Come quello attorno a cui ruota il bellissimo racconto *Il buon vecchio e la bella fanciulla* di Italo Svevo, ridotto e messo in scena da Giuseppe Rossi Borghesano. Un'analisi spietata in realtà di un amore senile, quasi chirurgicamente scrutato nelle sue sfaccettature più avvilenti e segrete, fra una giovane povera, ma non del tutto ingenua, e un anziano industriale, un vedovo di vita integerrima attaccato alla sua virtù, dibattuto tra la colpevolezza della seduzione e la volontà di cogliere ad ogni costo quell'ultima occasione di piacere giunta ad addolcire l'aridità triste della vecchiaia. Ma sarà la malattia, un infarto improvviso, a imporgli l'interruzione della relazione spostando drammaticamente il conflitto fra le ragioni della castità e il rifiuto di vivere fra letto e lettuccio. Mentre egoistiche grettezze e impulsi generosi tesi a ripagare la perdita onorabilità della ragazza, tentano di comporsi nella stesura ossessiva di un trattato, drasticamente interrotto dalla morte, sui possibili rapporti tra giovinezza e vecchiaia.

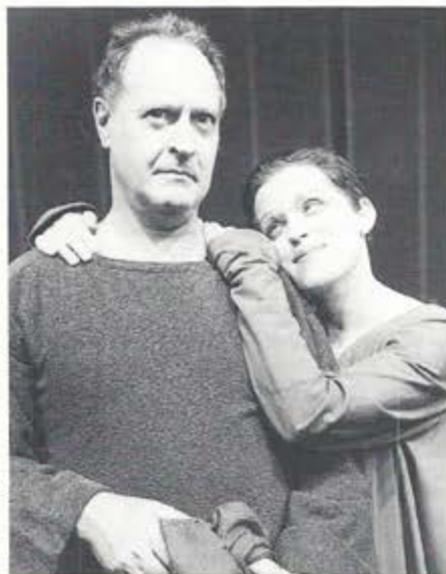
Nell'allestimento di Borghesano il vecchio appare come il patetico protagonista, già spogliato da ogni grottesca o ipocrita pesantezza, di un amore cupamente cadenzato dalle bombe che si abbattono su Trieste alla vigilia di Caporetto, in cui la ragazza s'inscrive col senso di una casualità destinata a scompigliare fino al crollo fisico e psicologico le certezze di una vita intera. Col risultato di una storia mutata, come amputata della complessità ambigua e sfaccettata delineata dalla penna di Svevo, capace di insinuarsi con precisione lucida, irridente e impietosa nei tentennamenti più laidi e ottusi di una coscienza impegnata ad assolversi. E che, fra ampi stralci narrati fuori campo e un certo meccanicismo dell'allestimento, finisce per appiattirsi in una sorta di pacata monotonia. Su cui si staglia un po' atona la bellezza di Giada Desideri affiancata, nei panni della fanciulla, all'onesta interpretazione di Andrea Bosic, che è il vecchio. Mentre decisamente acida e secca è la governante di Viviana Polic, a cui la regia affida il rilievo di uno sguardo critico. *Antonella Melilli*

## Abelardo e Eloisa: un amore distrutto dalla vendetta

ELOISA E IL SUO MAESTRO, di Mario Prosperi. Regia (lucida e misurata) di Mario Prosperi. Con Mario Prosperi (interpretazione efficace), Paola Lorenzoni (gradualità vibrante), Rocco Mortelliti (simpaticamente lieve), Giuseppe Marini (accurato) e Renzo Rossi. Coprod. Cpt Nuovo Politecnico e Festival del Teatro italiano.

La storia di Abelardo ed Eloisa, giunta fino a noi dal Medioevo attraverso il fitto carteggio dei due amanti, ha l'intensità di una passione profonda dei sensi e dell'intelletto, ma anche la ferocia di una punizione che, al di là di ogni umana pietà, infierisce sull'uomo con l'orrenda mutilazione della sua virilità e la mortificazione della sua statura di filosofo, perseguitato fino alla scomunica, costringendo entrambi alla scelta di una lunga espiazione entro le mura del chiostro. Sorprende perciò a tutta prima la leggerezza, quasi una tersa elementarità, che percorre l'allestimento di *Eloisa e il suo maestro*, realizzato da Cpt Nuovo Politecnico e Festival del Teatro italiano per la regia di Mario Prosperi, autore anche del testo. Si tratta tuttavia di una sorpresa gradevole che alla storia del maestro e dell'allieva, amanti dapprima e poi segretamente sposi, originalmente si accosta con la ritualità piana di una sacra rappresentazione e l'ironia di una sorridente ingenuità iconografica. Tra cui simpaticamente si muove un diavolo, interpretato da Rocco Mortelliti, che ha le movenze satiresche delle maschere della commedia latina, mentre l'attenta precisione di Giuseppe Marini risalta nell'armonica semplicità della narrazione con un profilo duro e cesellato di natura ambigualmente angelica e demoniaca insieme.

Scarno e diretto, nel suo dichiarato intento epico, il linguaggio di Mario Prosperi, che rende in un pacato equilibrio di festosità profana e drammatica severità l'obiettività grottesca di un accanimento di morale offesa da cui trapelano sfumature subdole di chiesastico opportunismo. Semplice e funzionale anche la scena, suggestivamente animata dalle luci nei due pannelli laterali e nella passerella che l'attraversa. Paola Lorenzoni conduce con attenzione sensibile la sua Eloisa, inabissandosi da una ingenuità marionettistica di scolaria nell'inferno ribelle della carne e del cuore, per riemergere infine nel rinnovamento impiegnato di una macerata lucidità, a cui Abelardo affida la sopravvivenza stessa del suo pensiero. Mentre i guasti di carenze interpretative più o meno evidenti, come la passività di Renzo Rossi nel personaggio nodale di Fulberto, mandante della feroce vendetta, o un certo meccanicismo in quello di Abelardo sostenuto dallo stesso Prosperi, finiscono per comporsi senza troppo danno nella complessiva eleganza di una rappresentazione intelligente. Antonella Melilli



## Ubu re all'ombra del Vesuvio tra farsa surreale e sceneggiata

UGO RONFANI

UBU RE (1896), di Alfred Jarry (1873-1907). Traduzione (ambiziosa ri-creazione) di Enzo Moscato. Regia (vitale, dinamica, esorbitante) di Armando Pugliese. Scene e costumi (Napoli come il mondo) di Bruno Garofalo e Silvia Polidori. Musiche (dal peto alla fantasmagoria partenopea) di Antonio Sinagra. Coreografie (vivaci) di Dayal Pasculli. Con Mario Scaccia (superlativamente istrionico), Marisa Fabbri (espressionismo esasperato), Flavio Bonacci (capitano da Commedia dell'Arte), e altri 12 attori giovani, scatenati nel grottesco, fra cui Giancarlo Judica Cordiglia, Franco Mirabella, Lorenzo Fontana, Sebastiano Romano Vinci, Giulio Farnese, Mario Patané, Fulvio Falzarano, Ernesto Lama. Prod. Teatro di Roma.

«Sarete liberi di vedere nel signor Ubu tutte le allusioni che vorrete», disse Jarry nel presentare a Parigi, dicembre 1896, la prima di *Ubu Roi*, l'arcifamosa farsa goliardica che prendeva in giro un professore di fisica dell'Ecole Nationale e che l'inventore della Patafisica aveva scritto iscritto insieme ai condiscipoli senza rendersi conto che quella sulfurea birichinata avrebbe squassato il teatro di tradizione e introdotto al galoppo le avanguardie del '900.

Dunque ognuno, autorizzato dall'autore, può vedere nella risibile saga dell'abbietto, infantile, isterico, pauroso, anarcoide, escrementizio usurpatore del trono di Venceslao re di Polonia (ma la Polonia, parola di Jarry, è Nessun Posto, e la storia è situata in quell'Eternità che consente di far sparire rivoltellate nell'anno Mille), tutto ciò che gli aggrada: una farsa per burattini (come la intesero da noi Gregoretti e Baj), un'allegoria sul potere «merdico» (Beck e la Malina), l'apoteosi del surrealismo (Barrault), una dissacrante rêverie (Peter Brook), una fiaba nera (Luzzati-Conte, a Genova nel '68), e chi più ne ha più ne metta.

Il regista Pugliese - che firma questa ripresa con due attori di robustissima vena, Scaccia e la Fabbri - ha visto altro ancora. Non, come si sarebbe potuto supporre, la satira di una tirranide telegrafica nostra contemporanea nella quale lo spot abbia sostituito l'ubuesca scoreggia, ma un ritorno all'infanzia. E cioè: congiure, carneficine e battaglie, tutto «avviene in una casa che è quella della memoria bambina»: un giocare alla crudeltà e alla violenza «lungo un percorso onirico-infantile».

Perché no? Perché non recuperare la protervia adolescenziale di Jarry e compagni per lanciare anarchiche pernacchie?

Personalmente, nulla da ridire. Semmai è parso a me che Pugliese abbia perso per via l'idea originaria: fino a darci alla fin fine un *Ubu re* decisamente «napoletano». Una sceneggiatura - diciamo - nella quale la Polonia è all'ombra del Vesuvio, l'usurpazione del trono di Venceslao diventa un pasticciaccio borbonico, i fantasmi dei reali dei «munacielli» e i fedeli di Ubu dei Pulcinella con le spade dei lazzaroni. Questo taglio interpretativo si evidenzia anche per via della versione di Moscato, che si ricorda di essere un esponente in vista del nouveau théâtre napoletano e si forgia una lingua franco-partenopea; nonché per effetto della gagliarda timbricità delle musiche di Sinagra (nel dire musiche include le flatulenze sonore di Ubu). Avviene che anche l'armamentario scenico e la costumistica - pentole e coperchi, scope e ombrelli, mestoli e orinali - animino non tanto i giochi di pestiferi ragazzi della via Pal, ma irrefrenabili, scalcagnate sarabande di guappi dei vichi di Napoli, che indoviniamo dietro le quinte bianche a trasformazione. In questo rebelotto si inseriscono, ubuescamente eccessivi, Scaccia e la Fabbri: il primo tutto sanguigno, corporale istrionismo, efficacissimo nel rendere la codardia maligna e la crudeltà ottusa di Ubu; la Fabbri autoironica a dose massicce, di stentorea vocalità, al diapason di un espressionismo di studiata volgarità, insomma professionalmente eccellente. Mentre Bonacci, come Capitan Sbottona, è un miles gloriosus col pennacchio del surrealismo.

Le scelte registiche producono a cascata effetti teatrali, come le esecuzioni in massa, le ombre cinesi delle battaglie, le avances da marciapiede di Madre Ubu, la battaglia con i cuscini di piume, la carica degli ussari con il capo in tutù, il letto che diventa nave per la fuga della coppia ubuesca. Ma ecco: l'accumulo di tanti pretesti per epater le publique finisce per gonfiare la farsa fino a farla scoppiare, schiacciata dal sovraccarico delle invenzioni registiche. Per ritrovare Jarry, credo si debba fare adesso una operazione «in levare». Per l'occasione, anarco-rivoluzionario il pubblico romano; perciò plaudente. □



## Campana, un benedetto *maudit* ramingo sulle rive mediterranee

CANTI ORFICI (1914), di Dino Campana (1885-1942). Interpretazione e regia di Carmelo Bene (poesia della voce, voce della poesia). Prod. Nostra/Signora srl.

Fu Mario Luzi ad annunciare nel '71 il ritrovamento, fra le carte lasciate da Ardengo Soffici, del manoscritto de *Il più lungo giorno* di Campana, titolo originario dei *Canti orfici*. Si scioglieva un giallo letterario: nel 1913 il poeta di Marradi aveva consegnato il manoscritto a Papi, che l'aveva passato a Soffici, che l'aveva perduto *chez soi*. Campana, affranto, aveva ricostituito a memoria i versi smarriti, li aveva pubblicati a sue spese col secondo titolo (dove l'aggettivo «orfico» non allude all'esoterismo allora in voga ma al carattere primordiale, anzi divino della poesia secondo Rimbaud, Apollinaire e le avanguardie novecentiste); e del gioco delle varianti Carmelo Bene ha fatto l'intramatura interpretativa e vocale del suo splendido recital, lasciando agli esecuti di scegliere fra la prima e la seconda versione, questa più intensa e originale secondo i più.

Bene mancava da Milano - dove abbiamo visto il *recital* - dall'89, quando aveva recitato una *Pentesilea* da Kleist: sei anni costellati dalle sue provocazioni e delle sue ire, la polemica con la Biennale, la lite con la moglie, le controversie con i critici e rare riapparizioni, l'ultima con *Hamlet suite* al Teatro antico di Verona. Sulla scena un pubblico eccitato da questi atteggiamenti da «maudit» (ma per fortuna messo poi di fronte alla verità dei versi di Campana, oltre le esagerazioni e gli snobismi di una spettacolarità drogata) ha incontrato un Carmelo Bene solo nel buio del palcoscenico, davanti ad un leggio, attorniato dalle poderose casse acustiche che l'avvolgevano con le loro rifrazioni come un'orchestra. Un Carmelo Bene ingrassato, cerimoniosamente compito verso gli spettatori numerosi e alla fine scatenati negli applausi (ma non ci sono stati bis, non s'è infranto il rigore ascetico della serata), bianchi la camicia e i pantaloni, le guance e la fronte bizzarramente incroccate. Di quei cerotti l'attore ha dato una spiegazione ch'era forse una reazione narcisistica al responso dello specchio e del tempo: un cancellare il volto, il sembiante, perché tutto fosse soltanto voce, e lui come la Callas di un recitar cantando, uomo-orchestra, strumento (laico? divino?) della poesia.

Sul leggio i fogli di uno spartito, abolita la differenza fra la pagina coi versi e il pentagramma di una partitura operistica; i «forti» e i «piano» modulati «a contrario», massima intensità vocale (con qualche decibel di troppo a mio gusto) nel rendere la solitaria, straziata liricità dei momenti disarmati e teneri di quella poesia di luce e, invece, abbassamenti tonali, rifrazioni sorde, opachi sussurri nelle parti narrativamente o concettualmente più esplicite. Con questa interpretazione *à rebours* Bene ha saputo restituirci la natura intensamente lirica, le ebbrezze dionisiache, gli incendi sentimentali della poesia di Campana. Il quale, prima che la follia lo murasse nel silenzio del manicomio come Pound, diceva i suoi versi - secondo testimonianze di chi l'aveva udito - proprio con le intense, rovesciate coloriture del suo interprete di oggi.

Poesia della voce e voce della poesia; la conferma che l'attore pugliese non ha eguali nel trasformarsi nell'ispirato, sacro istrione che dà realtà teatrale, miracolosamente, alla visionarietà della poesia. Per un'ora Campana è stato vivo, con la divina saggezza di una pazzia ch'era la risposta alle follie del mondo, «nocchiero dell'impossibile» che guidava come Rimbaud il battello ubriaco della poesia nel mare in tempesta della vita: «Le vele le vele le vele...»; e le varianti nate dal manoscritto perduto erano le onde di quella navigazione verso l'ignoto, il mare «la porta aperta della notte sull'infinito», le stelle gli incanti e gli stordimenti infantili e divini di Van Gogh sulle rive del Mediterraneo (come è ben risultata, nel recital, la natura pittorica della poesia di Campana!). «E ancora ti chiamo, Chimera!»: nel verso, nella voce di Bene che portava odore di vento e le infernali seduzioni delle sirene-prostitute nei vicoli di Genova («Troia dagli occhi ferrigni, prostituta: chi ti chiamò alla vita?»), abbiamo ritrovato il vagabondaggio disperato e sublime del poeta che cercò fino all'estremo l'incontro col dio oscuro. Fino al pianto dell'amore spezzato per Sibilla («E così dimentichiamo le rose...»), fino al rifugio nella pazzia come nel grembo di una madre. Sì Campana era vivo: grazie, maestro, per avercelo mostrato sulla strada verso l'infinito. *Ugo Ronfani*

## Incontri e scontri nel bagno di casa

È *QUILA FESTA?*, liberamente ispirato a *Tradimenti* di Harold Pinter. Regia (positiva conferma) di Sara Poli. Scene di Domenico Franchi, costumi di Maria Clara Cucchi (bravi se per di più si considerano i mezzi limitati). Luci (di alto livello) di Umberto Ottaviani. Elaborazioni sonore di Marco Trincherò. Con Gabriella Tanfoglio, Giancarlo Ratti, Carlo Pardi e Teodora Rossi (che hanno lo stesso nome dei personaggi, a dirci che quelli insomma siamo proprio noi). Prod. Progetti e regie.

Questa volta la storia è finita in bagno, luogo di qualche ispirazione per taluno e ampiamente rivalutato dall'architettura moderna, pur tuttavia ricettacolo degli avvenimenti non migliori dell'esistenza quotidiana. La festa sta dall'altra parte, giocata dietro la griglia di una vetrata: davanti, tra le piastrelle, gli specchi e due lavandini, nasce e muore nell'arco di una notte tutto e niente. Ogni cosa dopo sarà come prima. In quest'ambientazione fredda, efficace anche se a lungo andare finisce col perdere un po' di coerenza, si incrociano coppie e triangoli indifferenti al genere sessuale, vengono a galla borghesemente incarenenti; sprazzi eccitati dall'alcool e dalla coca, concretamente vomitati e ributtati via. Tutto è bianco, lucido come perla, nel brulio solo esteriore di abiti splendidi e gioielli luminosi; manca il chiaroscuro del sentire, manca il colore delle passioni vere. Il dialogo secco, i silenzi, il parlare d'altro, sottofondo su cui si impennano verità e volgarità della vita, sono forse l'unica eredità pinteriana in una ben visibile regia che diventa più realista, tralasciando l'anglosassone ironia sopra le righe. Anche la prospettiva a ritroso di *Tradimenti* che prendeva le distanze del ricordo viene ribaltata e qui si vive in tempo reale, in un gioco intrigante fra la concretezza di un amplesso sul pavimento subito scoperto, di mogli e mariti adesso annoiati, adesso alla ricerca di evasioni, e la rarefazione di conversazioni unisonali, di atteggiamenti ritenuti. Di là sta la festa, ma è di qui il balletto delle ossessioni, degli incontri e degli scontri, in un ritmo che non riesce a venire dal di dentro.

Balletto sul filo non facile per gli interpreti, che si muovono con perizia, Gabri, Carlo e Gian i tre del triangolo, ai quali si aggiunge, presenza silenziosa che dovrà ricomporre il giusto quadrilatero, Teodora, la moglie dell'altro. *Magda Biglia*

## Un musical da camera da Stravinskij al Litta

L'*UCCELLO DI FUOCO*, fantasia scenica dall'omonimo balletto di Stravinskij, di Gaetano Callegaro, Nicoletta Cardone Johnson, Marco Guzzardi e Fabrizio Manachini. Regia (diretta) di Gaetano Callegaro. Scena (ingombrante) di Antonella Libretti. Costumi di Carla Zepponi. Coreografie di Fabrizio Manachini. Luci (importanti) di Gianna Camocardi. Con Patrizia Barbazza, Gaetano Callegaro, Nicoletta Cardone Johnson, Fabrizio Manachini, Selene Manzoni, Marco Rigamonti e Lara Vai. Prod. Teatro degli Uguali - Compagnia Teatro Litta.

Il Teatro degli Uguali, con la formula della fantasia scenica, sperimentato per la prima volta dieci anni fa, ha tradotto, nel linguaggio che è proprio di questo particolare genere, *L'uccello di fuoco* di Stravinskij in versione rinnovata rispetto a una precedente messinscena. Durante il processo di traslazione del materiale originario la compagnia avanza, secondo un criterio che non ha niente a che vedere con l'interpretazione o l'attualizza-

zione di una vicenda ma, come nel racconto orale, prendono risalto le situazioni, i dettagli e i personaggi prediletti da chi dipana la storia; quindi ciò che ha fatto breccia nella memoria e nelle emozioni degli artisti medesimi che la affrontano. Così amalgamando prosa, musica, danza ed efficaci giochi di luce ecco, l'eterno tema dell'amore contrastato viene calato in un «musical da camera». Interessante in sé, la costruzione scenografica sviluppata verticalmente che però invade troppa parte del palcoscenico ed incombe con la sua staticità monolitica. La vivacità spaziale è allora compito delle luci. Attori e ballerini, seppure non sempre in linea con un impeccabile rigore formale, mantengono interiormente un inalterato sorriso e un alito di ingenuità che aumenta, può suonare una contraddizione, la credibilità della favola. La regia, rispondente a canoni di tradizioni e semplicità, elegge i bambini a pubblico ideale dello spettacolo. *Anna Ceravolo*

## Storie di tutti i giorni tra drammoni e lieto fine

**PRESI SUL SERIO VIENE DA RIDERE**, di Claudia Poggiani. Regia di Antonio Scarafino. Musica, chitarra e canzoni di Adriano Bencicelli. Arrangiamenti di Marco Arca. Luci e fonica di Alberto Rossi e Cristina La Ginestra. Con Claudia Poggiani e Michele La Ginestra (interpreti affiatati e di grande simpatia). Prod. Nuova Compagnia di Teatro «Luisa Mariani» e «La Bilancia».

Sesso: raccontato, sognato, atteso. Tutto da ridere. Ritmato dalla girandola veloce e godibile dei siparietti sull'onda petteggola delle cronache rosa che inondano i mass media. Gli ingredienti del divertimento ci sono tutti e - va detto - anche quelli della qualità. Buona la tecnica attoriale, puntuale la musica (deliziosa la chitarra dal vivo di Bencicelli), accattivante il testo, garbata la regia, gradevolmente scanzonato il mix dello spettacolo. Che si fa burla delle nostre storie-minime di tutti i giorni, tra la tentazione di fuggire nei drammoni di cartone delle soap e la voglia pubblicitaria di un lieto fine da spot. La tivù imperversa ma questa volta vince il teatro. E il pubblico applaude. *Valeria Carraroli*

## Ubu Re va in birreria e inventa il teatro puro

**L'AFFAIRE UBU**, di Alfred Jarry. Traduzione (convincente) di Alessandra Terzi. Regia (originalità) di Warner Waas. Scene (povere e ingegnose) di Massimo Bellando Randone. Con (bravi e affiatatissimi) Agnese Ricchi, Elena Bibolotti, Giuseppe Bisogno, Paolo Musio, Fabrizio Parenti e Stefano Silvia. Prod. Compagnia «Quelli che restano», Roma.

C'è da chiedersi se un raffronto tra le due diversissime edizioni (una «ufficiale» e l'altra «underground») di *Ubu* in scena quasi contemporaneamente a Roma sia davvero sacrilego: non per le somiglianze dei due allestimenti - che non esistono affatto per l'appunto - ma per quel che rimane alla fine, quando in un caso si chiude il sipario e nell'altro ci si alza dalle panche su cui ci si accomoda, si fa per dire, per uscire dalla birreria. È un luogo inusitato e imprevedibile, infatti, quello scelto dal giovane regista tedesco, già attivo da diversi anni come assistente di quasi tutti i nostri migliori registi. Quel che rimane dunque è una sensazione di estrema positività di questo spettacolo e rammarico per la messa in scena del Teatro più importante della Capitale.

Warner Waas ha fatto un ottimo lavoro, perché innanzitutto, è riuscito - con qualche taglio qua e là e una traduzione piana ma efficace (vengono in mente le invenzioni linguistiche di Moscato che appesantivano e rendevano incomprensibile l'altro *Ubu*) - a confezionare, con pochissimi mezzi, uno spettacolo agile e appassionante. La sua idea è che gli Ubu siano «gente normale» non dei



buffoni criminali. Per questo li fa muovere tra il pubblico che è seduto attorno a una lunghissima tavolata (sopra e sotto la quale gli attori camminano) e li fa vestire con abiti comuni, senza maschera o trucco. Gli interpreti non solo si scambiano i ruoli ma recitano in coro, urlano, si dimenano con un ritmo incalzante e una gestualità forte, adottando dinamiche teatrali che fanno pensare al Living, ma senza nostalgia, facendo propria la lezione del teatro puro. Colpiscono allora le soluzioni della regia per l'emozionante realismo (come per esempio quando viene ucciso il re) o anche per un'esercitazione da teatro romantico (per la morte della regina) o di teatro della crudeltà (quando i sudditi, per avere accesso ai benefici promessi da Padre Ubu, si lanciano in una corsa spericolata e violenta, a distanza ravvicinata con gli spettatori); infine colpisce l'uso dell'animazione di oggetti, un'elica, una ruota di bicicletta e un attaccapanni - citazione duchampiana - per il dialogo tra Boleslao, la Regina e il Re. Un gruppo, questo romano, da tenere d'occhio dopo questo piccolo grande avvenimento. *Valeria Paniccia*

## Gust contadino senz'anima vittima anonima della Storia

**GUST**, di Herberth Achternbusch. Regia di Walter Le Moli. Scena di Tiziano Santi. Luci di Claudio Coloretti. Con Franco Castellano e Lucia Perego. Prod. Teatro Stabile di Parma.

*Gust* di Herberth Achternbusch racconta la macro storia attraverso la microstoria di uno di quegli uomini, destinati a non lasciare segno di sé. Nella cornice recitata, una sorta di rifugio-allevamento d'api rettangolare, ideato da Tiziano Santi, con ai due lati maggiori il pubblico, è rinchiuso il contadino bavarese Gust (Franco Castellano), al capezzale della moglie (Lucia Perego), intento a raccontare di sé, a ripercorrere la sua vita, la coltivazione delle api, la passione per i motori, l'attività di trebbiatore, unico sostentamento per una sopravvivenza difficile e per potersi permettere qualche bevuta all'osteria sono questi gli estremi di una vita rusticana che non ha nulla di bucolico. Su questo canovaccio si inserisce la storia, vissuta in controculture: le angherie delle SS, la manovalanza proveniente dai campi di concentramento e alla fine la consapevolezza che anche Gust è vittima di un sistema politico tiranno e al tempo stesso tutore della sua lotta alla vita. Questo in sintesi il racconto di un testo che debuttò proprio a Parma nel 1984. Sulla scia di quella messa in scena, Walter Le Moli, ha riproposto la pièce di Achternbusch, in una lingua «inventata» che si affida a sonorità friulane e parmigiane. Racchiuso in questa struttura neolingustica, che in più punti dà segno di ripetitività sintattica e artificiosità, Franco Castellano racconta il suo personaggio, ma non riesce a farlo vibrare. Sarà forse la barriera reticolata che divide l'attore dello spettatore, ma quella vicenda rusticana appare lontana, più che un disperato grido della solitudine una cronaca di un'esistenza che rimane là sul palcoscenico, in cerca di spessore. E neppure l'invenzione linguistica basta a recuperare emotività a Gust, contadino senz'anima. Al di là della messa in scena, la produzione dello Stabile di Parma ripropone la tendenza di questi tempi di affidarsi ad improvvisi neolingue in cerca di uno spessore lirico, quando sono belle che pronti fior fiore di dialetti. *N.A.*

## Impartisce lezioni di sesso Franca Rame tenera e grottesca

**SESSO? GRAZIE, TANTO PER GRADIRE**, di Franca Rame (anche interprete), Dario e Jacopo Fo. Regia (vigore e ritmo) di Dario Fo. Sceneggiatura di Dario Fo (vivace rappresentazione del paradiso terrestre e di poderosi ceri di Gubbio e gigli di Nola, con riferimenti non casuali). Prod. Cfr, Milano.

Sesso? basta la parola e l'attenzione si desta. A indirizzare per il verso giusto l'instinguibile e diffusa curiosità sull'argomento, tutto croce e delizia e disinformazione, ci ha pensato lei, Franca Rame, con uno spettacolo immediatamente censurato e presto assolto. E sul sesso - sesso che solleva l'indignazione dei moralisti molto più della volgarità e della violenza di cui è circondato - l'attrice ha imbastito una lezione grottesca e serissima, feroce e tenera, ovvia e paradossale. Per due ore intrattiene il pubblico da cui per fortuna i minori di 18 anni non sono più esclusi e sgrana un monologo tratto da un libro del figlio Jacopo, *Lo Zen e l'arte di scopare*. Da gran signora procede sul filo del rasoio, «quelle cose» le chiama con il loro nome, non usa sottintesi e il linguaggio è di assoluta schiettezza; ma dimostrando classe e garbo, l'attrice ha addomesticato lo scabrosità con l'ironia, ha ingentilito certe crudeltà con un tocco di affabile domesticità e con l'evocazione dalla sua esperienza sessuale, radicata in tempi in cui si poteva restare gravide solo con il pensiero o con variazioni sul tema del bacio. Sempre molto brava, Dario Fo vigilante, si muove senza eccessi di teatralità, quasi con modestia, su uno sfondo dipinto dal marito con impronta naïve, rappresentante l'eden perduto. Salta senza frizioni e rotture da un capitolo all'altro: erotismo sano e malsano, educazione e maleducazione sessuale, moralismi ostentati e superficiali, anatomia degli organi di lei e di lui che si frequentano ignorandosi perdutoamente, un concentrato di miseria e nobiltà di un insieme di fenomeni che non finisce mai d'essere proposto. Tutto questo con impostazione che, pur non puntando sull'effetto, produce risultati esilaranti. Efficaci, perché incredibili e non frutto di invenzione, sono i resoconti dei corsi americani di finto orgasmo e il capitolo relativo ai congegni escogitati per ovviare all'impotenza, quell'«insostenibile inconsistenza del membro», tardiva, ma non irrilevante punizione che la natura infligge in nome di lei all'arroganza di lui. *Mirella Cavaglia*

## La sposa di campagna di Wycherley fra perbenismo e segrete impudicizie

LA SPOSA DI CAMPAGNA (1675), di William Wycherley (1641-1715). Traduzione di M. D'Amico. Regia (raffinatissima) di Sandro Sequi. Scene e costumi (grande eleganza, funzionalità) di G. Crisolini Malatesta. Musiche (ricercatezze d'epoca) di Bruno Moretti. Con Aldo Reggiani, Stefania Felicioli, Anita Laurenzi, Mario Valgoi, Roberto Trifirò, Sebastiano Tringali, Pino Censi, Ermes Scaramelli, Elisabetta Piccolomini, Monica Conti, Silvia Priori, Sergio Mascherpa e Beatrice Faedi (cast di alto livello). Prod. Ctb, Brescia.

Immaginate un Goldoni nero, tra frivolezza e cinismo. Pensate a un Molière caustico, sfrontato. Richiamate alla mente il vigore caricaturale di Ben Jonson e l'ariosa leggiadria di Shakespeare, quello delle commedie, e avrete *The Country Wife*, gioiello del teatro inglese della Restaurazione, quando le scene vennero riaperte dopo la quarantena dei Puritani. Aggiungeteci infine, grazie all'estrosa fluidità della regia, gli effetti comici che avrebbe inventato più di due secoli dopo Feydeau con le sue storie di corna: e vedete dunque che il divertimento è assicurato. Ma non è tutto: Sequi è un regista raffinato, elegante, cui sono estranee sia la trivialità farsesca che il moralismo bacchettono, dunque adatto quant'altro mai a rendere il sense of humour inglese in generale e lo spirito inconfondibile del teatro di quel geniaccio avventuroso di Wycherley, il quale imparò a fare teatro in Francia alla corte del Re Sole, fu colmato di onori da Carlo II d'Inghilterra prima di cadere in disgrazia per debiti e sregolatezze e in cinque anni, fra il 1671 e il 1676, divenne con quattro commedie l'idolo del pubblico. Questo spirito è riassumibile nella maniera disinibita, ironica con cui Wycherley guardava allo squallore morale della società, senza indulgenze ma anche senza intendimenti moralistici: un lavoratore di puntasecca come Hogarth avrebbe fatto, alla stessa epoca, con le sue incisioni sui costumi dei libertini. Il vivacissimo plot parte da uno stratagemma che già si trova nell'*Eunuco* di Terenzio: Mr. Horner (in inglese, cornificatore), avventuriero e libertino, fa annunciare da un medicastro di avere perduto la virilità per disarmare i sospetti dei mariti ed introdursi impunemente nelle alcove di belle, pruriginose signore. È una pacchia, considerato che le dame hanno voglia di stare al gioco: come fanno la moglie e la figlia (Elisabetta Piccolomini e Monica Conti, spiritosamente smalziate) di Sir Jasper Fidget (lo Scaramelli, di buon rilievo caricaturale), nonché la nipote di Lady Squeamish (la vivace Silvia Priori). Il contrasto fra rispettabilità esteriore e segreta impudicizia è il leit-motiv della commedia, che anima gustosi quiproquo, ben oltre il perbenismo spiritoso di un Marivaux o di un Goldoni. Colei che dà il titolo alla commedia, Margery Pinchwife (Stefania Felicioli, semplicemente incantevole nel mescolare ingenuità, testardaggine e ardore amoroso), è una ragazza di campagna sposata ad un maturo, gelosissimo libertino (ottimamente, con la sua gelosia atrabiliare, il Valgoi). E finirebbe per smascherare Mr. Horner (al quale un Aldo Reggiani in gran forma presta i tratti di un Casanova sbruffone, di felliniano spessore) se la cameriera Lucy (Beatrice Faedi, tranquillamente intrighante) non rappezzasse la magagna. Infine – terza trama – la sorella di Pinchwife, Alithea (Anita Laurenzi, come sempre intelligente e spiritosa, ne fa una zitella vogliosa, preoccupata del suo onore, portata a scolare bicchierini) sarà sottratta alla corte di un inconsistente damerino da Harcourt (gustosa interpretazione di Roberto Trifirò) che di lei è sinceramente innamorato. Colpi di scena, un linguaggio duro e schietto, brani di gran teatro come la «china scene» nella quale le dame vogliono si contendono, fra doppi sensi erotici, i favori di Horner; la bravura di tutti gli interpreti (citerai almeno il giovane, sicuro Pino Censi) e l'eleganza smagliante delle scene di Crisolini Malatesta: insomma una perla nella stagione di prosa in corso. Ugo Ronfani

### Breve storia di un capolavoro dimenticato

La vita scenica di *The Country Wife* (*La sposa di campagna*) è assai insolita. Scritta da uno dei più celebri drammaturghi della Restaurazione, William Wycherley, fu rappresentata per la prima volta al Drury Lane Theatre il 12 gennaio del 1674, ma non ebbe grande successo perché boicottata da alcune spettatrici offese dalla licenziosità di alcune battute. Nonostante questo difficile inizio, fu ripetutamente ripresa a Londra fino a metà del Settecento. In seguito, a causa del crescente irrigidimento morale, il testo integrale di Wycherley non fu più presentato per quasi due secoli, anche se si possono segnalare alcune riscritture: nel 1765 John Lee riscrive *La sposa* eliminando addirittura il protagonista Horner e la figura del medico ciarlatano per creare, «una sorte di comicità più innocente». Anche l'attore-impresario David Garrick adattò la commedia: il nuovo titolo, *The Country Girl* (*La fanciulla campagnola*, 1767) riflette perfettamente l'obiettivo di Garrick che intende «eliminare gli elementi osceni e immorali da una delle nostre più celebri commedie». Dobbiamo attendere il 1924 prima che *La sposa* venga riproposta in versione integrale grazie a un allestimento di Allan Wade nell'ambito della Phoenix Society, associazione che riproponeva commedie inglesi cadute nel dimenticatoio. In seguito la commedia è stata sovente ripresa da registi e interpreti di notevole rilievo: nel 1936 Tyrone Guthrie la allestì al Old Vic, con Michael Redgrave (Horner) e Edith Evans (Margery Pinchwife); nel 1955 al Theatre Workshop di Stratford East un'altra bella messinscena per la regia di Tony Richardson e una terza al Royal Court nel 1956 firmata da George Devine con Joan Plowright nella parte di Margery Pinchwife. *La sposa* viene poi presentata al Festival di Chichester nel 1969 dal regista Robert Chtwyn, con Maggie Smith, splendida interprete della Pinchwife e al National Theatre nel 1977 in una versione di Peter Hall con Albert Finney nella parte di Horner. Nel 1994 entra nel cartellone della Royal Shakespeare Company: regista Max Stafford-Clark, con Jeremy Northam nel ruolo di Horner e Deborah Gillett in quello di Margery Pinchwife. *Maggie Rose*



### Gli allievi dell'Accademia per la *ballad opera* di Gay

L'OPERA DEL MENDICANTE, di John Gay. Regia (dinamica, intelligente) di Adriana Martino. Scene e costumi (di sobria essenzialità) di Lorenzo Ghiglia. Rielaborazione musicale (con tutta la piacevolezza di una orchestrazione dal vivo) di Benedetto Ghiglia. Con (già ad un lodevole livello di professionalità) gli allievi attori del 3° corso dell'Accademia nazionale di Arte drammatica «Silvio D'Amico». Prod. Accademia nazionale di Arte drammatica «Silvio D'Amico» e Teatro Studio «Eleonora Duse», Roma.

È sicuramente una buona occasione per mettere in luce le rispettive doti interpretative, mimiche e canore quella offerta dalla *ballad opera* per eccellenza agli allievi della «Silvio D'Amico», scrupolosamente diretti e incoraggiati da un team di professionisti (la Martino, i fratelli Ghiglia), specialisti in operazioni del genere. Quelle in cui il dialogo, alternandosi a rapide «fughe» musicali, pone una continua sfida di credibilità alla tessitura del linguaggio parlato. Un linguaggio ugualmente sottoposto – come la consanguinea disciplina canora – ad un «solfeggio» di chiaroscuri, di pause, di controcene-millimetriche (nel caso di Gay) alla moltitudine di attori presenti in scena. Diremo allora che in questo laboratorio di armonizzazione e lucido snellimento dei singoli talenti la regia di Adriana Martino ci è parsa avveduta, mediatrice di eventuali esuberanze. Senza peraltro tralasciare (pur nella piacevolezza di una serata di festa) l'aspro tema di fondo che, in periodi di rimontante povertà sociale, sembra restituire all'Opera del mendicante, i crismi di una scottante attualità. Soprattutto nella direzione di una misuratissima, mai plateale, satira dei costumi «falso aristocratici». Angelo Pizzuto

### Se la suora di clausura si rivela essere un uomo

ZONA FRANCA, testo e regia (un po' datati) di Giorgio Serafini. Scene di Lucia Nigri realizzate da Francesco Persico. Costumi di Lara Cetta. Luci (suggestive) di Massimiliano Di Cocco. Musiche (appropriate) di Franco Piersanti. Con Carlo Di Maio e Mimmo La Rana. Prod. L'Arcoiaio.

È la storia di Benvenuta, suora di clausura nel

convento di un paesino senza nome, che per un banale sbaglio di cella riceve la visita di un ginecologo, costernato testimone della verità: la santa donna in realtà è... un uomo. Ma è soprattutto la storia di una difficile presa di coscienza, alla ricerca delle «parole per dirlo», alla disperata conquista dell'identità elusa. Lotta infinita tra forma e contenuto, tra concetto e pre-concetto, tra essere e non essere. Sino alla fine tragica che conclude, in bilico tra i clamori dei mass-media e i crateri della solitudine, la parabola «diversa» di un impossibile epifania dell'autenticità. V.C.

## Un Lorca americano per registi di domani

ANIMALITOS. UN VIAGGIO NELLA CITTÀ, elaborazione drammaturgica (tentativo suggestivo ma parziale) di Simona Barbero, Davide Dall'Osso, Edoardo Re, Lara Ruschetti e Giuseppe Scutellà, liberamente tratta da *Poeta en N.Y.* di Garcia Lorca. Regia (vivace) di Edoardo Re. Scene (imponenti balle di stracci) e luci (crepuscolari) di Gabriele Amadori. Suoni (elettronici, da percussioni e chitarre) di Paolo Ciarchi. Costumi (odierni e casual) di Enza Bianchini. Elaborazioni musicali (ritmiche e funzionali) di Paolo Maestrelli. Con (entusiasmo ma anche acerbità) Simona Barbero, Davide Dall'Osso, Lara Ruschetti e Giuseppe Scutellà. Prod. Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi, Teatro Verdi e Crt.

L'allestimento fa parte del progetto *Pre-visioni: i registi di domani alla prova*, pensato dalla Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano, in collaborazione con i Teatri Verdi e Crt, per gli allievi del quarto anno che, mediante produzioni artistiche autonome, «si possano confrontare con i teatri e le istituzioni culturali cittadine più sensibili al problema della formazione e al rapporto con le giovani generazioni e con un pubblico più vasto». La interessante rielaborazione drammaturgica collettiva si è ispirata all'opera surreale e passionale *Poeta en N.Y.* di Federico Garcia Lorca, che lo scrittore dedica a New York, ovvero l'«azzurro deserto senza uscita» e simbolo planetario dell'orrendo Moloch cittadino che emargina e condiziona le coscienze. Si è cercato di rendere – ma lo scopo solo in parte è stato raggiunto – lo stile visionario del testo con varie, fantasiose e suggestive tecniche, a cominciare dalla scenografia con delle enormi balle di stracci impaccate e mobili per i luoghi della metropoli ma pure come inquietante metafora dell'esclusione cittadina, nonché i toni drammatici ed urlati degli interpreti, le musiche e i ritmi delle percussioni, le luci sommesse e «glaciali», i ridondanti gesti da teatro-danza. Sandro M. Gasparetti

## La fedeltà di Adriana per Giovanni Testori

ATTRAVERSANDO TESTORI, su testi di Giovanni Testori curati (splendidamente) da Adriana Innocenti e Piero Nuti. Regia (di alto tenore stilistico) di Adriana Innocenti. Con Adriana Innocenti, Piero Nuti, Daniela Barra, Pino Cormani, Vanna Logi, Patrizia Nicolini, Roberto Pacini e Grazia Visconti. Prod. Teatro Popolare di Roma.

Uno spettacolo rigoroso per un recupero elegante e appassionato della poesia e della drammaturgia dell'autore scomparso due anni fa. Una messinscena scarna dove la nuda parola echeggia senza mediazioni e urla la sua disperata voglia di Assoluto a quel grande Cristo in croce – dipinto da Testori stesso – che campeggia agghiacciante sullo sfondo dei difficili palpiti della voce di dentro. La voce di una grandissima Innocenti, impetuosa e sconvolgente come i brani che recita accanto a un Nuti affilato e penetrante. Un uragano interpretativo in cui milanese e italiano si intrecciano dal *Macbeth* alla *Gilda del MacMahon*, dall'*Erodiade* fino a *Diademata*, affastellati in cattedrali di pensieri, di significati duri e di scoperte straziate. È il trionfo del teatro vero: l'intelligenza artistica che diventa emozione. Valeria Carraroli



## Le madri: sussurri e grida in un reparto maternità

LE MADRI, testo e regia di Angelo Longoni. Costumi di Claudia Scutti. Musiche (scelte banali) di Paolo Vivaldi. Con Marianna Morandi (la più spigliata), Micol Pambieri (meglio in altri spettacoli), Sabina Vannucchi (sincera) ed Alessandra Costanzo (attenzione ai cliché). Prod. Società per attori e Cooperativa Argot, Roma.

Stanza d'ospedale, reparto maternità a ostetricia e ginecologia. Quattro donne, dai 25 ai 35 anni, si confidano e si confessano. Ognuna con le proprie angosce, paure, gioie e speranze. Stella (Alessandra Costanzo), al terzo parto, nasconde le doglie per non separarsi dal bimbo che tiene dentro, perché bloccata psicologicamente dal fatto che poi, costretta dal lavoro, debba abbandonare il figlio nelle mani del marito che fa il «casalingo», come è già accaduto per il resto della loro prole. Margherita (Sabina Vannucchi) ha subito un intervento delicato ed è preoccupata perché potrebbe perdere la capacità di procreare, ma è la più saggia e sensibile, nella vita assiste i malati di Aids. Chiara (Micol Pambieri) è stata picchiata dal padre che ciononostante adora e rischia, a causa delle percosse, di avere un aborto spontaneo, perciò il suo fidanzato minaccia la denuncia. Giulia (Marianna Morandi) ha un ragazzo molto geloso di cui teme le conseguenze essendo rimasta incinta di un altro ed è intenzionata ad abortire. Quando si provò con un dramma di soli uomini, *Naja*, Longoni era riuscito a turbare e commuovere; ora, invece, alla sua prima prova con problematiche di donne, l'autore non va oltre una psicologia facile (l'uomo è solo evocato), convenzionalmente amara e tragica. Sceglie la chiave della cronaca e del minimalismo per questa pièce che si inserisce in quel filone prediletto dagli inglesi (già c'era stata la prova di Stefano Reali con *Operazione*). I dialoghi, benché infarciti di luoghi comuni, risultano ben costruiti. Non è altrettanto agile la direzione delle quattro giovani attrici, tutte figlie d'arte tranne una: le loro nevrosi non ci sorprendono e non ci aiutano a immedesimarci nella loro realtà. Qui il regista avrebbe potuto sfumare certa retorica e spingere di più il pedale della nevrosi quotidiana, senza la presunzione di dare dei messaggi. Discutibili quei siparietti in cui ciascuna delle interpreti recita il proprio monologo sul proscenio al telefono. Valeria Panizza

## Se un padre-padrone un bel giorno all'improvviso...

IO E MIA FIGLIA, di Françoise Dorin (testo debole ed ovvio in alcune parti). Regia (efficacemente modulata) di Renato Giordano. Scene (astratte geometrie ed elementi essenziali d'intermi) di Sergio D'Osimo. Con Michele Placido (pa-

dre dinamico e coinvolgente), Franco Interlenghi (sacerdote smalzato e vigoroso), Isa Barzizza (madre vispa, invadente e simpatica), Claudia Pandolfi (figlia volitiva), Laura Lattuada (moglie spregiudicata). Prod. Atlantide.

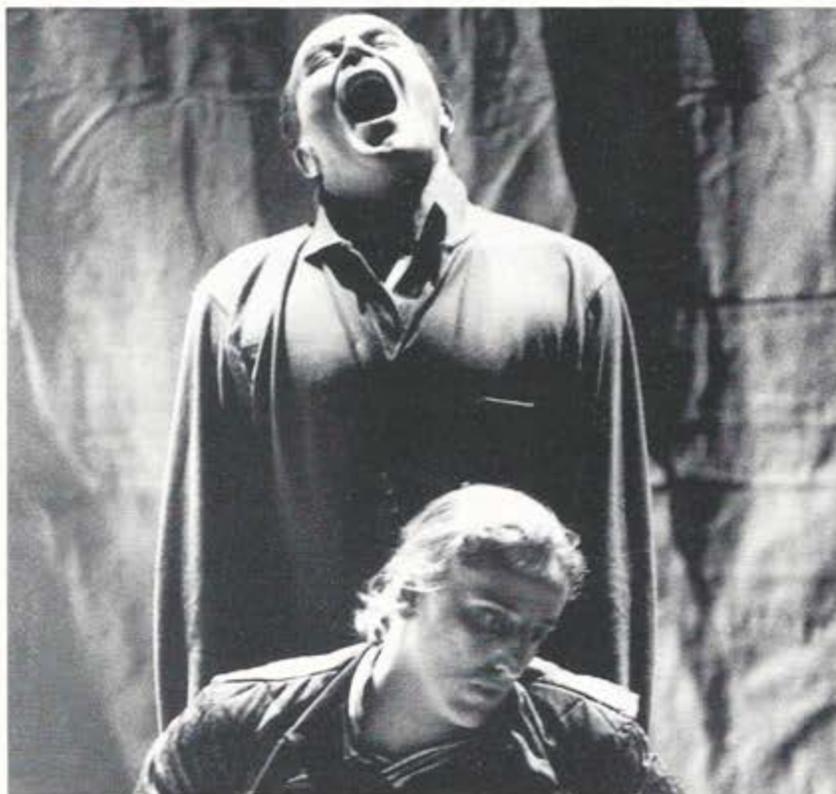
Quale soluzione o, per lo meno, ripiego temporaneo e consolatorio si può trovare quando una serie di circostanze, coinvolgenti la nostra famiglia, contemporaneamente, ci facciano cambiare il modo di rapportarci con essa e la vita? Ecco la questione che assilla Michele Placido, qui l'avvocato Giorgio Vali, padre-padrone ma anche affettuoso e teneramente marmone, che durante alcuni monologhi interiori si rivolge direttamente al pubblico, dopo aver scoperto che la città è tappezzata dai manifesti cinematografici di sua figlia in una posizione erotica, che il regista del film è suo figlio, la ragazza pure convive con il produttore molto poco rassicurante e ancora che un altro figlio, creduto di principi integerrimi, è l'autore di successo del libro autobiografico «Ricordi di una checca di campagna», in più che la moglie, conosciuto il facoltoso innamorato della figlia, ne è diventata subito anche l'amante. Secondo l'autrice dell'ingarbugliato – per noi troppo e alquanto da cerebralista, nonché mal strutturato – intreccio e non digrossato testo letterario si esce da una tale situazione con i consigli ridondanti («osservare tutti e tutto dall'alto in modo che ogni problema e persona diventino minimi come una formichina vista da lassù» e così possa essere allontanato ogni nostro conflitto e pregiudizio) di una madre simpaticamente assillante e quelli di un intraprendente amico sacerdote più comprensivo e aperto ai problemi del prossimo e specialmente dei giovani odierni. Così la figlia lascerà il produttore e sarà l'interprete del film riparatore «L'inginocchiato della merlettaia» e il padre, dopo aver abbandonato la moglie adultera, corteggia l'autrice del romanzo morigerato, da cui è tratta la pellicola per la figlia, secondo «copione» materno prima della morte della genitrice. L'impegno di tutti gli attori e degli altri interpreti è efficace e convincente. Invece lo è assai meno il contenuto dei dialoghi non privo di banalità e di *exempla* pedagogici grezzi. Sandro M. Gasparetti

## L'Oriente magico di Aladino per le marionette dei Colla

LA LAMPADA DI ALADINO, di Eugenio Monti Colla. Compagnia marionettistica Carlo Colla & Figli. Prod. Associazione Grupporiani.

Con *La lampada di Aladino*, favola messa in scena dalla Compagnia marionettistica Carlo Colla & Figli, *Aladin* della Walt Disney è un ricordo sbiadito, sostituito dai colori tenui e discreti di una realizzazione scenica che restituisce al racconto più noto de *Le mille e una notte* il fascino di una fiaba lontana dalla tentazione del musical. Ma se la trama della storia di Aladino e la sua lampada è notissima ai piccoli spettatori, la sorpresa dell'allestimento è tutto affidato alle marionette dei Colla e alle scene di un teatrino che affonda le sue radici nella tradizione scenica del melodramma ottocentesco. Le luci della ribalta, le scene dipinte, come vuole la tradizione del teatro all'italiana, e le marionette con i loro costumi orientali sono gli ingredienti visivi di uno spettacolo che aspira al fascino della magnificenza e richiama alla memoria il teatro di Mangiafuoco del *Pinocchio* di Colloidi. I fili che legano la marionetta al suo marionettista si intravedono appena e quei pupazzi lignei (come vuole una tradizione che risale al teatro barocco) sembrano muoversi autonomamente e perfino cambiare l'espressione del volto a seconda degli avvenimenti della storia. Nel recupero delle sonorità del melodramma italiano, della pantomima e del teatro di carattere *La lampada di Aladino* della famiglia Colla è un ingranaggio perfetto che non perde un secondo, un orologio scenico d'altri tempi e alla fine ci si scorda che dietro alle marionette e ai mastodontici geni dell'anello e della lampada ci sono i Colla. Nicola Arrighini

## INCANTATI DI MARTINELLI A RAVENNA TEATRO

Ferite e sogni di gloria  
per fratelli calciatori

INCANTATI, di Marco Martinelli. Regia di Marco Martinelli. Scenografia di Cosetta Gardini ed Ermanna Montanari. Consulenza musicale di Michele Sambin. Luci e suono di Enrico Isola. Con Luigi Dadina, Maurizio Lupinelli, Fiorenza Menni ed Ermanna Montanari. Prod. Ravenna Teatro.

È tinta nel furore del calcio giocato sui campetti brulli, e nel furore di sogni e ferite, la penna con cui Marco Martinelli scrive *Incantati-parabola per fratelli calciatori*. Attraverso una dimensione di sogno, fatta di elementi estremamente realistici e scarti di immaginario, di squarci di colore incandescente e fredde luci di desolazione, Martinelli rende omaggio, insieme, al calcio delle origini e al teatro di fine millennio. In *Incantati* voci gracchianti raccontano con gergo calcistico una storia in cui si intrecciano illusione, tradimento, poesia, televisione, dialetto, grattacieli, madri assenti, cause perse. In *Incantati* le musiche di Monteverdi si alternano ai colpi metallici di un'incudine, e le ferite che non si vedono scavano dentro. Siamo in un campetto di periferia arido e immobile. Lì Primo, Palma e Stefano, tre fratelli di una Romagna spigolosa piuttosto che morbida, aspra invece che nostalgica, dirigono una società calcistica di ultima categoria. Strillano, si spintonano, sputano. Causa di tanta bile versata, la possibilità di vendere a caro prezzo Luca, il «pulcino» dai piedi d'oro, e con i soldi rifare l'abito alla società, campo compreso (Madre: «sì... sembra proprio un deserto, come dice Palma... un deserto...»). Sopra alla vicenda, ai problemi di cartellino e di «giustizia sportiva», scorre l'incubo di una ferita recidiva di Stefano, una ferita all'inguine che lo allontana dall'attività e dal temperamento di Primo e Palma. Lui è contrario alla vendita di Luca e tra uno scontro coi fratelli e un incontro con la madre del piccolo, Stefano sogna il proprio funerale, sogna di suonare una tromba in faccia alla morte. Così la realtà del campetto adiacente l'officina di fabbri (vero lavoro dei fratelli calciatori), il linguaggio, fatto di sarcasmo e impropri, viene spezzato da una serie di incanti, ora giocati in chiave grottesca, ora in sospensione di senso (il monologo di Palma sul bracciale del benessere, condotto sul filo del respiro), ora in lirica soluzione.

La fusione tra Ermanna Montanari e Luigi Dadina in scena è ormai cosa avvenuta ed è parte integrante della poetica del gruppo. L'arteriosità che percorre Dadina nella genealogia dei suoi personaggi si fa ora carico di un doloroso cinismo e la leggerezza con cui Montanari porta le sue madri pesanti e ora questa sorella un po' impettita, sono cosa di cui incantarsi. Maurizio Lupinelli e Fiorenza Menni, per la prima volta in scena con la formazione ravennate, trovano spessore e disinvoltura l'uno nelle oscurità, nei mugolii dell'inquieto Stefano, l'altra nel convulso muoversi di madre-sola. *Cristina Ventrucci*

La luna, la natura e il diavolo:  
è di scena Giacomo Leopardi

È 'L NAUFRAGAR M'È DOLCE IN QUESTO MARE, dalle *Operette morali* di Giacomo Leopardi. Regia e drammaturgia di Laura Sicignano. Scene (piacevoli) di Laura Benzi e Paola Ratto. Costumi (elaborati) di Maria Grazia Bisio. Musiche (belle) di Chiara Cipolli. Con Matteo Chioatto, Riccardo Croci, Rosanna D'Andrea, Emanuela Villagrossi, Marcello Prayer (il più bravo) e Piera Pavanello. Teatro Cargo, Genova.

Prima di tutto: brave (al Cargo sono tutte donne). Perché lo spettacolo è stato totalmente autoprodotta grazie ad una vendita natalizia di sedie artistiche realizzate dalle scenografe del gruppo. Cocciate: si cercano una loro strada anche se costa un doppio lavoro. I giovani si misurano col mercato e trovano soluzioni di marketing.

Ma il metro di giudizio non può essere la simpatia. Lo spettacolo nasce da una passione letteraria. Il problema è come tradurre le vibrazioni intellettuali suscitate dalla lettura, in un linguaggio teatralmente efficace. Il lavoro sul testo è molto più coerente di quello fatto sugli attori. La Sicignano usa come cornice il famoso *Dialogo della Natura e di un Islandese*, ribaltandone la sequenza narrativa. L'incontro dell'uomo con la natura viene messo all'inizio e le riflessioni sul tema alla fine. In scena Leopardi è sdoppiato in due personaggi: il viaggiatore e il ragionatore (Croci e Chioatto, vestiti identici). Rappresentano la parte razionale (lucida, pessimista) del poeta e quella (instancabile e ottimista) sempre pronta a ricominciare. Gli altri personaggi - la luna, il diavolo, il suicida e la natura - sono le realtà in cui il poeta ripone la sua richiesta di benessere interiore (perennemente deluso, inutile dirlo, è Leopardi), ovvero le personificazioni dei temi trattati in questo viaggio esistenziale. Doloroso, ma l'uomo è condannato alla speranza. Nonostante la certezza dell'infelicità, tenta e ritenta. L'impianto testuale ha una sua logica ed è ravvivato dalla presenza di brani meno conosciuti come il *Dialogo fra un cavallo e di un bue* e il *Dialogo fra le due bestie* o ancora dalla curiosa drammatizzazione di elementi biografici, come l'episodio del finto passaporto scritto da Giacomo per sfuggire alla severità paterna. Il problema è il peso specifico della parola poetica e filosofica, che aumenta vertiginosamente diventando copione. Le frasi molto spesso sfuggono all'attenzione dello spettatore. Per supportare le idee di Leopardi sull'uomo e sul suo destino, che trovano il loro spazio ideale nel pensiero, agli attori si doveva chiedere uno sforzo eccezionale. Per questo, da parte di tutti, non c'è ancora la sufficiente maturità. Quando capita che un'immagine gestuale o scenografica sintetizzi una frase pesante come il piombo (o leggera d'ironia cinica) lo spettacolo era bello. Altrimenti, noioso. *Elana Quattrini*

Sono fragili e immaturi  
i trentenni di Longoni

UOMINI SENZA DONNE, di Angelo Longoni. Regia (a quadri non sempre armonici) di Angelo Longoni. Musiche (sempre bellissime) di Paolo Conte. Con Alessandro Gassman (cinematografico) e Gianmarco Tognazzi (solido e sufficientemente convincente). Prod. Teatro Argot e Teatro della Cometa, Roma.

Una coppia d'eccezione, due figli d'arte a confronto per la prima volta insieme in uno spettacolo dall'impronta decisamente «giovannilistica». La regia è di Angelo Longoni, sempre attento ai problemi della sua generazione, presa tra i conflitti e le contraddizioni di una società, che per-

mette sempre meno di poter scegliere secondo i propri istinti. Questa volta il tema affrontato è l'amore, ma soprattutto l'incapacità di comunicare e di amare. Due trentenni singles, uno vincente (Alessandro Gassman), pubblicitario rampante, bello, prestante, salutista e ovviamente Dongiovanni e dall'altra l'amico musicista, suonatore di sax, insicuro, con forti tendenze alcoliste e sfortunato in amore. La condivisione dell'appartamento è in realtà una vera e propria spartizione di vita, uno spaccato del reale che illustra, o tenta di farlo, la condizione di una fascia giovanile con grandi problemi di comunicazione soprattutto con l'altro sesso. Anche il linguaggio, decisamente realista, ci porta in una dimensione metropolitana immediatamente riconoscibile (la prima stesura aveva un'ambientazione milanese, mentre la realizzazione definitiva porta un accento fortemente romano).

Al di là della vicenda, l'amicizia tra i due uomini e l'innamoramento per la stessa donna, che dovrebbe proseguire in versione cinematografica, lo spettacolo in se stesso non propone nessun tipo di approfondimento. Siamo sui livelli della commedia d'intrattenimento, divertente in alcuni momenti, ma con poco spessore contenutistico. Una fotografia con qualche particolare ben riuscito di una realtà di cui vengono registrati solo i disagi e le conseguenti manifestazioni: un po' poco. Il giovane pubblico, incuriosito dai nomi di Gassman e Tognazzi e dall'immediatezza della vicenda, ha fatto registrare comunque un notevole successo. *Livia Grossi*

## Con i Legnanesi ritornano gioia e allegria popolane

LA VITA È UN TRAM, di Alvaro Testa. Scene (largo ai fondali dipinti) di Angelo Poli, Wolf Group, Armando Nobili Grg. Costumi (indispensabili e fondamentali, sostengono smaccatamente caratteri e situazioni). Con Angelo Mortarino, Lino Mario, Rino Maraschi e molti altri. Prod. Dante Barocco - I Legnanesi. Programmazione e organizzazione di Poliedrika.

Quando quel pioniere che fu Felice Musazzi fondò nel '49 una compagnia teatrale in una brumosa località alle porte di Milano non disponeva, è probabile, di doti di preveggenza tali da farlo profeta del «good business» che i Legnanesi sarebbero, in seguito, divenuti. Musazzi, in conformità al divieto del cardinale Schuster che impediva alle donne l'accesso ai palcoscenici parrocchiali, riuni presso l'oratorio di Legnanello un gruppo di attori, provvisti più di passione che di tecnica, tutti rigorosamente uomini. In questo consiste l'impareggiabile originalità dei Legnanesi e per l'essersi mantenuti nel tempo osservanti di quell'anacronistica indicazione del cardinale hanno ottenuto in cambio - chissà - una tacita benedizione. Ispirandosi ai modi della rivista: canzoni, coreografie, scenette, luccichio di lustrini e paillettes e vorticoso alternarsi di fondali e costumi, la compagnia mette in scena i «poaritti» bacchettando il malcontento dilagante per bocca della semplice e saggia zia Maria, l'incredibile Angelo Mortarino. Quanto alla nipote, la bella Eleonora impersonata dallo sfavillante Lino Mario, ella rappresenta lo sforzo del popolo di emulare, almeno nelle forme, i padroni. Rino Maraschi sciorina in tutti i ruoli che riveste una scintillante, trascinate simpatia. A questi si aggiungono un'altra abbondante ventina di attori-cantanti-ballerini così da farsi un'idea dell'affollamento scenico. È vero, i Legnanesi possono facilmente essere accusati di riesumare battute e gag stramaicinate, di abbassarsi talvolta a volgarità sgradevoli, di esagerare la staticità nei dialoghi, ma i piccoli difetti vengono perdonati a fronte di pregevoli virtù e i Legnanesi vanno ammirati per il rapporto diretto e complice che vivifica il pubblico, trasformato rispetto al solito pubblico teatrale muto, fisso e immobile, e per il clima gioioso e allegro che incornicia ogni rappresentazione, straordinaria e popolare nell'accezione più alta di questo aggettivo. *Anna Ceravolo*



## Corsetti nudo con Mefistofele a cavallo del televisore

UGO RONFANI

STUDIO PER IL FAUST, da Goethe, di Attilio Lolini e Giorgio Barberio Corsetti, anche regista e interprete (lettura modernista, anticonvenzionale, ironica). Scene e costumi (materiali poveri, elettronica, kitch) di G.B. Corsetti e Beatrice Scarpato. Musiche (parodistiche, con escursioni nel musical) di Daniel Bacalov. Con Gabriele Benedetti e Roberto Rustioni (Mefistofele in doppio, più divertenti che inferni), Irina Dalle (acerba Margherita), Milena Costanzo (vivace Strega) ed Emanuela Grimalda (Marta, spiritosamente). Prod. Crt, Milano.

Un altro *Faust*, un *Faust* piccolo piccolo. Minimalista, storia di private dannazioni tinteggiate d'ironia, senza inquietudini metafisiche. Limitato alla prima parte, fino alla morte di Margherita. Un *Faust* sfrondata, integrato con lacerti che Goethe aveva sacrificato nella stesura definitiva, ricondotto a metri e rime facili fino alle soglie della parodia, con qualche strizzata d'occhi al teatro patafisico di Jarry. Un *Faust* «alla Corsetti»: e chi abbia in mente il personalissimo lavoro del regista, che punta su ritmi, dislocazioni e gestualità pulsionali, sulla ripetitività dell'azione, sull'integrazione fra la scena e lo schermo, sulla simbiosi fra l'attore e la macchina (un esempio per tutti: la recente, inattesa, suggestiva rilettura di *America* di Kafka), può immaginare a quali e quante dosi massicce di anticonformismo sia stato sottoposto il giovane pubblico fedele al Crt che gremiva la sede provvisoria, ed angusta, del Teatro Gnomo invece del restaurato e più idoneo Teatro dell'Arte cui lo spettacolo era destinato, ma non ancora riaperto - dice un comunicato di protesta - per l'inadempienza delle varie amministrazioni municipali. Nel che c'è del vero; salvo che il discorso andrebbe allargato: il teatro, a Milano, s'è adagiato da tempo su «posizioni di rendita»; e allora diciamo che occorre «prendere il toro per le corna», pensare ad una rifondazione globale della scena lombarda, con bilanci anche artistici, che a quanto pare nessuno vuol fare.

Torniamo al «piccolo Faust» (*Studio per Faust*, si chiama) di Barberio Corsetti, salutato dai giovani spettatori con un entusiasmo che sta a provare, che cosa? Che ormai dalla sperimentazione è nato un pubblico che non ha più nulla a che vedere con quello tradizionale, che esige un linguaggio scenico assolutamente nuovo, integrato con le tecnologie, senza frontiere fra palcoscenico e schermo, nutrito di ironia, disinibito nei confronti dei venerabili testi: riflessi di una «rivoluzione culturale» silenziosamente in atto.

Faust è, secondo Barberio Corsetti, un intellettuale dubitoso e sensibile, fra il pensiero e l'azione, frastornato da un mondo in trasformazione; qualcuno che si racconta nel privato la Grande Storia Immortale del genio di Francoforte. Il prologo non è in Cielo, ma in platea, con le tre protagoniste femminili in incerti dai vivaci colori e aluce. Dalla platea viene anche la voce del dio degli inferi e Mefistofele è Uno e Duo, lo sdoppiamento di un ego polimorfo e perverso, vanitoso ed ironico. Televisori in movimento su un rialzo della scena o spioventi come altalene riflettono primi piani delle dramatis personae, interagiscono con gli attori, sono cavalcati dai due Mefistofele e da Faust nudo: veda chi vuole nei monitor gli strumenti del diavolo, o piuttosto la rappresentanza del veloce scorrere del tempo e degli eventi che trascina come in un gorgo l'inquieto, meditando eroe della storia, strappandolo al quieto amore per Margherita. Gli attori emergono da mucchi di materassi che costituiscono l'essenziale della scena; la trasformazione del cagnaccio randagio nei due Mefistofele e la notte di Valpurga sono rappresentate come farse circensi, e altri momenti dello spettacolo sfiorano il musical o non sono lungi dal ricordarci che il sommo Goethe aveva avuto la prima intuizione del poema assistendo ad una recita di burattini.

Rispetto ad altri precedenti lavori di Barberio Corsetti, questo *Faust* è meno esagitato e dinamico, fa meno ricorso a funambolismi e acrobazie, gioca di più sul testo cavando elementi di comica parodia. Non senza rinunciare a momenti lirici ed emotivi, là dove la giovane Margherita (identificabile con una studentessa liceale dei nostri giorni) vive le sue pene d'amore. Qui l'ironia cede il campo ad un tenero struggimento, che concorre a creare la grazia acerba in Irina Dalle, con il suo accento straniero. E se Barberio Corsetti attore è un Faust sorpreso dagli eventi, meditando, i Mefistofele di Gabriele Benedetti e Roberto Rustioni, la Marta di Emanuela Grimalda e la Strega di Milena Costanzo sono, per verve e humour, a mezza strada fra l'operona di Goethe e l'impertinente *Faustroll* di Jarry. □



## Lo struggente delirio di Fedra secondo Sanguineti

FEDRA, di Lucio Anneo Seneca. Traduzione di Edoardo Sanguineti (in versi teatralmente duttili). Regia e impianto scenico (nudi, severi, geometrici) di Tonino Conte. Costumi di Daniele Sullewic. Con Consuelo Barilari (spezzata e reattiva vittima di Amore), Rita Falcone (complice e autorevole Nutrice), David Gallarello (Ippolito fedele, innocente e disgraziato), Antonio Carli (Teseo reduce d'oltretomba), Marco Casotto, Davide Catena e Mattia Mariani (coro di dolente solidarietà). Prod. Teatro della Tosse, Genova.

I lunghi monologhi di *Fedra*, fluenti in sequenza oratoriale, privi di didascalie sceniche, nascono come letteratura drammatica. Scelti dalla Compagnia ad esempio di Teatro di Parola, sviluppano notevole energia latente in azione. Così, piuttosto che nella pura declamazione, Conte confida nelle virtù, plastiche ed evocative di situazioni drammatiche, dei versi. L'intero spazio disponibile nell'Agorà di Sant'Agostino costituisce un'arena, ricoperta di segatura. L'attrezzatura è ridottissima; i costumi, in cuoio e tela, per i cacciatori; tuniche bianche per Fedra e Teseo; soltanto la Nutrice assume un'imponenza sproporzionata, con la parrucca e il ricco manto rosso. Lo struggente, inarrestabile delirio di Fedra risulta concentrato dai tagli del testo, specialmente nelle parti del Coro. Un presagio di catastrofe già irrompe col gruppo dei cacciatori, aizzati da Ippolito, saggio quanto selvatico misogino. E la «follia» dell'eroina è evidente dalla sua apparizione, quando avanza carponi, disegnando un cerchio stretto nel più vasto spazio scenico, circondato dagli spettatori. L'urto di fato e responsabilità personale si ripercuote amplificato nell'incontro-scontro fra la protagonista, arsa dalla passione incestuosa e la Nutrice; indi, fra la vecchia e il figlio di Teseo e dell'Amazzone; tra Fedra e Ippolito, poi. Duelli armati di parole, pure se una gestualità dal realismo simbolicamente sottolineato guida impulsi e sentimenti. La menzogna, suggerita dalla Nutrice, si trasmette a Teseo sopraggiunto: la sua maledizione ottiene la morte di Ippolito e induce al suicidio (ostentato in scena) della matrigna perversa suo malgrado.

Un gran cavallo nero, giocattolo evocativo, reca Ippolito all'appuntamento con la Nutrice ed è presente ancora nel racconto dello strazio del suo corpo, che il Messaggero pronuncia nel Coro. In Fedra (Consuelo Barilari) si mostra una vigile coscienza e una partecipazione disperata al proprio

destino. La Nutrice si avvale dell'esperienza di Rita Falcone per insinuare una machiavellica, sovrana persuasione. Sorprendono e convincono soprattutto i giovani componenti la compagnia appena formata, per straordinario controllo dell'enfasi e per riduzione degli effetti collaterali. Ippolito (David Gallarello) realizza una coerente umanità in simbiosi con la natura. Teseo (Antonio Carli) mantiene attonita reazione ad eventi sconvolgenti per la loro immane gratuità. Marco Casotto, Davide Catena e Mattia Mariani si dividono gli episodi corali con pudore e patos. Una bella prova di coesione e chiarezza; semplicità e immediatezza rappresentativa. *Gianni Poli*

## Bisio: idee berlusconiane per i sogni degli italiani

TERSA REPUBBLICA, di Claudio Bisio (anche interprete), Rocco Tanica e Giorgio Terruzzi. Regia (collaudata e snella) di Paola Galassi. Canzoni (riconoscibili in mezzo a mille) di Rocco Tanica, suonate in scena da Feiez (puntualmente incisivo). Prod. Dadaumpa.

Gli elementi ci sono tutti. Il monologo, a lui congeniale per esprimersi con tutte le sue cifre di attore comico che senza difficoltà interloquisce con il pubblico, la sua solita voglia di capire i tempi in cui viviamo e infine la musica con le canzoni tra il demenziale ed il reale, che interpreta sempre con grande energia. Se negli spettacoli precedenti Bisio stava attento ai segni che potevano identificare questi anni '90, ora in *Tersa Repubblica* cerca di approntare improbabili soluzioni per le esigenze del nostro Paese. La voglia di comprendere quello che viviamo è inoltre accompagnata dalla necessità, sempre più imposta, di saper comunicare. Inevitabili dunque i dichiarati riferimenti all'uomo che più di chiunque altro ha costruito con questo strumento il suo impero. Come Berlusconi, quindi, Bisio propone il suo programma. C'è bisogno di tutto in quell'Italia, ma soprattutto di quello che ci dicono di aver bisogno. Ecco quindi l'immagine di un uomo sereno e fiducioso che ci viene incontro con un rassicurante sorriso per darci una mano e salvarci dai guai.

È lui, Bisio, che una volta carpitati tutti i segreti della comunicazione non verbale, si propone in scena per offrire al pubblico le proprie idee riassumibili in pochi ma chiari concetti. «Sì al meglio», «No al peggio», «Sì al nuovo», «No al vecchio» e via di questo passo. Ma non è finita qui. Programmi e risposte concrete anche su problemi scottanti come la droga, gli anziani, la crisi del cinema e dell'economia. Il servizio militare ad esempio? Ecco fatto: visto che in questa vita tutti devono essere felici, ha pronta una legge affinché tutti abbiano una ragazza. Almeno per un anno. Una specie di servizio civile, ma obbligatorio! Se da un punto di vista contenutistico gli elementi, come dicevamo inizialmente, sono tutti convincentemente presenti, lo spettacolo tradisce alcuni momenti di stanchezza. La scenografia, con un'improbabile impronta post-moderna, viene usata dal protagonista con una disinvoltura che ricorda tanto, e forse un po' troppo, Alessandro Bergonzoni. *Livia Grossi*

## Enigmatico e apocalittico: Agamennone secondo Pasolini

AGAMENNONE, di Eschilo. Traduzione di Pier Paolo Pasolini. Regia (semplice e incisiva) di Ugo Ciarfaro. Scena del Laboratorio Gut. Musiche di Riccardo Maviglia. Costumi di Anna Maria Cicchelli e Dina Gatti. Movimenti di scena di Massimo Ranieri. Con Paolo Casalena (Guardiano), Maria Teresa Floris (Clitemnestra), Ema-

nuele Callipo (Messaggero), Alessandro Barbiero (Agamennone), Carla Costa (Cassandra), Adolfo Scilimati (Egisto), Massimo Callipo, Tania e Lella Di Rosa, Valentina De Angeli e Stefania Puteo (Coro). Prod. Gruppo teatrale universitario dell'Università Cattolica del Sacro Cuore «Le Crisalidi».

Clitemnestra si guarda dentro. E la cifra del dramma si fa tutta interiore, privata, sommersa. Nessuna romantica disperazione, niente risoluzioni epiche né sublimi passioni. Complice la scabra penna di Pier Paolo Pasolini, la sciagura deflagra sottovoce, ineluttabilmente silenziosa. La regina sorride implacabile e Cassandra grida impotente il disastro della casa di Atreo. Ma la regina non permette fughe sentimentali. Il sussulto è tutto lì, nella lucidità del gesto, nella insondabile potenza del testo. Enigmatico e apocalittico come la pacata inflessibilità del destino. *V.C.*

## Se un playboy sogna le rane e cerca l'amante perduta

IL SESSO DELLE RANE, (freschezza e modernità) di Roberto De Giorgi e Rosa A. Menduni. Regia (senza particolari invenzioni ma svelta) di Anna Lezzi. Scene di Valentina Mengarelli. Costumi di Dino Iozzi. Con Edoardo Siravo (perfetto), Stefano Molinari, Tosca D'Aquino, Maria Libera Ranaudo, Oriana Baciardi (calzanti) e Cesare Belsito, Pascale Ricci, Gabriele Tuccimei. Prod. Eao di Alessandro Giglio, Roma.

Ancora minimalismo generazionale: il caso di un single sotto i quaranta, con divorzio alle spalle, una figlia che non vede mai, tante «cosette» con cui andare a letto (*mush end dush*, una botta e via, direbbero gli americani). Tutto fila liscio fino a quando una serie di messaggi anonimi (bigliettini lasciati in cucina, cartoline firmate R.) non turba la sua routine di conquiste, con relativa crisi mistica e impotenza sessuale fino a che non si mette alla ricerca dell'amante sconosciuta e perduta e, dopo probabili peripezie, la ritrova. La trama è esile ma lo scatto in più, rispetto a tante pièce simili, c'è: humour, ritmo e linguaggio senza compiacimenti dialettali. Uno spettacolo godibile e ben eseguito, fatto davvero con due lire, che ammicca al cinema ma con intelligenza. Siravo nel ruolo del playboy, sognatore di rane, finalmente in un ruolo esilarante, è ironico e spassoso. *V.P.*

## Allarme sulla città: tornano i Rinoceronti

RINOCERONTI, di Eugène Ionesco. Regia (impeccabile) di Roberto Guicciardini. Musiche originali (ioneschianamente ironiche) di Bruno Colli. Scene e costumi di Piero Guicciardini. Con (tutti bravissimi) Fiorenza Brogi (leggera, nei panni della sua Daisy, come il tocco allucinato della follia), Ludovico Caldarella, Oliviero Corbetta (un Dudard lacerante), Emma Dante, Michele Di Mauro (memorabile Jean), Massimiliano Geraci, Adriano Giammanco e Bob Marchese (Bérenger commosso e commovente). Prod. Gruppo della Rocca, Torino.

La piccola città si scuote al tam tam dell'allarme. Nelle strade un disordine di chiacchiere, congetture, teorie, discussioni. Ma la logica trasale, sull'orlo dell'impossibile. Come? Da non credere. Qui, tra noi? Però in fondo... ci si può abituare. E la favola lieve si popola di drammi. La felice mano di Guicciardini la dipinge così: con le tinte pastello di un piccolo mondo naïf che si impenna d'un tratto nel meraviglioso orrore dell'incubo di Goya. Non c'è più tempo, non c'è più spazio. Il bianco occupa le strade, le piazze, i pensieri.



L'affanno è gigantesco, le prospettive si deformano, le teste si svuotano, le facce si umiliano in unico enorme ritratto mostruoso: l'umanità allo specchio. Sbigottita di fronte all'apoteosi dell'istinto trionfatore. Per l'uomo e la sua storia è già scacco matto. I rinoceronti corrono sicuri con il corno puntato alla meta.

Quale meta? Beh... Ha importanza? Ma guardateli: possenti, saldi, senza domande. Bellissimi. Basta un piccolo strappo per essere come loro, uno di loro. Un piccolo strappo metafisico, ed ecco finalmente la certezza dell'uniformità. Tutti uguali: pacificati.

Impalpabilmente, dal cilindro della regia esce l'incanto di uno spettacolo straordinario, che ci cattura nel riso mentre dentro lascia che ci sconvolga l'ordine di inquietudini al galoppo. Le musiche increspate dalle burle dell'ironia, le luci discrete ma attente, l'essenzialità sorridente e impassibile delle scene, il fine understatement dei costumi, tutto concorre ad un prodotto raffinato e travolgente insieme. Anche grazie a questi attori fantastici - professionisti di non comune statura tecnica e generosissimi interpreti - che sanno restituirci il gusto del teatro più puro in una performance di rara (e corale) maestria. La platea è già in piedi, applaude. Più che un saluto, un'ovazione. *Valeria Carraroli*

## C'è solo la voce del corpo per la vita amara che fugge

AMARA, testo e regia (raffinati ed emozionanti) di Stefano Napoli. Tela di Rodolfo Luján Lunsford. Abiti femminili di Anna Maria Fea. Collaborazione musicale di Gilberto Vitali. Realizzazione suono e video di Fabio Pagani. Con (straordinari interpreti) Serena Banchetti, Marinella Bonini, Francesca Borromeo, Anna Sabrina Farina, Paola Iurlaro, Giuseppe Maddalena, Stefano Mariani, Nicola Maria Martini, Filippo Metz, Raffaella Montani, Vittoria Odiscalchi e Claudio Savarese. Prod. Colori Proibiti.

Inutile dibattersi nella gabbia del tempo: lui corre, noi restiamo indietro. Tanto vale lasciarsi rapire dal gorgo del ricordo per fuggire oltre l'implacabile rintocco delle ore. E se il distacco è dolente come le parole del vate - «Così viviamo per dire sempre addio» - la musica può però restituirci i vecchi flash in bianco e nero conservati nell'album della memoria. Che Stefano Napoli sfoglia con slancio romantico sull'onda di un tripudio di note tra Gluck e Bellini, guidando i suoi attori in una splendida performance senza parole colma di sapori bohémien e inconsolabile spleen. E la platea è subito incantata dalla straordinaria esibizione di questi giovani interpreti che dipingono tutta intera, solo con la voce del corpo, la poesia amara della vita che fugge. *V.C.*

## MILLENNIUM: PROGETTO MULTIMEDIALE



## Viaggio tra le etnie senza tempo alla ricerca di energie primitive

MIRELLA CAVEGGIA

MILLENNIUM, di Richi Ferrero, Roberto Castello e Giuseppe Zambon. Regia (piccola babilonia con slancio comunicativo) di Richi Ferrero. Coreografie (contrastati di immobilità e movimento, originalità) di Roberto Castello. Direzione musicale e musiche originali (eccellenti) di Giuseppe Zambon ed Ezio Bosso. Scene (senza particolari connotazioni) di Alessandro Marrazzo. Luci (dal livido mortuario alla solarità mediterranea) di Toni Damiano. Maschere (resina bianca, impenetrabili facce lunghe) di Marco Giannini. Con Monica Bianchi, Tiziana Catalano, Anna Cuculo, Alessandra Moretti, Irene Pulzoni, Luisella Tamietto, Federica Tardito, Giuseppe Zambon e Paolo Ciarchi (eclettici). Prod. Granserraglio, Torino.

Un piccolo teatro classico svuotato dei suoi arredi e convertito in spazio-cantiere invita ad un viaggio in terre remote, fra società sconosciute che trasmettono il loro messaggio con indecifrabili intrecci di suoni, voci e gesti: un patrimonio espressivo ricco di fascino che sprigiona inquietudine, forse minacce, e segna un'incolmabile distanza antropologica e culturale fra il viaggiatore-spettatore e quelle etnie senza tempo e collocazione geografica.

Nel colmo della ritualità e del mistero avviene il punto di incontro fra la società occidentale che nello spreco delle proprie energie si autodistrugge e quel mondo primitivo, solido e matriarcale, che comunica con il proprio linguaggio una forte vitalità. La prima è rappresentata dallo spettatore e il secondo dai personaggi in scena con i loro oggetti e feticci. Entità tanto remote si contrappongono con vigore, ma il confronto non è lacerante; tant'è vero che tutto si conclude nell'affabile contatto finale in un suck autenticamente in funzione.

Questo nell'intento dello spettacolo che addensa nel suo groviglio ermetiche suggestioni e simboli, che non si lasciano facilmente afferrare. La sperimentazione dei tre artisti torinesi dall'estrazione diversa (regia, coreografie e musica) trova il suo punto di forza nella parte musicale e sonora, davvero affascinante, elaborata su uno studio di musiche etniche raccolte dalla Lapponia al Guatemala, dal Giappone al Magreb. L'asseconda la gestualità corale delle figure femminili, presenza gonfia di energia che una sorta di sciamano indirizza con la sua sorprendente vocalità.

*Millennium* ricorda certe realizzazioni dei Bread and Puppet, per la ricerca del rapporto fra teatro e cultura, il richiamo alla quotidianità del cibo e la presenza dei mascheroni, archetipi antropologici, polipi grotteschi dall'espressione ottusa e misteriosa.

Risultato di un esperimento sul linguaggio e la comunicazione, lo spettacolo si propone di avvolgere lo spettatore con il flusso sensoriale del teatro totale, con suggestioni etniche, elettroniche, acustiche, con la forza ipnotica del gesto ora lentissimo, ora imperioso, con una sollecitazione perentoria alla sfera più profonda dell'inconscio. Il predominio, come si è detto, è accordato alla musica e al ritmo scandito da percussioni perentorie, ma anche alla gamma dei suoni, delle cadenze, alle voci e al linguaggio, mezzo primo insostituibile della trasmissione dei messaggi.

Allo spettacolo danno corpo anche il gesto - segno forte di slancio e di vitalità della comunicazione -, i giochi scenografici e coreografici, le proiezioni cinematografiche sugli interpreti e sulla ghiaia bianchissima che copre il pavimento. Lo corona alla fine un mercatino allestito da venditrici trafelattissime dei prodotti della madre Terra, le quali fra strilli e polvere sollevano gli spettatori dai loro posti risucchiandoli con persuasiva amabilità nello spazio dove l'azione si svolge. □



## Nei Labirinti della Baronti per raccontare uomini e dei

LABIRINTI, Storie di Arianna e Teseo seguendo un filo da Creta ad Atene. Elaborazione e interpretazione di Mara Baronti. Prod. Play.

Lontana dallo spettacolo fine a se stesso, Mara Baronti regala al teatro la forza di incantare col suo nucleo forte: la parola. *Labirinti*, questo il titolo dello spettacolo-racconto, si ispira alla vicenda che lega ad un destino ugualmente tragico sia Teseo che Arianna. Alle spalle un arazzo con la cartina del Mediterraneo, dipinto coi colori tipici di Emanuele Luzzati, fa da cornice alla lunga, lunghissima narrazione di Mara Baronti che proprio dal Mare Nostrum parte e nel Mediterraneo termina. Il ratto di Europa, rapita con l'inganno da Zeus, è il punto d'inizio di una vicenda che ha il sapore delle antiche storie. Un intreccio di dei, eroi, tradimenti, morti al limite dell'impossibile: tutto questo e di più è la mitologia che in bocca a Mara Baronti diventa pane per i bambini. Malgrado una certa monocromia vocale, Mara Baronti dà proprio l'impressione di divertirsi nel ruolo di narratrice. In equilibrio, forse fin troppo, fra ironia e tenerezza, fedeltà alla trama e desiderio di allargare il respiro del racconto, l'attrice è un torrente inesauribile di parole che ora costruiscono fatti, ora dipingono immagini, ora esprimono il dolore, la felicità. Un unico sforzo è chiesto allo spettatore: stare ad ascoltare. Ed entrati nel ritmo di un narrare tipicamente femminile, non certo omerico, la sensazione è quella di essere cullati da quelle storie già note dai libri di scuola, ma che lì, nel racconto vivo dell'attrice, paiono più vere, anche se non mancano alcune generalizzazioni della vicenda mitologica che spazia dall'età degli dei ad Atene, città stato patria della democrazia moderna. O almeno così insegnano a scuola. *Nicola Arrigoni*

## Tra psicanalisi e tragedia il Saul di Alfieri e Gide

SAUL, da Alfieri e Gide (due opere di straordinaria modernità). Regia (che ne mette in evidenza i valori speculari) di Giuseppe Liotta. Scene e costumi (spazio dell'incorporeo, dell'*illusion comique*) a cura di Laura Zei. Luci (nella penombra) di

Lucilla Baroni. Musiche (rarefatte) di Fabrizio Festa. Con (interpreti principali motivati da una colloquiale conflittualità) Uliana Cevenini, Federica Bozzo e Dario Turrini. Prod. Compagnia teatrale Trame Perdute, Bologna.

Cosa v'è in comune fra il *Saul* di Vittorio Alfieri, tragedia neoclassica già in odore di fermenti romantici, è l'omonima «interpretazione» che André Gide concepì tra il 1899 e il 1900, rappresentata per la prima volta al Vieux Colombier nel 1922?

A tentare di darvi risposta compiuta, e non genericamente legata alla analogia delle due narrazioni, è Giuseppe Liotta, saggista e critico di teatro, da sempre interessato ad una materialità espressiva e rituale dello spazio scenico basata sul principio di «specularità». Ciascuna opera, quindi, esplicita e complementare della sua omologa, senza per questo stabilire gerarchie culturali o presunti primati di modernità: a tal punto che è, spesso, il testo dell'Alfieri a brandire, nella sommissa scansione che il regista assegna alla «quotidianità» dei versi, i ferri di una modernità che consiste in una sorta di rovello interiore, in un inarrestabile interrogarsi da parte di Saul (che, con la sua stessa fierezza di Giovanna D'Arco veste abiti femminili) su imperativi e responsabilità della «ragion di stato», contrapposti ad emozioni e conflitti legati alla sfera familiare.

Rappresentato con successo al Teatro Testoni, il *Saul* - sia esso di Gide o di Alfieri - resta nella sostanza, come il *Re Lear* di Shakespeare, un inesauribile prontuario di tensione e tormenti che si accompagnano all'età senile. Diviso tra gelosia per David (marito della figlia Micol e temuto usurpatore del potere regale) e incombenti manovre di guerra contro la secessione dei filistei, il re Saul muore suicida, avendo patito e sofferto l'oltraggio della sconfitta, la diaspora del suo popolo, l'empietà di un crimine (l'aver condannato a morte il sacerdote Achimelec), l'agitarsi di troppi fantasmi nella sua mente che già vacilla verso la follia.

Lucida e intellettualmente coraggiosa l'intersecazione delle due opere, è visualizzata da Liotta in una sorta di limbo scenografico che già ricorda l'aurora boreale di una sua precedente *Medea*. E se l'aulicità di Alfieri è costretta ad arrendersi dinanzi alla «colloquialità» di un conflitto che non riesce ad estrinsecarsi in tragedia, è nella costruzione gidiana che si colgono plausibili momenti



di interpretazione psicanalitica: il conflitto che lega Saul a David, la senilità del primo contrapposta alla giovinezza dell'altro, non sono forse motivi di rivalità - maschile tutt'altro che politica - ampiamente esplorati da Pasolini in *Affabulazione*? Merito della regia è tuttavia aver stemperato analogie e intuizioni, fermenti poetici e necessità drammaturgiche su un doppio piano (anche scenografico) di rappresentazione: in alto la «baracca dei saltimbanchi», che forse è un esplicito omaggio al simbolismo poetico di Aleksander Blok, ove si rappresenta, con «gentilezza» quasi goldoniana, l'urto della fantasia fanciulla con l'aridità e l'asprezza dei destini dell'uomo; dall'altro l'includibile, persino tedioso trascorrere degli eventi senza che l'eroico furore (così ben simulato in stanchezza esistenziale) di Saul possa porvi rimedio.

Teatro di poesia, quindi, ma anche teatro di miti, archetipi, sensi di colpa, che saldano la cultura del Novecento ai modelli - interiorizzati persino dall'«immorale» Gide - della storia biblica. Unificati da una specifica chiave di regia, antiretorica ed antiepicca, si armonizzano in palcoscenico le interpretazioni di Dario Turrini, Uliana Cevenini, Federica Bozzo. Scene e costumi, di mitigata forza evocativa, a cura di Laura Zei. *Angelo Pizzuto*

## Compleanno: girotondo intorno a un'assenza

COMPLEANNO, di e con Enzo Moscato (straordinario affabulatore). Scene (al limite dell'essenzialità) e costumi (di funerei rosso e nero) di Tata Barbalato. Dedicato a Annibale Ruccello.

«Lo sai di chi è il compleanno oggi, lo sai di chi è, chi è?» Il recitato musicale di questo monologo (*polilogo*, secondo l'autore) risuona a mena, quasi a litania in questa domanda ripetuta come un ritornello. *Compleanno* appare come partitura per più voci in una, e tutte circolari, giacché tutte ritornano come in un girotondo intorno a un'assenza: dalla domanda, che sembra avere come risposta la sedia vuota che fa da perno a tutta la scena, all'azione solitaria che solo somiglia ad un festeggiamento (lo spumante rovesciato, la torta con le candeline che entra ed esce ancora intatta), alle malinconiche chitarre gitanne del brano *Tu quieres volver* (*Tu vuoi tornare*), alle diverse narrazioni a puntate (porzioni di storie, lasciate e riprese, provenienti da altri lavori di Moscato: *Scannasurice*, *Trianon*, *Cartesiana* o di Ruccello: *Le cinque rose di Jennifer*). Un vortice di personaggi, una Babele di lingue e di suoni incastonati in gesti scarni e fatali come una spirale di richiami, mostrano una festa senza luogo, un rituale oscuro da cui Annibale Ruccello, amico e compagno di lavoro di Moscato scomparso prematuramente, torna in quel vuoto indicato dalla sedia posta al centro della scena, verso cui Moscato, con composta commozione infine indirizza gli applausi. *Cristina Gualandri*

## Quando lo scabroso si trasforma in poesia

IL PRATONE DEL CASILINO, da *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini. Adattamento di Giuseppe Bertolucci e Antonio Piovaneli. Regia (adeguata risonanza al testo) di Giuseppe Bertolucci. Con (rigoroso, senza facili esibizionismi) Antonio Piovaneli. Disegno luci di Paolo Ferrari. Prod. La Famiglia delle Ortiche.

Una stellata di cielo terso sopra, il cuscino d'erba distinta del pratone del Casilino sotto, poco lontano il ridere scomposto e il richiamarsi degli adolescenti che aspettano il loro turno, come fos-

se un gioco della vicina infanzia. Omaggiata ed omaggiata è la molle omosessualità del protagonista nella reiterazione immutata del ruolo che lo appaga. Con scrupolo e trepidazione egli descrive l'intimo segreto che ogni suo giovane compagno disvela; e non si ferma al sesso, al come e al quanto; dice lo sguardo, il vestito, la parlata, come si dosano imbarazzo e spavalderia; frammenti di uomo. L'amore a pagamento scavalca la ricerca del piacere, diviene il mezzo per assaporare, sebbene un solo istante, il mistero dell'altro. In maniera inconsueta l'attore stesso, talora, riduce talmente la distanza fisica col pubblico, senza però rivolgersi direttamente, quasi per simulare negli spettatori lo stesso desiderio di cogliere, nell'osservazione ravvicinata, una più intensa umanità. Carattere predominante di regia e apparato scenico è l'essenzialità raggiunta, lungi pertanto dalla laconica superficialità. L'accento brecciano del bravo interprete stranamente asseconda la scrittura di Pasolini e ne fa emergere un differente ma comunque autentico colore popolano. Conciso nella durata ma incalzante nel ritmo lo spettacolo è stato felicemente strutturato al fine di valorizzare il testo, mutando lo scabroso in poesia senza pericolo di lasciar traccia di volgarità. *Anna Ceravolo*

### Grottesco pirandelliano per marito, moglie e amante

L'UOMO, LA BESTIA, LA VIRTÙ, di Luigi Pirandello. Adattamento e regia (creativamente grottesca e tesa) di Laura Angiulli. Scene (nudità sinistramente avvolgente) di Lino Fiorito. Luci (determinanti) di Antonio Pennarella. Con Enzo Decaro (sapiente dutilità), Lello Serao (corposità irruente), Massimo Serao (sorprendente complessità), Alessandra D'Elia (pienamente in parte), Nunzia Schiano e Rosario Salvati.

Eleganza, intelligenza e ironia: questi gli elementi salienti attraverso cui Laura Angiulli si accosta al pirandelliano *L'uomo, la bestia e la virtù*, dove, come si sa, un sensibile amante è costretto a escogitare un paradossale escamotage per difendere l'onore della donna, da tempo trascurata dal marito lupo di mare negli affetti e nella carne, e attribuire a lui, di passaggio per il breve respiro di una notte, una gravidanza altrimenti rivelatrice. L'assurdità della situazione viene tradotta dalla regista sulla scena con sicura originalità e soprattutto nell'impronta di una creatività sicura, che non esita a sfrondate il testo con decisione per estrarne lo spessore di una farsa tesa e tagliente come una lametta, puntando dritto con lucidità inflessibile e divertita a una radice di crudeltà cinica e ottusa. La scena stessa, sfruttata con sapienza nella evocatività di una vastità nuda, segnata da sagome di neutra taglientezza, vibra di echi sinistri, su cui assumono risalto di futura vendetta le frasi secche di una vigile cameriera, interpretata da Nunzia Schiano. Ed è con misuratissima dutilità che Enzo Decaro sapientemente delinea lo sgomento, insinuante, sollecito e vile del professore, impegnato a imbellettare con le proprie mani la donna amata per renderla appetibile alla vitalissima e autoritaria grossolanità del marito. Mentre la donna, una straniata Alessandra D'Elia, incede dal buio della sala con gesti ieratici e scarni di vittima sacrificale. Così come attraverso un preludio sospeso di gesti rarefatti, a tratti perfino impercettibilmente gelidi, lo spettacolo si avvia alla chiave accentuatamente grottesca di una claustrofobica, quasi grandguignolesca notte degli assassini, che sembra compiersi tra baluginii sinistri da thriller attorno a un banchetto immondo, corredato di occhiaie macabre e lampi di coltelli trattenuti a stento davanti alla torta afrodisiaca preparata per l'ignaro marito, affidato all'intelligente solidità di Lello Serao.

Mentre la tensione aggressiva dello scontro, che sembra prefigurarsi nell'insolito finale, si risolve con un farsesco sgambetto in una tacita e furbesca connivenza di diritti e priorità che pirandellianamente consente di avere a ciascuno il suo. *Antonella Melilli*



## Una paralisi isterica nella Brooklin di Miller

UGO RONFANI

BROKEN GLASS (VETRI ROTTI), di Arthur Miller. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia (penetrante) di Mario Missiroli. Scene e costumi (raffinati) di Enrico Job. Musiche (temi yiddish) di Benedetto Ghiglia. Con Valeria Moriconi e Roberto Herlitzka (grandi interpreti in felice sodalizio artistico) e con (bravi) Stefano Santospago, Anita Bartolucci, Daniela Vitali, Gabriele Martini e Roberto Panni (violino solista in scena). Prod. Tee Marche.

Non so se nel definire l'America «un gigantesco errore» (1909), Freud intendesse riferirsi anche ad un'accertata «sordità» della cultura yankee verso la psicanalisi: ma a parte qualche eccezione (come Anais Nin) i risultati della scuola psicanalitica Usa, nella pratica terapeutica come nell'arte, autorizzano una risposta affermativa. Si veda per l'appunto l'ultimo testo di Arthur Miller, *Broken Glass*, prodotto alla grande per due attori del calibro della Moriconi ed Herlitzka (che faran bene a lavorare ancora insieme) e presentatoci nell'appena inaugurata, splendida Arena del Sole: l'alacre scrittore ottuagenario mescola nel profondo della psiche pubblico e privato, esponendo il caso di una «paralisi isterica» di cui è vittima a Brooklin, alla fine del '38, Sylvia Gellburg, ebrea di mezz'età ancora bella, maldestramente amata da un marito funzionario della middle class, la quale ha somatizzato sotto forma di impotenza motoria l'incubo delle notizie che le provengono dalla Germania di Hitler, quella della Notte dei Cristalli e dei pogrom.

Miller ha spesso trattato il rapporto pubblico-privato, vedi *Erano tutti miei figli*, *Incidente a Vichy*, o *L'orologio americano*, fino a *L'ultimo yankee* visto l'anno scorso a Spoleto. Ma in quest'ultima breve, tenera commedia la crisi della coppia era alla fin fine ricondotta all'intimismo, mentre in *Vetri rotti* l'unghia della violenza del potere su Sylvia è a lungo esplicitata, come tema a bordone, e vuol prendere di petto anche lo spettatore come una sentenza ideologica: il nazismo costringe a Berlino due vecchi ebrei a pulire un marciapiedi con uno spazzolino da denti e oltre Oceano, effetto indotto, rovina la psiche e blocca le gambe di una donna.

C'è voluto l'*esprit de finesse* di un regista come Missiroli per rendere plausibile, almeno in parte, il caso clinico da Miller desunto dalla politica: lo ha fatto come soltanto si poteva, sottolineando gli sregolamenti psichici della protagonista e, a onde concentriche, dell'entourage con struggenti motivi yiddish suonati in palcoscenico da un violino, e inquadrando nel grande ovale di una suggestiva, semiastratta scena a trasformazione di Job, in bianconero e argento, gigantografie dei program nazisti e della Brooklin rooseveltiana. Benissimo; e per fortuna Miller è a sua volta di sottile ed esperta scrittura, sicché intorno allo schema iniziale ricama (anche troppo) sui vari aspetti del privato, fino a farne un digest esistenziale e una sintesi della propria drammaturgia (*Morte di un commesso viaggiatore*, sul crudele efficientismo Usa), del naturalismo di Ibsen (*Casa di bambola*) e della crisi di identità di Pirandello. Ecco dunque l'insoddisfazione coniugale di Sylvia, le apprensioni nevrotiche di un marito virilmente mediocre e carrierista, la gelosia che l'opponne al giovane medico *beau viveur* quando si verifica il prevedibile, anzi annunciato transfert fra la paziente e il dottore, la conseguente gelosia della moglie di questo e le connesse reazioni nel doppio entourage familiare e aziendale.

Dunque la lanterna di Miller illumina, per fortuna, buie oscurità individuali: però a parer mio il «pasticciaccio psicanalitico» rimane. Anche se il peccato originario dello schematismo ideologico, pur di nobilissimi intenti, incontra sul finale una folata di bella umanità, nel ritrovarsi struggente e patetico di Sylvia e del marito, lui stroncato dall'infarto e lei di colpo guarita della paralisi nel tentativo di pietosamente soccorrerlo.

Se in questo slalom fra pubblico e privato lo spettatore non capitombola, ciò è dovuto alla grande bravura degli interpreti. Herlitzka (giustamente neopremiato dalla Critica teatrale) vibra di umanità smarrita, ha stupori dostoevskijani e roveli pirandelliani, così mettendo bene allo scoperto - a furia di piccoli tocchi mimici e gestuali e di mezzitoni vocali - la nevrosi di Philip Gellburg, simmetrica a quella per lui incomprensibile della moglie. E la Moriconi, nella parte di Sylvia che visibilmente ama, risulta sempre giusta e controllata, sa evitare l'enfasi delle situazioni, attinge col suo istinto di attrice ad un calore umano che arricchisce il personaggio. A Santospago, nella parte del medico aitante e rubacuori, tocca il compito di animare la parte boulevardière della commedia; lo fa con comunicativa e qualche tono sopra il rigo. Sono giusti Anita Bartolucci (la sorella di Sylvia), Daniela Vitali (Margaret Hyman), Gabriele Martini (il boss Stanton Case). Calorosissimi consensi. □

## L'ALLESTIMENTO DEL TEATRO SETTIMO

## Se Tartufo è il fantoccio della morale soggettiva

TARTUFO (1664), di Molière (1622-1673). Elaborazione di Antonia Spaliviero e Gabriele Vacis (anche inventivo regista). Scene, luci, costumi e scelte musicali di Lucio Diana e Roberto Tarasco (efficace omogeneità degli elementi audiovisivi). Con (ottimo, affiatato cast) Bobette Levesque, Lucilla Giagnoni, Carlo Ottolini, Gigi Cantini, Paola Roman, Silvia Ricciarelli, Christian Di Domenico e Maria Grazia Comunale. Prod. Laboratorio Teatro Settimo.

Tartufo – il falso devoto che s'è ingraziato il ricco Orgone, spadroneggia nella casa del benefattore di cui sta per sposare la figlia Marianna, e intanto cerca di sedurre la moglie del suo protettore, che gli ha fatto un incauto atto di donazione – è nell'allestimento del Laboratorio Teatro Settimo un fantoccio manovrato in scena dagli altri personaggi. A prima vista sconcertante, l'approccio registico di Vacis risulta però tutt'altro che gratuito, in una logica interpretativa moderna. «L'enfer c'est les autres», diceva Sartre; parafrasando dirò che i personaggi negativi – come Tartufo – sono tali nell'ottica forzosamente cangiante di chi li vede agire e li contesta. La morale manichea si frantuma in soggettività di giudizi, la commedia dei caratteri si scioglie nel relativismo delle opinioni; entriamo nel gioco delle maschere e degli specchi, dell'ambiguità fra l'essere e il parere: ecco Pirandello dietro l'angolo.

Cleante, cognato di Orgone, la madre Madame Pernella, la moglie Elmira e Valerio, pretendente di Marianna, manovrano il fantoccio impastato di incenso e preghiere, di cupidigia e falsità. Lo vedono tessere la sua «strategia del ragno», lo «interpretano», e interpretandolo lo giudicano: Molière resta Molière ma cambia la lettura, che si fa consona ai tempi, e il metodo è praticamente lo stesso che aveva indotto Vacis a rappresentare *Le affinità elettive* di Goethe attraverso la servitù o a mettere in scena *Giulietta e Romeo* senza i due personaggi. Il rischio di scivolare nell'artificio evidentemente c'è, ma viene in gran parte evitato dalla bravura dei personaggi-burattinai (tutto lo spettacolo è vivamente polifonico) e, del resto, gli inconvenienti di questa rappresentazione metaforica e polimorfa di Tartufo sono di gran lunga inferiori agli stimolanti risultati che se ne traggono. Aggiungo che l'allestimento di Vacis m'è parso degno di interesse anche per un'altra ragione: il regista ha chiesto all'ottimo cast di assumere nel gioco recitativo stili della Commedia dell'Arte (più evidenti nella mimica caricaturale del Cantini come Orgone, nelle smanie psicomotorie dell'Ottolini che è il figlio Damide, nei tratti parodistici della Ricciarelli nelle vesti di Madame Pernella), e così ci fa ricordare che la compagnia di monsieur Poquelin guardava, nel recitare, agli «italiens».

Gli attori sono «a vista» sul palcoscenico, seduti o in preghiera sulle sedie con inginocchiatoi; e manovrano essi stessi il rosso siparietto di proscenio, impaginando le varie scene, e il cordame che regola la calata in palcoscenico degli elementi scenici, di un barocco astratto, appesi alla graticcia (soluzione già adottata – si ricorderà – da Jacques Lassalle per la sua *Serva amoro* prodotta dalla Comédie e vista anche in Italia). Le luci, accortamente manovrate, danno un buon rilievo pittorico alle figure e alle situazioni; le musiche avvolgono la storia – che si conclude con una sorta di impiccagione rituale del fantoccio di Tartufo e con una girandola di aforistiche moralità dei personaggi liberatisi dalla presenza del falso devoto – in nubi sonore di musiche sacre, con ottimi effetti parodistici. Colpisce l'intelligenza interpretativa – oggi rara sui nostri palcoscenici – degli otto interpreti. La Dorina di Bobette Levesque, con il suo accento francese, è vitale e sprizza simpatia; Lucilla Giagnoni è nei panni del cognato Orgone una sorta di deus ex-machina dello smascheramento di Tartufo e lo fa con ricche coloriture e ironici ammiccamenti; Paola Roman unisce accortezza femminile e buonsenso nella parte della moglie Elmira, ed è fresca e svenevole la figlia Marianna tratteggiata da Maria Grazia Comunale. Scivola verso una orecchiabilità non eccelsa la traduzione, con i suoi metri e le sue rime facili; ma in compenso liquida tanti accademismi letterari con cui si rende in italiano Molière. U.R.

## Apotheosi di un assassino nella via crucis di Zucco

ROBERTO ZUCCO, di Bernard-Marie Koltès. Traduzione di Franco Brusati. Regia (rigorosa) di Elio De Capitani. Scene e costumi (geometrica essenzialità) di Andrea Taddei. Luci (efficaci) di Nando Frigerio. Musiche a cura di Renato Rinaldi. Con Renato Rinaldi, Elena Russo, Danilo Nigrelli, Anna Coppola (i migliori in un cast diseguale), Corinna Agustoni, Stefano Rota, Cristina Cavalli, Coco Leonardi, Cristina Crippa, Giovanni Franzoni, Laura Ferrari, Antonio Latella, Silveria Saban e Isabella Carloni. Prod. Teatrithalia, Milano.

La scena è tutta bianca, asettica, manicomiale. Uno squarcio improvviso nella fragilità della carta, che ricopre uno dei pannelli-parete, fa irrompere nella routine del quotidiano l'assassino puro,

l'eletto che dispensa morte senza motivi apparenti. Ispirato a un fatto di cronaca degli anni '80, *Roberto Zucco*, scritto da Koltès nel 1989 poco prima di morire di Aids, è la storia – sotto forma di percorso a stazioni, di via crucis verso l'assoluto – di un omicida psicopatico di origine italiana morto suicida in carcere a ventisei anni dopo aver commesso, in uno stato di lucida follia venata di misticismo, una lunga serie di delitti ed evasioni. Zucco (Renato Rinaldi, inquietante con la sua faccia neutra da bravo ragazzo) uccide la madre, il padre, un ispettore di polizia in un bordello, un ragazzino in un parco: il motivo non c'è, l'irrompere gratuito della morte, che il giovane si porta dentro, sembra acquistare un possibile significato solo se proiettata sull'autore, che fa dire emblematicamente al protagonista «devo partire subito perché ho la morte addosso». La messinscena di De Capitani è vigorosa e al tempo stesso sobria, come un oratorio laico scandito nelle sue tappe da didascalie proiettate sulla parete di fondo. E il

gruppo attoriale, molto affiatato e coinvolto emotivamente anche se diseguale a livello interpretativo, riesce a trasmettere al pubblico con efficacia il miscuglio di orrore e di pietà su cui è costruita la storia di Zucco. I personaggi emergono irreali, santi o démoni, vittime o carnefici di un lungo incubo in bianco e nero illuminato dai colori freddi di luci al neon: la ragazzina (Elena Russo) amante e delatrice inconsapevole dell'assassino, che finirà prostituta nei bordelli di un quartiere malfamato di Tolone; i commissari che si fanno la caricatura con movenze di cartoon (Danilo Nigrelli e Anna Coppola), la donna ricca senza valori (Cristina Crippa), il vecchio signore della metropolitana (Coco Leonardi). Ma è il testo che non convince nella sua «necessità». Il linguaggio alto applicato alle miserie quotidiane di prostitute, delinquenti e grotteschi funzionari di polizia non basta a creare fascinazione nera per questo sacerdote della morte, che si lascia sfuggire frasi del tipo «la vita non si compra, ma la si prende solo in affitto» come a giustificare, nelle vesti di un onnipotente «padrone di casa», tanti cadaveri sfrattati dall'esistenza senza un perché. Ma ancora più perplessi lascia il finale. A parte la bellissima immagine della parete di fondo che si squarcia mostrando Zucco che sale seminudo una scala a pioli verso una luce accecante, è difficile condividere la ritualità compiaciuta grazie alla quale un folle assassino viene «santificato» in una sorta di apotheosi. *Claudia Cannella*

## Vagabondaggi notturni nella Parigi fin de siècle

LAUTREC AU BORDEL, di Mario Moretti. Regia (gradevolmente spiritosa) di Riccardo Cavallo. Scene (articolate e suggestive) di Santi Migneco. Musiche di Benedetto Ghiglia. Con Marzio Margine (crepuscolarmente dignitoso), Claudia Balboni (intensa), Cristiana Lionello (tecnicamente corretta), Pietro Bontempo (un po' forzato), Serena Michelotti (lieve durezza interpretativa), Milena Balocchi, Ilaria Giorgino, Corrado Russo, Massimo Tomaino, Isabella Deiana, Carola Ortuso, Priscilla Statera e Sandro Mambella. Prod. Teatro dell'Orologio, Roma.

L'idea di uno spettacolo itinerante non è nuova, ma può offrire aspetti di novità stuzzicante quando l'intero teatro venga inglobato nel respiro licenzioso e squallido al tempo stesso di una casa di tolleranza. Come accade con questo *Lautrec au bordel*, scritto da Mario Moretti e messo in scena da Riccardo Cavallo, sulla base di una accurata documentazione anche inedita. Con l'intento non tanto di realizzare una biografia di questo pittore quanto di osservare la vita stessa attraverso i suoi occhi di uomo deforme e infelicissimo.

Un apostrofo sorridente e garbato che si lega con leggera ironia ai meandri sontuosi e miserabili di quei bordelli di cui una ricca tenutaria aveva commissionato al pittore la decorazione e in cui egli visse in assoluta tranquillità, tra persone della sua statura, come egli stesso diceva. Guidati da signorine di inequivocabile aspetto, gli spettatori si aggiravano infatti nell'ovattata penombra di sale scarlatte, trasformandosi in capannelli silenziosi di guardiani che assistono ad amplessi e battibecchi o sfilano tra le forche caudine di un andito stretto e malamente illuminato risonante di inequivocabili gemiti e rumori. A far da Cicerone, accorato, aggressivo, sboccato, ma nonostante tutto quasi signorilmente appiattito in una malinconia crepuscolare nella dignitosa interpretazione di Marzio Margine. Io stesso Toulouse Lautrec, sulla cui voce scettica e sottile l'universo del vizio e della notturna vita parigina va aprendo i suoi abissi di noia, di solitudine, di paura. Sull'elegante gioco scenografico di Santi Migne-

co, che lancia rifrazioni di turpi silenziose tragedie o rinnova la spumeggiante festosità del cabaret, gli spettatori seduti fra tavolini rossi e divertiti dall'inatteso aperitivo o dalla lettura della mano, vedono rivivere infatti l'atmosfera animata delle serate allo Chat Noir o al Moulin de La Galette e i personaggi stessi di quella fin de siècle, immortalati da Lautrec. Da Jane Avril, isolata come un manierato cammeo nell'interpretazione un po' inerte di Cristiana Lionello, all'insolente Aristide Bruant, reso da Pietro Bontempo con una sorta di sibilante e atteggiata fissità, all'intensa Yvette di Claudia Balboni. Un mosaico dunque, che ripercorre sul filo della memoria una vita e un'epoca e che si chiude sul malinconico dondolio di un cavallo di legno assunto a simbolo di una struggente quanto tradita promessa di felicità. E tuttavia uno spettacolo di superficiale gradevolezza, su cui pesa in maniera determinante la lungaggine di un testo che sacrifica alla narrazione l'incisività di una più sorvegliata essenzialità teatrale. Antonella Melilli

## Arriva la perestrojka ma la libertà è pericolosa

UN UOMO TROPPO BUONO, di Giorgio Prosperi. Regia (accentuatamente grottesca) di Mario Prosperi, anche efficace interprete. Musiche originali di Danilo Di Gianvittorio. Con Giuseppe Marini (buona presenza scenica), Paola Lorenzoni (duttile ambiguità), Fiammetta Carena (un po' rigida), Maurizio Casté (meticoloso) e Massimiliano Carrisi (spiritosamente arioso). Prod. Teatro Politecnico, Roma.

Può essere interessante che un regista metta in scena un testo del padre, specie quando si tratta di Giorgio Prosperi, decano della critica teatrale italiana e autore di questo *Un uomo troppo buono*, e del figlio Mario che ne cura l'allestimento. Il quale sceglie per questo testo, che metaforicamente allude al collasso di una Russia totalitaria su cui già spira il vento innovatore della perestrojka ma anche lo sgomento di una inusitata quanto pericolosa libertà, la chiave accentuatamente grottesca di una festosità tessuta dei colori infantili di una Russia da fiaba. Col risultato di uno spettacolo intelligente e gradevole, ma anche un po' discontinuo e ripetitivo per una certa tendenza all'eccesso. Cosicché il ritmo del racconto spesso s'inceppa in frequenti ridondanze, mentre l'intento satirico si spunta nel disagio di una smaccata prevedibilità. Difetti che nulla tolgono comunque alla capacità degli interpreti, impegnati in personaggi assai differenti e abbastanza ben delineati, ma come slegati l'uno dall'altro.

Così accade per il raffinato aristocratico interpretato da Massimiliano Carrisi, la cui esperienza, non si sa quanto reale, di sospensione fra vita e morte, sembra alludere alla pericolosa incognita di un passaggio davanti a cui ciascuno si trova in balia di se stesso. Ma isolata appare anche la futuristica baldanza dello stentoreo Akakij di Giuseppe Marini, una sorta di Barone Rosso, che con aperta allusione ai nostri tempi grami, interpreta le proteste delle bistrattate categorie dello spettacolo. Quasi un relitto degenerato di crepuscolari lontananze è invece il medico, minuziosamente reso da Maurizio Casté in tutta la sua invadenza di miope impiccione e sempre fuori posto. Accanto a cui Paola Lorenzoni va insinuando sui passetti di una fiorita matrioska un virtuosistico filo di torbide trame. E ancora slegata da tutto appare Fiammetta Carena sulla cui militare ottusità di burocrate il racconto si schiude in empiti di hollywoodiana drammaticità.

Mentre tra innumerevoli frecciate a una italica genialità assunta a esempio di insuperabile spreghiatezza, il funzionario troppo buono, che ha il naso rosso di un clown e la credulità innamorata di un'intelligenza un po' tarda, si muove nell'interpretazione di Mario Prosperi con una compostità tenera e buffonesca, che fa da perno al balletto farsesco di un testo stranamente datato, in cui infatti sembrano risorgere le tracce di una fiducia contestatrice ormai persa nel tempo. A.M.

## WILDER DIRETTO DA CRISTINA PEZZOLI



## Il lungo pranzo di Natale sulla collina della Piccola città

UGO RONFANI

IL LUNGO PRANZO DI NATALE (1931), di Thornton Wilder (1897-1975). Regia (realismo magico, sensibilità, patetismo un po' insistito) di Cristina Pezzoli, anche adattatrice con Sonia Antinori. Scena e costumi (funzionali astrazioni) di Giacomo Andrico. Con Sergio Fantoni (magistrale deus ex machina), Marcello Vazzoler (il Tempo come servo di scena), Bruna Rossi (l'Emily di *Piccola città*) e nei ruoli di tre generazioni dei Bayard, con impegno e professionalità Carola Stagnaro, Laura Cleri, Roberto Abbati, Francesco Migliaccio, Silvana Bosi, Sergio Albelli, Emanuele Vezzoli, Cristina Cattellani, Paolo Bocelli, Maria Ariis e Tania Rocchetta. Prod. Stabile di Parma e La Contemporanea.

Wilder e Saroyan sono i due autori che in anni lontani (quando, di Saroyan, rivedremo *The Time of your Life?*) ci hanno aiutati a scoprire l'altro teatro americano, quello del superamento del naturalismo nel realismo poetico. Per quelli della mia generazione *The Little Town* fu, alla vigilia del secondo conflitto mondiale, una scoperta folgorante. Con trepidazione, dunque, mi sono avvicinato a questo riallestimento del *Lungo pranzo di Natale*: mitico atto unico nel quale, sette anni prima di *Piccola città*, Wilder già definiva il suo teatro: abolizione dei confini spaziotemporali, l'eternità che si presenta sotto le spoglie del quotidiano, l'abolizione delle convenzioni sceniche per attingere alla realtà interiore.

L'allestimento che la giovane regista Pezzoli (di cui ho molto amato le regie di *L'attesa* e di *Come le foglie*) mi è parso bisognoso di una revisione che rinserrì i ritmi, sciogla un ancora troppo insistito simbolismo, amalgami la recitazione dei pur bravi attori prendendo magari a modello le interpretazioni, esemplari per lirica astrattezza, di Fantoni e della Rossi: mentre gli altri attori tendono a riferirsi a moduli stanislavskijani o brechtiani poco compatibili con Wilder. Ma anche così com'è, lo spettacolo è di alta tenuta poetica e di costante suggestione; e rigenera con plausibili invenzioni il «venerabile» testo. Ecco ad esempio l'innesto, a mo' di prologo ed epilogo, di una lunga citazione da *Little Town*, con la figura della ventenne Emily morta di parto, che nel collage figura essere l'ultimogenita della famiglia Bayard, che l'autore aduna per il tempo di tre generazioni intorno al tavolo natalizio per rivivere i grandi momenti della vita, nascite, matrimoni e morti. Emily (di cui Bruna Rossi dà una splendida interpretazione, tutta malinconiche dolcezze) dormiva nel cimitero di Grover's Corners (e sentiamo qui echi dell'*Antologia di Spoon River...*), e ha chiesto al direttore del Gran Circo del Mondo (un misurato, pensoso, ironico Fantoni fra l'illusionista e lo sciamano) di poter rivivere una parte della propria vita. Esaudita, è spettatrice del *Lungo pranzo di Natale*, sotto gli occhi soccorrevoli del Direttore che è affiancato da un servo di scena buffo e inquietante, dispettoso, notturno, il quale altri non è se non il Tempo (Marcello Vazzoler, bravissimo).

Il tavolo del convivio emerge dalla sabbia della collina, dominata dal muro della morte e da un albero scheletrico sul quale il Tempo appende i globi di vetro di lontani natali. Il pianista Nidi commenta al piano, con musiche nostalgiche attinte alla Old America, lo scorrere della vicenda; il Direttore accompagna l'evocazione suonando un violino invisibile; pochi oggetti emergono dalla scena astratta: una valigia, un violoncello, il vasoio dell'altrettanto invisibile tacchino, la carrozzina della nascita di cui è balia il Tempo, la medaglia militare del figlio morto in mare durante la guerra. Tutto scorre sotto gli occhi di Emily come una dolorosa rêverie, giusta la citazione scespiriana «noi siamo fatti della stessa sostanza dei sogni»; il Tempo addocchia le sue prede, la fabbrica dei Bayard si espande, se ne vanno i vecchi, s'allentano gli affetti, esplodono i conflitti e alla fine la sconsolata Emily si rende conto «di quanto siano ciechi i vivi».

Il tono dello spettacolo è epico-allegorico, con folti ricorsi ai simboli, con cadenze fin troppo solenni, con qualche indugio estetizzante: mentre *The Long Christmas Dinner* vorrebbe, e non per intermittenze, la levità e l'ironia di Cechov. Ma da questa staticità di fondo, che occorre all'leggerire, emergono momenti di grande poesia e di intensa teatralità (l'apparizione del figlio caduto in guerra, ad esempio); e fra i bravi, applicati attori, ai quali chiederei di superare certi residui naturalistici, emergono la Stagnaro, il Migliaccio, la Cleri, l'Abbati. Molte chiamate, lunga vita al *Lungo pranzo di Natale*. □

## RIPROPOSTA DI ROSSELLA FALK ALL'ELISEO

Espedienti e cinismo  
dell'*Anima* di Patroni Griffi

ANTONELLA MELILLI

ANIMA NERA, di Giuseppe Patroni Griffi. Regia (lineare), scene e costumi (funzionali) di Rossella Falk, anche interprete di precisa malleabilità. Con Fabio Poggiali (volenterosamente partecipe), Barbara Scoppa (grande vivezza), Veronika Logan (compostezza un po' acerba), Marina Zanchi e Luciano Federico. Prod. Compagnia del Teatro Eliseo diretta da Rossella Falk.

Non mancò di suscitare scandalo, al suo apparire a Spoleto nella stagione '59/60 per la regia di Giorgio De Lullo, questo *Anima nera* di Giuseppe Patroni Griffi, a cui Rossella Falk, che ne fu trionfale interprete, torna a lavorare oggi a distanza di trentacinque anni nel molteplice ruolo di regista, scenografa e costumista, oltre che attrice. Realizzando uno spettacolo che sembra voler parlare il linguaggio dei giovani con quegli amplessi accompagnati dalle voci fuori campo nel silenzio della notte e con la stessa semplicità del gioco scenico, su cui si delinea di volta in volta il nido ancora spoglio di Adriano e Marcella e l'ambiente in cui il giovane, armato solo di un'effimera bellezza e di un temperamento deciso a prender per sé con ogni mezzo tutto quel che può, va intrecciando le trame di torbidi traffici. E infatti, all'alzarsi del sipario, egli sta per cogliere, con l'eredità di un uomo eccentrico e originale, contestata tra insinuanti livori dalla sorella del defunto, i frutti non certo limpidi una vita di protervi espedienti e di rodato cinismo. Ma anche di disperata solitudine che solo Mimosa, ex amante e complice nell'impresa, può comprendere, tanto da amare senza riserve la complessità orgogliosa e rapace insieme. E che invece non coglie la giovane moglie, le cui origini assai perbene sono ugualmente distanti dai degradanti trascorsi del marito, sepolti in un passato sconosciuto, e dal mondo corrotto che se ne è servito. Mutati i tempi, anche la forza eversiva del personaggio e le devianze, i ricatti, il cinismo che si intravedono oltre di lui, perdono ogni pruriginosa potenzialità di scandalo. E il testo, sostanzialmente inalterato nonostante qualche inevitabile modifica, conferma invece la validità di una tematica che ruota attorno all'urto frontale di due mondi opposti, tra cui solo l'amore può trovare il punto di sutura, rigenerandosi dolorosamente in un sentimento in entrambi più maturo e consapevole.

Accanto a Marcella, resa con freschezza un po' acerba da Veronika Logan, al suo debutto in teatro, Barbara Scoppa rende con partecipe vivezza la vitalità generosa di Mimosa. Ma, come chiuso in un involucri che non sente di suo dosso, Fabio Poggiali, già apprezzato interprete di altri spettacoli, sembra muoversi invece un po' forzatamente nella gestualità volgare e nei pesanti accenti romaneschi del suo personaggio. Mentre Rossella Falk riserva a se stessa la breve parte di una perfida e arrogante Alessandra, esponente esemplare di un mondo avidamente rotto a tutte le viltà e i ricatti. Quanto basta tuttavia per imporre su tutti, con l'elegante sicurezza di una signora della scena, la sapiente leggerezza di una consumata esperienza d'attrice. □

due figli maggiori intenti a spacciare ai cristiani bottiglie di ricostituenti per cani (con il Dusio anche il vivace Lorenzo Lavia), le fanciullesche astuzie femminili della graziosa Mary (deliziosa per freschezza Alexandra La Capria) e, all'apice della deformazione farsesca, le cinque cameriere - una oriunda italiana, un'altra di colore - che tratteggia con il ben noto estro comico Isa Gallinelli.

Troppe spezie sulla vecchia pietanza? Sono ad ogni modo convinto che l'approccio voluto da Maccarinelli sia quello giusto per rimettere al gusto di oggi la commedia, per creare un tramite fra spettatori anziani e giovani. Ugo Pagliai, in gran forma, spende generosamente la vis comica e la comunicativa di cui è capace tratteggiando, con un segno caricaturale alla Doumier, il suo personaggio Old America, tutto lavoro, famiglia, onesti principi e cocciute virtù, fino alla capitolazione di un tardivo battesimo reclamato dalla moglie Vinnie, affinché entrambi possano un giorno continuare a litigare e a volersi bene in cielo. E Paola Gassman dà, di una Vinnie dolce come lo zucchero, flessibile come un giunco sotto le tempeste maritali, sventata nel far di conto e abile come un Richelieu nel mettere insieme la turbolenta famiglia, un ritratto ricco di toni e sfumature, psicologicamente attendibile, elegantemente comico e, quel che più conta, umanamente credibile. Ugo Ronfani

Risate sulla fine del mondo  
per Alleluja, brava gente

ALLELUJA, BRAVA GENTE, di Iaiia Fiastrì, riedizione - 24 anni dopo - della commedia musicale di Garinei (esperto regista) e Giovannini. Musiche di Rascel e Modugno orchestrate da Gianni Ferrio. Scene e costumi (Medioevo parodiato, cromatica festosità, funzionalità) di Giulio Coltellacci. Coreografie (spigliate, dinamiche) di Gino Landi. Con Massimo Ghini e Rodolfo Laganà (picaresca comicità, comunicativa), e con Sabrina Ferilli (bella e brava), Chiara Noschese, Enzo Garinei, Gianni Cannavacciuolo, Pietro De Silva, Armando Silverini, Marcella Foranna (briose caratterizzazioni), con il balletto (vitalissimo) della Compagnia del Lago di Carlo Tedeschi. Prod. Music 2.

La storia di questo musical cattolico, apostolico e romano è un amarcord con qualche sospiro nostalgico. «Mille e non più mille», profeti dell'Apocalisse, roghi purificatori, flagellanti e trionfi della morte: divertire laicamente il pubblico (anzi, con un pizzico di anticlericalismo ridens) era una bella scommessa, che è stata vinta. Oggi neppure i frati trappisti e le monache di clausura dicono «Duemila e non più duemila», siamo eterni grazie alla clonazione e ai trapianti, l'Inferno e il Paradiso sono oggetto di diatribe teologiche e dunque possiamo ridere della «finis mundi».

Come Ezzelino e Ademar - alias Rodolfo Laganà e Massimo Ghini - due imbonitori da fiera che battono l'agro romano mentre il millenarismo spande lugubri rintocchi; e che non potendo più imbrogliare i villici con arti negromantiche ed elisir di lunga vita decidono di vendere scapolari per l'ingresso garantito nel Regno dei Cieli. Ezzelino, falso amico e furbo di tre cotte, fa in modo che Ademar compia certi miracoli previsti dai profeti: sana un (falso) paralitico, converte (con intuibili, virili argomenti) una meretrice e resuscita un morto che è in realtà un ladro tombarolo. Tranne l'astuto arcivescovo Lotario tutti credono nella santità di Ademar. Il guaio è che alla fine ci crede anche lui, e aspira al martirio sul rogo... Sul resto - un guazzabuglio di comici colpi di scena - taccio; il lieto fine, di rigore in un musical, vede i

L'allegria famiglia di Crouse  
spaccato americano anni '30

VITA COL PADRE (1939), di Lindsay e Crouse. Adattamento (sciolto) di Sergio Jacquier. Regia e scenografia (ritmo, humour, aggiornamenti farseschi) di Piero Maccarinelli. Costumi (eleganti) di Sabrina Chiocchio. Musiche (gradevoli) di Antonio Di Pofi. Con Paola Gassman e Ugo Pagliai (professionalità, affiatamento, simpatia) e con Isa Gallinelli (cinque cameriere in una, con verve caricaturale), Rosalba Trevisan (parente terribile e garrula), Alexandra La Capria e Lorenzo Lavia (promettenti figli d'arte), Enrico Dusio, Elia Pirona, Carlo Allegrini, Claudio Manuzzato. Prod. Mario Chiocchio.

Il pubblico ride ed applaude. Ed io - anche se va di moda il piglio arcigno, il guardare con commiserazione lo spettatore cuorcontento - non mi vergogno di dire che, entrato nel gioco di questo allestimento, mi sono divertito. Chi dice che questa commedia è tutta rughe e insulsgagnini non tiene conto, primo, che con le sue tremila repliche negli Usa, con il film di Michael Curtiz interpreti William Powell, Elizabeth Taylor e Irene Dunne e con l'allestimento italiano di Visconti con la Morelli e Stoppa la pièce, che H. Lindsay e R. Crouse avevano tratto dai bozzetti autobiografici

di Clarence Day, è stata e rimane, piaccia o no, un bel pezzo di storia del teatro e del costume americani fra le due guerre e, secondo, che la storia in essa raccontata - di un padre tutto d'un pezzo ma «smontato» in mille pezzi da una moglie di ferro sotto l'apparente dolcezza - appartiene tutto sommato al genere non indegno delle commedie di carattere.

Ma c'è una ragione in più - mi pare - per prestare attenzione a questo allestimento: Piero Maccarinelli (lo stesso che ci ha dato regie pregevoli di D'Annunzio, Rosso di San Secondo o Manfridi) ha capito che non si poteva mettere in scena una versione puramente filologica di questo scampolo di vita americana; ha perciò accelerato i ritmi, calcolato le parti comiche fino alla farsa e, insomma, sparato le girandole dell'ironia postmodernista. Per dirla un po' in fretta, ha fatto incontrare la commedia brillante di taglio anglosassone con il vaudeville alla Feydeau: ed ecco gli eccessi tonitruanti del padre disarcionato dalla moglie, dai figli e dai democratici; ecco i ties del maggiore dei tre figli (Enrico Dusio, agile caratterizzazione) per assomigliare al feroce genitore; ecco la cinguettante petulanza di Cora, importuna parente di passaggio (Rosalba Trevisan, tutta una trinità di risate e gorgheggi); ecco ancora le lezioni di catechismo del piccolo Whitney davanti al reverendo ghiotto di pasticcini (Elia Pirona e Carlo Allegrini). Ecco i comportamenti da Gianburrasca dei

due eroi (che hanno delle affinità con Don Chisciotte e Sancio Panza) ripartire per nuove imprese, mentre nella Taverna del Paradiso i villici, dimenticata la Grande Paura, s'abbandonano nuovamente ai piaceri terrestri in attesa del secondo millennio.

Tutto è come ha da essere: primario, giocondo, scacciapensieri.

Il latino maccheronico della Fiastrina passa bene quanto le cinque canzoni di Rascel e Modugno. Le scene lignee, alla Ceroli, non mancano di eleganza. Gli stereo sparano melodiose sonorità. Il ladro tombarolo di Pietro De Silva e il medicastro di Gianni Cannavacciuolo, antesignano dei trapianti, hanno il segno di macchiette surreali. L'Arciepiscopo di Enzo Garinei, teutonicamente ribaldo, è un modello di intelligente caratterizzazione. Armando Silverini canta profezie con piglio baritonale. Degna figlia di tanto padre, Chiara Noschese è spiritosissima nella parte di una smaniosa pulzella. Cinque false suore e quattro falsi monaci intrecciano parodistici gospel. Ed è solido il trio dei protagonisti: bella, scalmanata, intonata Sabrina Ferilli, che vince il suo debutto teatrale; aiutante, attraente, sicuro in scena, dotato di una bella voce Massimo Ghini, passato dal teatro classico al musical attraverso il cinema e la tivù e qui nella parte del negromante in odore di santità; di una robusta vena comica, medioevale Rugantino, anzi personaggio di plautina ascendenza Rodolfo Laganà, ch'è anche un mantice di vocalità. U.R.

## Syxy e l'enigma di Edipo: il mito senza meraviglie

EDIPO RE, di Sofocle. Traduzione di Raul Montanari. Regia (rigorosa) di Antonio Syxy. Scene e costumi (grotteschi) di Annelisa Zaccheria. Con (impegnati ma diseguali) Giuseppe Savio, Fabio Sonzogni, Paolo Scheriani, Raffaella Boscolo e Patrizia Romeo. Prod. Teatro Out Off, Milano.

Quella tragedia, l'avevamo vista già, affondare tra sangue e sarcasmo dove il mito può permettersi di non stupire oltre. Già, perché assistendo all'*Edipo Re* di Antonio Syxy non possiamo non sentire quel profumo di veteroavanguardia che da un lato ci conforta col suo essere ormai diventato un classico, e dall'altro ci lascia senza attese, orfani di meraviglia. Detto questo, non si può negare poi che l'*Edipo* di Syxy sia uno spettacolo ben costruito, rigoroso, stilisticamente esatto, preparatorio dell'*Edipo a Colono* che seguirà. Il regista ha voluto andare alle radici del male, facendo del re che uccise il padre e sposò la madre un eroe nero, dall'animo irrecuperabile. Per questo i personaggi strisciano, affondano ed emergono da un altissimo palcoscenico nero, un muro eretto tra la tragedia e gli spettatori per rendere ancora più distaccata, se possibile, la narrazione. Ecco quindi i perversi costumi di Annelisa Zaccheria, le maschere horror stilizzate degne di Vincent Price, le musiche incombenti.

Veri protagonisti del dramma, gli oracoli e gli dei parlano attraverso il sorriso e il ghigno degli attori, mentre sullo sfondo si succedono gli eventi. Viene sottolineata l'attitudine al giallo dell'opera di Sofocle, che proponendo la risoluzione di un enigma come antifatto, prepara poi allo spettatore ben altri tranelli.

Nessuna concessione al lirismo è possibile in questa lettura scenica affranta di profezie, mentre l'eroe di Sofocle viene spinto nel baratro da una esatta e scandita successione di movimenti, suoni, finte e vere cecità. Ottime le prove di Giuseppe Savio (Edipo) e Fabio Sonzogni (Sacerdote, Secondo Messaggero, Coro). Paolo Scheriani svolge con diligenza il doppio ruolo di Tiresia e Primo Messaggero, mentre decisamente sopra le righe appaiono le interpretazioni femminili, vittime forse dello sforzo di adeguarsi alla caricaturalità grottesca delle maschere imposte dalla regia. Raffaella Boscolo è Creonte e Giocasta. Patrizia Romeo si impegna nel duplice ruolo di Servo e Coro. Traduzione e consulenza drammaturgica di Raul Montanari. *Rossella Minotti*

## REGIA DI AVOGADRO ALLO STABILE DI TORINO



## Tangentopoli fine Ottocento per l'onorevole di Giacosa

UGO RONFANI

L'ONOREVOLE ERCOLE MALLADRI (1884), di Giuseppe Giacosa (1847-1906). Adattamento (accorto) di Piero Ferrero. Regia (in equilibrio fra teatro borghese, verismo e contemporaneità) di Mauro Avogadro. Scene (fastosa dimora Vecchio Piemonte) di Carmelo Giannello. Costumi (haute couture fine '800) di Giovanna Buzzi. Con Toni Bertorelli, Valentina Sperli, Piero Di Iorio, Erika Urban (efficace interpretazioni) e Martino D'Amico, Giuseppe Bisogno, Lorenzo Fontana, Alessandro Marrapodi, Giorgio Lupano, Domenico Castaldo (riuscite caratterizzazioni). Prod. Stabile Torino.

Tornare al teatro all'antica italiana dell'800, postrisorgimentale e regionalistico: perché no? L'impresa, perseguita da Davico Bonino, ha oltre a tutto una valenza didattica che s'addice ad uno Stabile. Se poi l'argomento – come in questo testo minore di Giacosa, bistrattato all'apparire dalla critica ma difeso dal Verga – è il cattivo genio italico del trasformismo e dell'intralcio, la scelta significa anche riflessione sull'attualità e impegno civile. Benissimo per le intenzioni, dunque; e bene per i risultati.

Non c'è più in scena la «divina» Duse, come alla «prima»: le tresche elettorali d'antan oggi possono sembrare quasi serafiche perché la malavita ha fatto progressi anche in politica, ma l'acre satira di Giacosa non può non gettare luce anche sui nostri giorni. Difatti il pubblico ci sta; segue con attenzione facendo gli accostamenti del caso e alla fine applaude convinto. Anche perché Avogadro, regista-attore di scuola ronconiana, ha ben compreso che delle due componenti del testo – l'intimismo naturalistico alla Ibsen o alla Becque e quella satirico-verista che Giacosa aveva messo a cornice di un dramma coniugale – è la seconda che meritava attenzione cent'anni dopo; e dunque ha asciugato i patemi sentimentali, ha saldato pubblico e privato, ha trasformato in caratteri le macchiette di contorno dei notabili e dei portaborse. E se è rimasto nello spettacolo un certo torpore, dovuto all'«adagio piemontese» del testo, il limite è compensato da uno studiosissimo intreccio e da una lingua che è sì patinata dal tempo, ma pronta e flessibile nel dialogo.

Il dramma coniugale è quello di donna Vittoria, sposa attenta e fedele del duca Ercole Malladri, che le mostra indifferenza col pretesto che lei aveva brevemente e innocentemente accettato la corte di un ufficiale, in realtà per dare una giustificazione ad una sua relazione adulterina con la marchesa Giordina. Il marito si riaccosta alla moglie soltanto perché ha bisogno della sua buona reputazione per potersi candidare al parlamento; e la poveretta – che ha scoperto la tresca – amaramente lo asseconda, persuasa da un padre lucido fino al cinismo, mentre la rivale tocca con mano la doppiezza dell'amante e chiede a Vittoria di essere perdonata. Intorno è tutto un brulichio di politicanti da strapazzo che si vendono al duca, fino ad assicurargli l'elezione, che diventa il trionfo dell'ipocrisia. E qui Giacosa schizza alcuni ruoli a puntasecca assunti con impegno da giovani attori: il D'Amico è l'ufficiale che si mette al servizio del candidato dopo averlo ricattato; il Bisogno un farmacista giacobino e mangiapreti; il Marrapodi un moderato baciabile titolare di un premio cerificio; il Fontana un possidente ancien regime e il Lupano e il Castaldo servitori impiccioni.

Sulle spalle della bella, brava ed elegante Valentina Sperli – per una volta in divorzio artistico da Orsini – poggia il ruolo ch'era stato della Duse: la sua Vittoria rifugge, in questa commedia dove le donne sono molto migliori degli uomini, di trepidazioni amorose, radiose illusioni, amareggiata dignità nella scena madre con la rivale, consapevole rassegnazione alla fine. Una bella prova, per tensione interpretativa e per l'uso di delicati chiaroscuri. Toni Bertorelli è, con un occhio alla progenie dei Tartufo, uno sfuggente onorevole Malladri, efficace per trasformismi mimici che esprimono bene la doppiezza. Di Iorio, invece, sa disegnare (con qualche sottolineatura di troppo), il vuoto, ozioso, decadente, gattopardesco padre di Vittoria che si tien lontano dai rumori del mondo; ed Erika Urban è con toni di antiche virtù la marchesa adultera amica della moglie. □

## MARCUCCI E LUZZATI PER LA FIABA DI GOZZI

Ritornano dopo quindici anni  
le meraviglie della *Donna serpente*

UGO RONFANI

LA DONNA SERPENTE, di Carlo Gozzi (1720-1806). Adattamento e regia (fantasia al potere) di Egisto Marcucci. Scene e costumi (stupendi) di Emanuele Luzzati. Musiche (gioiosamente comunicative) di Bruno Coli. Con Marcello Bartoli (eccellente), Emanuela Moschin, Tiziana Bagatella, Sergio Basile, Federico Odling (piano, violoncello e percussioni) e altri 10 attori, tutti molto bravi, fra cui Cinzia Sartorello, Enrica Carini, Gaddo Bagnoli, Dario Manera, Antonio Bazza impegnati in più ruoli. Prod. Fox e Gould, Genova.

Goldoni o Gozzi? Risposta ovvia: Goldoni. Ma non ha molto senso porsi il dilemma davanti allo splendido spettacolo cui ci invitano Marcucci, Luzzati e Coli, regista, scenografo e musicista felicemente alleati intorno ad un capolavoro ch'è teatro letterario, sì, ma tutt'altro che sprovvisto di poetica moralità. Disse bene Apollonio, spirito moderno ma rispettoso della tradizione: la storia di Cherestani – la semifata della *Donna serpente* ch'è costretta da un incantesimo ad imporre al marito, il re Farruscad, dolorose prove e, da questo maledetta, fatalmente si tramuta in serpe finché il bacio dello sposo le fa trovare sembianze femminili – questa fiaba avventurosa e arcirovinosa è tutt'altro che una greve, risaputa allegoria. Il rivale di Gozzi, infatti, «non sovrappone concetti ad immagini, ma si muove con la sua sfera fiabesca a sfiorare un'altra verità, quella che tutti sanno, quella di cui non si meraviglia Tartaglia quando dice "Ho anch'io una donna serpente, e la soffro"; e vorrebbe, se potesse, far dono agli uomini di quel potere che muta la fuggiasca in donna e la donna serpente in regina».

Lasciamo ai pedanti, dunque, la disputa Goldoni-Gozzi, storicamente e letterariamente conclusa, e godiamoci quest'aurea fiaba senza pregiudizi da manuali scolastici, abbandonandoci alle aure di una pura, fantastica teatralità giocata fra gli estremi della magia bizzarra e della moralità armoniosa. Tanto più che gli artigiani dello spettacolo – tutti, anche gli attori, a cominciare dall'arcibravo Marcello Bartoli, capocomico e Pantalone – si prodigano nel comporre uno spettacolo ricchissimo di invenzioni e di colori, scoppiettante di caustiche e modernissime sottolineature, nel quale coabitano la fiaba antica e la commedia dell'arte, il poema ariostesco e l'opera dei pupi, la lingua e il dialetto, la prosa e i versi, la parola e la musica.

Due ore di incantesimi per tutti, grandi e piccoli: che altro chiedere dalla vecchia macchina del teatro? Dovremmo vergognarci perché ci abbandoniamo ancora una volta, come nell'infanzia, al potere incantatorio di una fiaba che, come le grandi fiabe di tutti i tempi, ci mostra – lo diceva Calvino – «la sostanza unitaria del tutto, uomini e bestie, piante e cose, e l'infinita possibilità di metamorfosi di ciò che esiste?».

Il riallestimento – voluto dalla Fox e Gould come un segno di arcobaleno nel cielo grigio della stagione teatrale – otterrà, spero, la stessa fortuna dell'originaria edizione del '79, prodotta dallo Stabile genovese, che aveva avuto più di 400 repliche in Italia, ad Avignone, a Mosca, a Città del Messico, nel mondo. Un testo così aveva già stimolato registi come il russo Mejerhold e il francese Barsacq; Marcucci – di cui sappiamo la predisposizione per la fiaba e il melodramma – ha avuto un complice geniale in Luzzati, con le sue sagome, i suoi mascheroni, i suoi sontuosissimi stracci, i suoi caroselli, le sue metamorfosi naïves e sapienti. L'accumulo degli effetti scenici non ha sacrificato gli splendori siderali della scrittura del Gozzi; un barocco favoloso e felice ha mescolato le antiche maschere, le marionette e gli umani; il surrealismo e l'ironia hanno fatto capolino fra la venerabile prosa. E il Bartoli ha confermato con estro e passione le sue doti di grandissimo interprete della Commedia dell'Arte e del Ruzante (la scena da lui animata della morte del traditore Badur vale da sola tutto lo spettacolo); nel ruolo del fedele Togrul rappresentato come una marionetta Sergio Basile è magistrale e bene lo imitano la Sartorello e la Carini; Emanuela Moschin è una Cherestani bellissima a malinconica; Tiziana Bagatella veste bravamente l'armatura di Farruscad, eroe virtuoso; Dario Manera e Antonio Bazza sono un Brighella e un Truffaldino di personali invenzioni. Il pubblico ha riso e applaudito a non finire. □

Da Adelchi a Elvis Presley  
i miti di carta di Marchetto

CARTA DIVA, di Ennio Marchetto (anche incredibile interprete). Regia e design di Sosthen Hennekam. Prod. Itc.

Maschere e mutamenti, ecco il re dei trasformisti. Ennio Marchetto, veneziano col Carnevale nel sangue, ha messo a punto la tecnica infantile che consente di creare con la carta maschere e personaggi, e si è inventato un suo genere di spettacolo. Quaranta personaggi si contendono per un'ora la scena. Mito e musica la fanno da padroni, mentre il playback viene affiancato e sostenuto da una gestualità raffinatissima e curata al dettaglio. Velocissime, le evocazioni si susseguono a ritmo di rock, spesso di opera lirica. Da cui il titolo che riecheggia *Casta Diva*. E troviamo l'Adelchi e Liza Minelli, Freddie Mercury e Monna Lisa, Charlot ed Elvis...

Il riferimento è ovviamente al cartoon, ma le incursioni avvengono in un mondo hollywoodiano e rutilante, breve quanto basta per consentire un immaginifico cambio di costume, ambiente, atmosfera. Non si tratta di imitazioni. Piuttosto di ricreazioni a colori, dedicate a grandi e piccini. E non possiamo non dire che il geniale Marchetto, che molto deve sicuramente al co-regista e designer olandese Sosthen Hennekam, è stato acclamato al festival di Edimburgo e nel '93 in Inghilterra ebbe la nomination per il migliore show comico al premio teatrale «Lawrence Olivier Awards». Fa proprio sul serio, il nostro amico Paper Marilyn. *Rossella Minotti*

Marcel Marceau: 72 anni  
e mai una parola di troppo

RECITAL, (*Pantomime di stile, Pantomime di Bip, Il cappotto* da Gogol), di e con Marcel Marceau e la Nuova Compagnia di Mimo. Adattamento di Marcel Marceau. Scene di Jacques Noel. Musica di Edgar Bischoff.

Marcel Marceau ricomincia alla bella età di 72 anni, incredibilmente ben portati, dal suo amato Bip e «pantomime di stile» e «pantomime di Bip» costituiscono l'ossatura portante di un recital incantato dove dal jardin public al tendone del circo spuntano fuori, uno a fianco dell'altro, una miriade di personaggi presi a prestito dalla quotidianità: la bambina attratta dal gelato, la signora impegnata a far la calza, i due innamorati alla Peynet sulla panchina, una seconda signora con cane a seguito... Eppure, prodigio del mimo, in scena in carne ed ossa a ben guardare c'è soltanto lui, introdotto, perché in fondo la fama lo consente, da un bell'araldo in costumi settecenteschi che (guai a far sentire la voce) dispiega un cartiglio esplicativo. Lo stile non si conquista ma lo si possiede naturalmente, un po' come l'istinto, e Marceau non può far finta di non averlo. Il suo Bip è un ingenuo interprete degli accadimenti della vita con un pallino fisso: fare da grande il domatore ma è questa una mania destinata da sempre all'insuccesso.

E infatti il cerchio nel quale dovrebbe passare la svogliata fiera scende sempre più in basso fino a toccare desolatamente terra.

Una tale dichiarata passione per personaggi votati alla sconfitta, a metà strada fra la tragedia esistenziale e gli spunti dell'ironia, accompagna Marceau anche nella sua ultima frequentazione di un testo letterario, in quella Pietroburgo che Gogol volle oppressa dal freddo e dalla neve dove il malcapitato Akakij Akakjevič, sogna un cappotto per sconfiggere il gelo. Atmosfera opprimente con gesti ripetuti in un interno d'ufficio dove Akakij svolge le sue mansioni anche fuori-

orario, sottoponendosi a turni massacranti, pur di coronare il suo desiderio.

Molte le scene di massa con gioiosi tableaux viventi e bella idea quella di assecondare l'ascesa e la caduta del povero travet. Marceau-Akakij, protetto dal suo nuovo cappotto, si allontana dalla casa dove ha trascorso la sua prima serata in società a loschi figuri che muore mentre depredato si accascia al suolo e la neve torna a fioccare dall'alto. Il realismo russo sposa la fiaba e Marceau accetta e vince alla grande la scommessa. *Silvia Mastagni*

## Il futuro indesiderabile di Remondi e Caporossi

MONDO NUOVO, scritto e diretto da Riccardo Caporossi (intensità suggestiva). Luci (determinanti) di Nuccio Marino. Con Claudio Remondi, Daria Deflorian, Martino Duane, Roberto Galvano, Gilberto Scaramuzzo, Lucia Viglianti, Alice Warshaw (tutti assai partecipi) e con Ferdinando e Pietro Gagliardo (grande plasticità). Prod. Centro Teatro Ateneo dell'Università La Sapienza di Roma.

Remondi e Caporossi non mettono in scena l'ultimo olocausto, ma uno spicchio del prossimo. Così affetta uno degli interpreti di *Mondo nuovo*, scritto e diretto da Riccardo Caporossi e realizzato contemporaneamente al laboratorio tenuto dai due artisti all'Università La Sapienza di Roma. In effetti la disumanità spietata di un lager sembra avvolgere la scena, chiusa da ferree e invisibili confini, e gli stessi protagonisti, risultati mal riusciti di una società tanto scientificamente avanzata da poter produrre esseri perfettamente clonati e asserviti a una passività di automi. Senza tuttavia riuscire ad evitare, nonostante la roduta pratica della biogenetica, miracolo e interrogativo etico del nostro secolo, quegli scarti appunto, in cui ancora persistono, con residui di desideri, di riflessioni e di paure, spiragli di umanità, che forse potranno essere rieducati o che dovranno essere irrimediabilmente distrutti.

E non c'è dubbio che questo mondo nuovo abbia il potere agghiacciante di una robotizzazione tirannica e crudele che dall'esterno incombe con la sua efficienza su questi esseri atoni e straniati, sospesi in un non luogo gravido di sgomento, davanti a cui la follia si apre quasi con sfumature salvifiche di una recuperabile integrità di pensiero e di sentimenti, il mondo futuro preconizzato dai due artisti è dunque terrificante come il frutto fantascientifico di un catastrofico pessimismo. Ma nasce forse da una sensibilità che silenziosamente osserva i segnali di una manipolazione in atto, chissà, estremizzata, negli sviluppi aberranti di un progresso decisamente avviato verso una omologazione di comportamenti e reazioni che annulla dignità di vita e di pensiero. E che intanto rimanda al più concreto e vicino pericolo di una comunicazione televisiva già devastante con la citazione apertamente ironica di quelle idilliche pecorelle, tolte di peso dal piccolo schermo, chiamate a segnare l'intervallo dello spettacolo. Che è condotto con l'alchimia sapiente e felpata di luci e di gesti silenti tipica di Remondi e Caporossi. Ma che questa volta eccezionalmente include la parola, usata anch'essa in una materialità alterabile, sconnessa di processi logici interrotti e irri-conoscibili miscellanee. Senza nulla togliere comunque allo straordinario potere drammaturgico che per i due artisti costituisce il silenzio. E che infatti impronta di sé l'intero allestimento, segnato da momenti di particolare intensità e di quasi kantiana evocatività, contribuendo ad amalgamare in efficacia estraniata la partecipe volentarietà degli attori. Tra cui emergono incisivi nella loro plasticità da atleti i due fratelli Pietro e Ferdinando Gagliardo, vittime e carnefici, angeli e sorveglianti di un mondo di replicanti, in cui la diversità di due esseri identici nell'aspetto non può che suggerire l'enigmatica dualità di idoli misteriosi. *Antonella Melilli*

## SPLENDID'S MESSO IN SCENA DA GRÜBER



## Gangsters nel disordine costituito per l'inedito «proibito» da Genet

UGO RONFANI

SPLENDID'S (1948), di Jean Genet (1910-1986). Traduzione di Franco Quadri. Regia (grottesco tragico, ritmi lenti) di K.M. Grüber. Scena (grand hotel kitsch) di E. Arroyo. Costumi di Eva Dessecker. Con Lino Troisi, Nicola Rignanesi, Roberto Zibetti, Antonino Iuorio, Cristian Maria Giammarini, Andrea Collavino, Fabio Sartor, David Gallarello (disciplinatissimi attori-marionette secondo regia). Voce in radio di Andrea Jonasson. Prod. Piccolo Teatro, Milano.

Albergo cinque stelle; gigantesco lampadario a gocce, tappezzeria tape-à-l'oeil, porte finestre su un balcone, statua di un discobolo, apparecchio radio con la voce di Andrea Jonasson in funzione di coro dall'accento tedesco e una Madonna verso il proscenio. È la scena volgarmente lussuosa in cui si svolge la «danza di morte» dei sei gangsters in abiti da sera, più un poliziotto trasformato in monumentale carabiniere dalla regia, i quali hanno tentato il sequestro di una giovane ereditiera, che uno di loro ha strangolato «per sbaglio», e che attendono, con poche residue pallottole nei mitra, l'assalto finale delle forze dell'ordine. Risolti, in un primo tempo, a cadere con le armi in pugno, come vorrebbe il carabiniere-complice, alla fine decidono, in obbedienza al loro statuto criminale, di «offrire il lusso» della resa; mentre per opposta reazione il carabiniere li prende sotto il controllo della propria arma, per far credere alla polizia che era soltanto un infiltrato. Elemento risolutore della farsa tragica l'uccisione sul balcone, da parte del carabiniere, del capobanda, che aveva indossato gli abiti della ragazza per far credere alla polizia che non c'era stato il delitto. Intanto un altro gangster s'è ferito volontariamente, per scappare all'assalto finale, e il più giovane, inconsolabile per la morte del fratello, s'è tirato un colpo. Battuta finale del carabiniere ai poliziotti: «Venite, ragazzi, sono tutti fottuti». Ogni cosa rientra nell'ordine - del disordine - costituito e il pubblico della prima, una parte perlomeno, applaude con forza, sacrificando al culto di Genet-le-maudit.

Ho raccontato schematicamente (ma schematica è la pièce) il «poliziesco» che - definito *ordure*, spazzatura, dallo stesso autore, che ne aveva proibito la messinscena - è stato prima a Berlino e adesso a Milano proposto con molta determinazione, e conseguente battaglia pubblicitaria. L'operazione fa parte del processo di «santificazione» dello scrittore, sull'onda del saggio agiografico di Sartre, il che comporta purtroppo una perdita del senso della misura e qualche infatuazione all'insegna della cultura della trasgressione, che finiscono in pratiche consumistiche dello scandalo.

Però, ecco: come si fa a sostenere che *Splendid's* sia un testo addirittura superiore a *Les Bonnes*, citando Sartre e prendendo per buona la comprensibile difesa che ne fa Grüber, in quanto regista? *Splendid's* non è «spazzatura», come affermava Genet; la parte finale con i due colpi di scena - la resa dei gangsters, il cambiamento di campo del carabiniere complice - echeggia i migliori momenti della drammaturgia genetica, quelli della rivolta estrema, beffarda; e la scrittura, nell'intreccio fra la lingua del milieu e lo stile classico, non manca di pregi. Ma nell'insieme l'opera si presenta, ahinoi, come una impacciata imitazione delle saghe cinematografiche sui gangsters degli anni Trenta; non risolve se non rozzaemente il rapporto fra testo e sottotesto; risulta di una visionarietà sacrificata agli stereotipi del cinema e della letteratura.

Grüber ha puntato tutto sulla *cérémonie noire*, con ritmi lenti, cadenzati, monocordi, fino a ingenerare un'atmosfera uggiosa; di conseguenza ha preso molto sul serio le implicazioni grottesche della *gangster story* (maquillages patibolari, gestualità contorta, aria di melodrammi e ritmi americani, esplosioni di conflittualità grandguignolesche). Il tutto era, sì, nell'alveo delle regie «storiche» di Roger Blin, ma con risultati di inerzia data l'artificialità del testo. Né la scena del capobanda Jean (lividamente reso da Nicola Rignanesi), travestito con l'abito nuziale della ragazza uccisa, è andata oltre la citazione di maniera; così come la trasformazione del poliziotto in un carabiniere sempre scattante sull'attenti, genuflesso davanti alla Madonna, trascinato a cantare *Santa Lucia* (il monumentale Antonino Iuorio) ha risolto la contraddizione di fondo tra la macchietta e un personaggio di nera duplicità. Soltanto Lino Troisi mi è parso indicare, nel ruolo di Scott, una impostazione recitativa possibile in mezzo ad una disorientante disparità di timbri interpretativi, mentre il giovane Roberto Zibetti ha dato surreale umanità alla figura del suicida Pierrot.

Concludendo: non credo proprio che l'«operazione *Splendid's*» abbia aggiunto qualcosa alla fama di Genet. □



## Strindberg o la vita indicibilmente brutta

IL GUANTO NERO, di August Strindberg. Regia (inquietante) di Claudio Puglisi. Scene di Scenografia Canefora. Costumi di Chiara Fabbri. Musiche originali (e belle) di Claudio Gregorat eseguite da Riccardo Giuranna. Luci di Alberto Trabucco. Con Osvaldo Ruggeri, Gabriele Martini, Lidia Broccolino, Maria Lucia Carones, Maria Gabriella Petti, Gabriella Pietrosanto, le voci recitanti (intense) di Paolo Giuranna e Maria Lucia Carones, e le euritmiste Rita Martinelli e Gabriella Pietrosanto. Prod. Associazione culturale Talia.

Euritmia. Si chiama così la tecnica interpretativa che vuole tradurre in *gesto* la suggestione del suono. Nata all'inizio del secolo dalla creatività dell'austriaco Rudolf Steiner, propone, sempre sull'orlo della danza e del mimo, di scoprire il filo che lega l'emozione evocativa della *fonè* alla codificazione del *logos*: per svelare il linguaggio e il suo mistero. E all'euritmia Puglisi affida il suo *Guanto nero*, offrendo al pubblico uno Strindberg inconsueto, silenziosamente denso, di forte impronta onirica. Su cui si allunga inquietata l'ombra del non-detto, il paradosso della parola necessaria e impossibile. Dello scoprire che se ci si avvicina troppo, le cose assumono dimensioni e fattezze mostruose. Perché, diceva il drammaturgo, «voglio scrivere bello e luminoso, ma non m'è lecito, non ce la faccio; m'impegno come in un dovere orribile a dire la verità: la vita è indicibilmente brutta». Valeria Carraroli

## Dalla nonna alla pronipote storie di donne senza uomini

DISSE MAMMA NON ANDARE, di Charlotte Keatley. Traduzione (una convincente sintonia di slang e di frasi idiomatiche, restituite in italiano corrente) di Giovanni Lombardo Radice. Regia (sensibile alla problematica femminile, densa di atmosfere) di Giovanni Lombardo Radice. Scene e costumi (essenziali e funzionali ad un continuo scambio di situazioni, ruoli ed epoche) di Alessandro Chiti. Con (affiatate, encomiabili) Elena Cotta, Fiorenza Marcheggiani, Sabina Vannucchi e Chiara Tango. Prod. Gruppo Ata.

Continua la scommessa sostanzialmente vincente di confrontarsi con autori e testi contemporanei,



sovente sconosciuti anche agli addetti ai lavori. Come nel caso di Charlotte Keatley (intervistata su *Hystrio* lo scorso anno) la cui struttura espressiva rimanda a una sequela di dialoghi spezzati, interrotti, interattivi. Qui inscenati in una sorta di «girotondo» schnitzleriano, abitato da personaggi femminili, consanguinei per linea discendente (dalla nonna alla pronipote), sapidamente inclini alla storia dell'«eterno ritorno». Nel senso che ciascuna di esse dovrà, a turno, recuperare la propria infanzia e – nei momenti di maggiore poesia, di più intensa metafora teatrale – farsi nutrice di un'altra.

Tema di fondo, caro alla Keatley (di cui ricordiamo almeno altri due titoli importanti, il radiodramma *Badger* e il dramma *Waiting for Martin*, messo in scena dalla Royal Shakespeare Company) è l'assenza o la diserzione di ogni figura maschile. Delle quali si parla, si scherza, ci si arrabbia, ma che nessuno ha «voglia» di materializzare, sia pure in modo evocativo, sui praticabili di scena.

La commediografa inglese è intanto abilissima, per meglio snodare la circolarità del suo racconto, ad utilizzare ritmi ed allegorie della fiaba (secondo Bettelheim), concepita quale giocosa allegoria dei tanti «mali oscuri» che (con buona pace dell'ottimismo freudiano) divorano, senza significato apparente, ogni sforzo di dialogo, ogni tentativo di fuoriuscire dalla gabbia del proprio corpo e dalla convenzione dei ruoli parentali. Come topolini che divorano l'anima e il ventre, i ricordi – frastagliati, ambigui, discontinui – che affastellano lo spettacolo di Lombardo Radice (simile, visivamente, ad una stanza di giochi infantili: grandi armadi da cui estrarre reperti di memoria, di dolore, di fantasia) vanno a circoscrivere una concezione della femminilità vissuta come «mondo a parte» come strenuo «femminismo» dello spirito e di ogni altra manipolazione dell'umana solitudine. Senza distinzione di ruoli, di sesso, di età. Angelo Pizzuto

## Splatter! discreto noir tra Hitchcock e Frankenstein

SPLATTER! GLI PSYCHOPATICI, testo e regia (molto divertenti) di Claudio Insegno. Scene di Nicola Fuiano. Costumi di Gina Larocca. Musiche di Jacopo Fiastri. Coreografie di Patrizia Mancini. Disegni di scena (notevoli) di Juri Isidori. Effetti speciali (suggestivi) di Daniele An-

tonelli. Con (tutti bravissimi): Paolo Bonanni, Massimiliano Bruno, Nathalie Guetta, Claudio Insegno, Stefano Miceli, Annarita Pinti, Sergio Zecca. Prod. Compagnia del Teatro Moderno - «I parenti stretti».

Ma che bel cabaret questo *Splatter! Gli Psicopatici* dell'ensemble «I parenti stretti». Un noir discreto (ma non troppo) con le carte in regola: l'ispettore e il suo aiutante, il sadico dottor Silbert, la bella prigioniera, il «Castello delle anime perdute» e molte citazioni raffinate, da Hitchcock a Frankenstein. Tutti professionali, anche se giovani, gli interpreti, che sanno reggere con simpatia il gioco dell'humour hollywoodiano e del girotondo degli effetti speciali, tra proiezioni in diapositiva, zombies e cartoon. Impossibile naturalmente (come per ogni thriller che si rispetti) svelare i misteri della trama, ma gli ingredienti del successo sono tutti chiari: intelligenza, ironia, entusiasmo e inventiva. Da vedere. Valeria Carraroli

## Si parla latino, o quasi sulla scena del passato

ARTE A VIVA VOCE DAI CINQUE CONTINENTI, ITALIA, passi iniziali della lingua italiana nelle prime grandi correnti di poesia a cura di Carlo Merlo. Regia (suggestiva) di Carlo Merlo. Con Roberto Almàgà, Walter Aspromonte, Emilia Marra, Gabriella Mazzone, Emanuele Melisurgo, Gianfranco Migliorelli, Elisa Ravanese, Federica Tatulli e Stefano Urbani (tutti interpreti eleganti). Prod. Associazione culturale «Clesis».

Un'operazione che viaggia sui binari del coraggio culturale. Perché portare sulla scena i documenti del latino ai suoi primi vagiti *volgari* è una scommessa di quelle che fan tremare le vene e i polsi. Ma Merlo ci ha creduto e, a onor del vero, ha fatto bene. Così il *Graffito di San Clemente*, il *Placito di Capua* e la *Cartula de Capocotto*, il *Cantico delle Creature*, i sonetti del «Notaro» Jacopo da Lentini e di Pier delle Vigne, Guinizelli, Cavalcanti, Lapo Gianni e Cino da Pistoia, la giulleria di Cielo d'Alcamo e Jacopone da Todì, hanno ritrovato sotto i riflettori nuovo respiro e imprevedibili suggestioni timbriche. In uno spettacolo di garbo soprattutto fonico, che riconsegna alla lingua tutta la magia musicale (e spettacolare) del gioco creativo. E del piacere di lasciarsi sorprendere. Valeria Carraroli

LA RECENSIONE IN VERSI: *EDOARDO II* DI MARLOWE

## LA CORONA DELL'INFELICITÀ

GILBERTO FINZI



**L**e fangose inezie della vita, la misera condizione di re – «Oh, se tu fossi mai stato re», dice, «questa corona che rende infelici da vivi e da morti» –

e così lacera la cortina di ermellino di un potente braccio che fa la sua legge.

Edoardo stravolge, debole onnisessuale i suoi ondegianti sentimenti: funzioni il boia, vengano le truppe

e guerra sia, mentre – involontaria presenza – sul pianeta si aggirano scalzi disperati.

Ma Edoardo si sbaglia: vince da re e da uomo perde. Tutto è rovesciato nella tragedia di Marlowe. Anche il teatro.

Qui  
sul parterre a pianta circolare dove scesero i Lanzi o la gondola in Carmagnola, l'onda del mare, il trono e il tribunale, ora parole senza sostegno e una scena lontana: bella e oscura è l'azione, lampeggiante, colorata di luce trasversale, ma la voce si smarrisce tra i gradoni d'immobile tortura.

A capirlo, questo re di stagno, da vincitore si fa vinto di se stesso, da carnefice, vittima: per sentimento truce e romantico inganno – che nero avvolgimento che putrescente infamia toglie ai re la corona per darla ad altri che meglio non faranno, re della storia che ricomincia e non insegna

la vita umana è spesso (o sempre?) irregolarmente in due parti (o in cinque atti) divisa fra l'alfa e l'omega, il sì e il no, il rovesciamento delle parti, la fine della fortuna (se c'è mai stata) la bella sgioventù che muore, la folla plaudente che t'impicca con le corde di carta della viltà,

il volo  
d'aquilone delle parole che non sono (né mai saranno) par tous, pour tous. □

**S**i tratta, qui, di *Edoardo II* di Christopher Marlowe, traduzione di Roberto Sanesi, produzione Emilia Romagna Teatro (il Teatro Stabile regionale), regia di Giancarlo Cobelli, andato in scena a Milano, Piccolo Teatro Studio, dal 10 al 22 gennaio 1995. Il testo: affascinante e terribile, a causa della trasformazione del tiranno in misera vittima. L'autore: il misterioso elisabettiano seduce con un linguaggio tragico duro, ben diverso da quello del contemporaneo Shakespeare. Il traduttore, Sanesi, un poeta che traduce in una prosa fortemente caratterizzata e scandita. Il regista, Cobelli, notoriamente di gusto sottile. La compagnia, adeguata e affiatata, da Massimo Belli (Edoardo) a Giampaolo Innocentini (Mortimer) a Dario Cassini (Gaveston). Il tutto però frenato dalla scelta (di chi?) di utilizzare il Piccolo Teatro Studio, a pianta circolare, come teatro tradizionale, con scena lontana dai gradoni e quanto ne deriva. Suggestive le luci. □

Nella foto, da sinistra a destra Dario Cassini, Massimo Belli e Daniela Giordano.

PER RICORDARE L'ATTORE SCOMPARSO

# IL PREMIO SALERNO A LUZI E DONADONI

FURIO GUNNELLA

**M**ario Luzi, uno dei più grandi poeti italiani del secolo di cui si fa il nome per il Nobel, è anche drammaturgo. Ce lo hanno ricordato due avvenimenti che lo riguardavano come uomo di teatro. Uno è stato l'allestimento, al milanese Teatro Studio, del suo primo testo scritto per la scena, *Il libro di Ipazia*, per la regia di Lamberto Puggelli e con un cast di prim'ordine comprendente Franca Nuti, Massimo Foschi, Renato De Carmine e Marisa Minelli: la recensione in altra parte della rivista. L'altro è stato la consegna al Teatro La Fenice di Venezia, la mattina del 20 febbraio, del Premio di Drammaturgia istituito dal neonato Centro Studi Enrico Maria Salerno. A Venezia, con il poeta toscano è stato premiato anche il drammaturgo milanese Maurizio Donadoni. *Hystrio* pubblica qui sotto le motivazioni della giuria, composta da Vittorio Gassman, Carmelo Rocca, Maurizio Scaparro, Ugo Ronfani, Florestano Vancini, Sandro Sequi, Aggeo Savioli, Toni Cibotto e Carlo Maria Pensa.

Con il premio a Luzi e a Donadoni il Centro Studi Salerno - voluto dalla vedova, Laura Andreini Salerno, dai famigliari e dagli amici dell'attore nel primo anniversario della scomparsa - ha ini-

ziato la propria attività con sede nella villa «La Ribalta» di Castelnuovo di Porto, il borgo medioevale a pochi chilometri da Roma ch'era diventato il suo paese di elezione. La residenza accoglie in una biblioteca-teatro un fondo librario di 15 mila volumi e una documentazione sullo spettacolo italiano degli ultimi quarant'anni. La schedatura informatica e l'apertura al pubblico del fondo librario, la costituzione di un archivio Salerno, una scuola d'arte drammatica per i giovani della provincia di Roma e l'istituzione di una borsa di studio annuale per una tesi di laurea sullo Spettacolo costituiscono le attività iniziali del Centro, che ha inoltre istituito il premio di drammaturgia di cui si è detto riservato ad autori che propongano tematiche di impegno civile. Tale premio - dice il bando - «intende favorire la scoperta di nuove scritture drammaturgiche che affrontino questioni di fondo del nostro tempo, e nel contempo ricordare E.M. Salerno, la modernità del suo sentire di attore senza accademia, la naturale verità del suo gesto scenico, l'insofferenza delle convenzioni».

Ed ecco le motivazioni per i due premiati della prima edizione. □



## Le motivazioni del Premio

### A Mario Luzi

**I**l teatro può essere per la poesia la strada che avvicina l'autore e il lettore in quanto persone, perché nel teatro lo spettatore-persona è subito incluso». Mario Luzi, uno dei più grandi poeti europei del secolo, auspica con queste parole la ricostituita unità fra Teatro e Poesia e indica, per ciò stesso, una via maestra per la rigenerazione della nostra scena.

In coerenza con questo suo sentire i legami profondi che possono e debbono rinsaldarsi fra la poesia e il teatro in una società culturalmente progredita, Mario Luzi ha sempre più frequentemente, in questi anni, dato forma drammaturgica alla propria opera: e al drammaturgo appassionato e convinto che ha affiancato il poeta illustre la Giuria del Premio Enrico Maria Salerno ha deciso all'unanimità di assegnare il suo riconoscimento.

Si vuole evidenziare, in questa lieta occasione, che la poesia di Luzi si è sempre presentata, più chiaramente nelle prove più mature, con una sua inconfondibile struttura dialogica e dialettica, come strumento di investigazione e di comunicazione del poeta con l'altro e l'altrove, dunque secondo linee di sviluppo non lontane dalla scrittura drammaturgica.

Tenuto conto del suo lavoro di traduttore intorno a Racine, Shakespeare e Tirso de Molina, era inevitabile che diventasse sempre meno profondo, nel comporre di Luzi, lo scarto fra le rappresentazioni poetiche della scena interiore e la loro materializzazione teatrale. Manifestatasi nel 1978 con il *Libro di Ipazia*, l'attenzione di Luzi per la scena era poi felicemente confermata con *Rosales*, *Hystrio*, *Co-*

*rale della città di Palermo per Santa Rosalia*, fino alla trasposizione teatrale del *Purgatorio* dantesco e al più recente monologo *Io, Paola*, la commedia scritta per Paola Borboni.

Portate davanti al pubblico e raccolte in un unico volume, queste opere teatrali di Luzi occupano una scena ideale dove la parola si incarna e si moltiplica nel rapporto col pubblico chiamato ad assistere alla riconciliazione della realtà e della sua rappresentazione, fra soggettività poetica e corralità comunicativa. E il teatro di poesia, tabernacolo della finzione che raccoglie la verità, luogo dell'attore mascherato da personaggio e della persona come maschera nuda, si fa anche, come nel *Corale per Santa Rosalia* o nella rilettura del *Purgatorio* dantesco, meditazione sull'avventura terrena e sulla condizione ultima dell'uomo.

Dice *Hystrio*, personaggio eponimo nel dramma così intitolato, che «...il Teatro è invulnerabile... / La finzione è eterna e così la sua fabbrica. / L'istrione è indistruttibile: non lo sapevate?». Anche Paola la commediante celebra la forza indistruttibile del Teatro: «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». Ancora: «Si vive a rischio di non sapere più niente / se non che il Teatro ci sovrasta / con le sue cerimonie, i suoi incanti...». Il teatro ci sovrasta, rischia i disegni contraddittori della Storia nel *Libro di Ipazia*, fa esplodere gli intrighi e le sorprese della politica e dell'amore in *Rosales*... Il Teatro è invulnerabile, la sua finzione è eterna e sia ringraziato Mario Luzi per avercelo ricordato con la forza della sua poesia. □

### A Maurizio Donadoni

**L'**attenzione che il Centro Studi Enrico Maria Salerno intende dedicare alla nuova drammaturgia di impegno civile, così mantenendo viva quella concezione della funzione del Teatro nella società ch'era stata dell'indimenticabile attore, si manifesta con la decisione unanime della Giuria di assegnare il Premio previsto a tale scopo, e alla sua prima edizione, a Maurizio Donadoni, affermatosi in questi anni sia come autore di testi teatrali che come attore e regista particolarmente attento ai problemi del nostro tempo.

Dal principio degli anni Ottanta l'attività di Maurizio Donadoni, espletata sulla scena, in televisione e nel cinema, ha tenuto fede ad una concezione unitaria e coerente del ruolo dell'uomo di spettacolo nella società di oggi, e l'incrocio delle esperienze dello scrittore, dell'interprete e del regista ha maturato risultati tali da meritare l'attenzione della critica e del pubblico.

Vincitore del Premio Riccione-Ater nel '91 con la commedia *Fosse piaciuto al cielo* - che descriveva in toni epico-comici il nomadismo sacrificato dell'attore nell'estrema provincia italiana, e che attende ancora un adeguato riconoscimento sulle scene - Donadoni ha successivamente con *Memoria di classe*, premiato all'ultimo Festival di Benevento, ricostruito la tragedia «annunciata» del crollo della diga del Vajont, in seguito al quale perirono, nell'ottobre del 1963, parecchie centinaia di vittime.

Muovendo da una documentazione scrupolosa, sostenuto dalla passione per la verità e la giustizia, con questo testo che si presenta come una allucinata parabola Donadoni si è schierato tutto dalla parte delle umili vittime, ha inteso ribadire la denuncia delle responsabilità impunite e ha rinnovato la me-



moria di un corale cordoglio, ottenendo che la scena tornasse a specchiare la coscienza turbata di tutto un popolo.

La Giuria vuole inoltre ricordare, a completare la motivazione della sua scelta, le partecipazioni di Donadoni attore a spettacoli di alto livello culturale quali *Amleto* e *I Masnadieri* con la regia di Lavia, *Bestia di stile* di Pasolini nell'allestimento di Cherif, *I dialoghi delle Carmelitane* messi in scena da Ronconi, *La vita è sogno* curata da Castri. E, nel cinema, la partecipazione a film realizzati da Ferreri, Lizzani, Franco Rossi. Battuto nonché, in televisione, la sua presenza nel cast di *Coup de foudre* diretto da E.M. Salerno. □

## NOTIZIE

**VENEZIA** - L'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, in collaborazione con il Comitato del bicentenario goldoniano 1793-1993, ha bandito il «Concorso internazionale nel bicentenario della morte di Carlo Goldoni». Il premio di L. 10.000.000 sarà assegnato a un lavoro originale e inedito (in lingua italiana, francese o inglese) su un argomento relativo ad uno o più aspetti dell'eredità goldoniana nel teatro italiano fino ai nostri giorni. I lavori dovranno pervenire alla segreteria dell'Istituto (S. Marco, 2945 - 30124 Venezia) entro e non oltre il 15 gennaio 1996.

**ROMA** - L'Associazione culturale Ennio Flaiano e la rivista Oggi e Domani hanno bandito la XXII edizione del premio Flaiano per il teatro. Il premio di L. 10.000.000 sarà attribuito ad un'opera di teatro inedita e mai rappresentata. Un altro premio di L. 3.000.000 sarà assegnato ad un autore che alla data di scadenza del concorso (15 aprile) non abbia superato i 32 anni d'età. Presidente della commissione giudicatrice è Giorgio Prosperi.

### Premio Riccione: bando di concorso

È stata bandita la 43ª edizione del Premio Riccione per il Teatro, presidente Franco Quadri. I copioni, in dieci esemplari dattiloscritti, dovranno essere indirizzati alla Segreteria del Premio Riccione, c/o Municipio di Riccione, via Vittorio Emanuele II, 2 - 47036 Riccione, entro il 15 maggio 1995. Per informazioni: Segreteria del Premio, tel. 0541/692124-693384.

A pag. 116, da sinistra a destra, Mario Luzi e Laura Andreini. In questa pagina, Maurizio Donadoni.



## Il fantasma luminoso di Ipazia fra desertiche orientalerie d'opera

UGO RONFANI

**LIBRO DI IPAZIA** (1978), di Mario Luzi. Regia (esperta) di Lamberto Puggelli. Scene «vedutismo» eccedente di Paolo Bregni. Costumi (cromaticamente pregevoli) di Luisa Spinatelli. Musiche (suggestive) di Giovanni Busatta. Con un cast di grande livello: Franca Nuti (Ipazia), Massimo Foschi (Sinesio), Antonio Fattorini (Gregorio), Renato De Carmine (Prologo-Epilo), Umberto Ceriani (Porfirio), Marisa Minelli (Irene), Stefania Graziosi (Irene) Franco Sangermano, Riccardo Mantani Renzi, Mario Cei e Leonardo De Carmine. Prod. Piccolo Teatro, Milano.

Mario Luzi meritava un allestimento teatrale del *Libro di Ipazia* di così elevato impegno, che alla prima nazionale, presente l'autore, un pubblico folto e attento ha molto applaudito. Lo meritava per tre ragioni: perché è uno dei grandi poeti europei del secolo, perché ha saputo indicare la strada di una ricostituita unità fra teatro e poesia, e perché infine era opportuno, anzi necessario, verificare dal vivo, a livelli adeguati, la rappresentabilità di una drammaturgia di parola nella quale il turbinio degli eventi, dunque la «teatrabilità del testo», si trova nei sentimenti e nei pensieri assai più che nei movimenti scenici. La presenza anche post mortem di Ipazia, ultima scienziata pagana dell'Occidente nella incupita Alessandria del IV secolo, figura tra il simbolo e la leggenda della fine della scienza antica prima dei «secoli bui», questa presenza che è nella memoria amorosa del vescovo Sinesio e nel corso di una Storia decadente, ha come sfondo - per dirla con parole stesse di Luzi - «un turbinio di dottrine filosofiche e scientifiche, la forza di scandalo delle fazioni politiche, un retroscena ambiguo che la raffinatezza e la saturazione culturale non riescono a nascondere». In una drammaturgia siffatta, che insieme alle «dramatis personae» porta sulla scena il declino di un'epoca «c'è poco - osserva Dario Del Corno nel programma di sala - che sappia di teatro nel senso tradizionale, istituzionale della parola: al punto che la sua rappresentazione scenica può valere come una nobile sfida alle convenzioni dello spettacolo, nel nome di un'idea poetica».

Qui sta il punto, mi pare: non si tratta di discutere in astratto - vecchia disputa - se si possa fare o no teatro con la poesia (si può, si può: vedi Carmelo Bene con il «suo» *Campana!*), ma come si è, nella fattispecie, affrontato l'allestimento. E su questo, senza sottovalutare i pregi della messinscena di Puggelli, che sono tanti (il lavoro sugli attori; l'impatto caravaggesco delle luci e delle musiche, senz'altro più persuasivo dei vaghi movimenti mimici affidati alla Flach, e gli effetti speciali, quando non gratuitamente sovrapposti), sia concessa una riserva di fondo. Che è relativa all'uso «forte», esplicito, tradizionale degli elementi scenografici. Quel «decor» di desertiche orientalerie, con l'ulivo, i muri in rovina che crollano e vengono ricostituiti; quelle gradinate e quei cunicoli affioranti dalla sabbia, la testa di un colosso corrosa dalla lebbra del tempo, le diapositive «archeologiche» sullo sfondo e un temporale tanto repentino quanto eccessivamente metaforico: era proprio utile e necessario - chiedo all'amico Puggelli - questo apparato da teatro d'opera? Non era meglio insistere - come ha fatto nel dialogo a contrasto fra l'incanutito Sinesio e l'appassionata Irene che movimentava la seconda parte - con la contrapposizione, efficace, di luci e ombre, coi «neri» che spezzano le frasi più inquiete e dolenti? Qui l'«astrazione lirica» della regia innalza la parola di Luzi, se e quando prevale il vedutismo quasi oleografico dell'impianto scenico si rischia invece di tarpare le ali al testo. Nel quale, fra l'altro, l'intreccio fra il gioco «romantico» dei sentimenti e l'incombere dell'oscurità dei tempi offre spunti teatralmente efficaci.

Sia chiaro: non intendo, con queste parole, sminuire i meriti dell'impresa. Che è e rimane una bella dimostrazione che il teatro di poesia «è invulnerabile, ci sovrasta con le sue cerimonie e i suoi incanti»: come Luzi dice in un altro suo dramma, *Hystrio*. E qui siano elogiati gli attori: Franca Nuti, una Ipazia di fervida intelligenza e di vibranti premonizioni, la cui presenza continua anche quando è uscita di scena; Massimo Foschi, un Sinesio che bene ha mescolato le personali inquietudini e i rovellati dell'uomo pubblico (gli resta da interiorizzare momenti di più accademica professionalità); Renato De Carmine, dicatore del prologo e dell'epilogo sui toni di una riflessiva saggezza; e hanno dato esperto rilievo alle altre figure il Ceriani, il Fattorini, la Minelli, la figlia d'arte Graziosi, gli altri. □

PUBBLICATA LA IENA DI SAN GIORGIO DI CERONETTI

# LA TRAGEDIA PER MARIONETTE CHE PIACQUE A MONTALE E FELLINI

*Il burattinaio poeta ha raccontato la storia di un Barbablù del Canavese che faceva salsicce con le sue vittime - Umorismo nero e lingua teatrale.*

ANDREA BISICCHIA



Guido Ceronetti, *La Iena di San Giorgio*, Einaudi, Torino, pagg. 49, L. 12.000.

Il Teatro delle marionette ha origini remote, però la sua fortuna estetica ed anche teorica risale al secolo passato e all'inizio del Novecento, dovuta a poeti e drammaturghi come Kleist, Rilke, Maeterlinck; a uomini di teatro come Henry Signoret che, con le marionette, proponeva testi di Aristofane e di Shakespeare, o come Gordon Craig, che finì per decantare la superiorità della marionetta sull'attore o ancora come Baty, che preferiva la creazione di compagnie di marionette alla direzione di teatri con attori. In Italia va ricordata un'ottima tradizione che va dai Ferrari ai Colla, solo per citare i più noti, ai quali va aggiunta la passione, ma anche la preparazione di uno scrittore come Guido Ceronetti che da venticinque anni alterna la sua funzione di letterato con quella di marionettista, come lui stesso si definisce.

Fondatore del Teatro dei Sensibili (1970) e delle marionette ideofore, dette così per la loro purezza, Guido Ceronetti ci dà la possibilità di leggere un suo testo: *La Iena di San Giorgio - Tragedia per marionette*, pubblicato da Einaudi e rappresentato, qualche anno fa, sotto l'egida dello Stabile di Torino, ma la cui storia scenica risale addirittura al 1970, quando, insieme ad Erica Tedeschi,



Ceronetti lo realizzò in un pianterreno di Albano, nella casa dove viveva. Allora ebbe illustri spettatori: Eugenio Montale, Guido Piovene, Angelo Maria Ripellino, Federico Fellini, Cossiga, Spadolini.

Si tratta di un testo affascinante, non solo per la scrittura tipicamente ceronettiana, ma anche per la struttura drammatica, oltre che per la carica sociale e politica che sottostà all'argomento che vede, al centro dell'azione, il macellaio Barnaba Caccù, un paranoico criminale che nessuno prende sul serio, il quale riesce ad attrarre nel suo negozio giovani e belle donne che dopo uccide, per farne la sua famosissima salsiccia. Sembra che un simile personaggio sia realmente esistito a Ivrea, dove fu impiccato tra il 1835 ed il 1836.

Ceronetti ambienta l'azione qualche decennio dopo, porta sulla piccola scena personaggi come re Vittorio Emanuele II e Giuseppe Garibaldi, sempre pronto a dire «obbedisco»: ma li moltiplica con altri presi in prestito dall'aristocrazia squattrinata, come Femorino, conte di Foro di Botallo, appartenente ad una illustre famiglia di sifilitici, che ricerca in Angiolina, la figlia dei Bovetto, borghesi arricchiti, la verginità, mentre lei è affascinata dalle missive del cavaliere misterioso sotto le cui spoglie si nasconde la Iena di San Giorgio. Il linguaggio di Ceronetti è teatralissimo (la Iena può essere parago-

nata ad una specie di Wojzeck) ed è di natura umoristica, in cui confluiscono sia il grottesco che l'assurdo, tanto che un simile testo potrebbe essere messo in scena anche da una compagnia regolare, come quella del Teatro della Tosse di Genova che ha una predisposizione per una simile drammaturgia, Ceronetti permettendo. Anche se, credo, quel teatrino totale cui Ceronetti ambisce è difficile reperirlo al di fuori del Teatro dei Sensibili, dove la marionetta può trovare la sua superiore libertà manipolata dall'autore-attore, il cui contributo permette alla piccola scena in cui opera di trovare uno spazio illimitato.

Ceronetti, in questi casi, è un iniziato e la marionetta, nelle sue mani, diventa qualcosa di pericolosamente attivo, grazie anche a scenografie costruite con uno spirito che facilmente si sottomette alla sua azione.

Ma è chiaro che ciò che conta maggiormente è il testo; così *La Iena di San Giorgio*, pur costruita su un dialogo che ben si adatta ad una compagnia teatrale, finisce per trovare, nelle marionette di Ceronetti, i protagonisti ideali per la rappresentazione, il cui respiro spesso coincide con il respiro della poesia. □

Da sinistra a destra, Guido Ceronetti; «La Iena di San Giorgio» in una scena del Teatro dei Sensibili.

TEATRO ALTRO A TORINO

# MARIONETTE METAFISICHE NELL'ATELIER DELL'ARTISTA

VANNETTA CAVALLOTTI

**P**ochi e selezionati gli invitati nello studio del pittore Amerigo Carella a Torino per un singolare spettacolo di marionette, ideato da Alfonso Cipolla con la regia di Luca Valentino e proposto dalla compagnia Stilema, con il titolo *La tragica storia del dottor Faust*. Già la sede dello spettacolo, lo studio di un artista, e in questo caso un artista amante delle marionette, è un luogo carico di emozioni e propizio alla creazione di situazioni immaginarie. A ciò si aggiunge una scenografia essenziale ma pregnante, composta da due teatrini da camera dell'Ottocento di raffinata fattura, un'alta stela drappeggiata di stoffa nera dove a turno vengono «appese» le marionette come escluse dalla scena (tuttavia costantemente presenti e ineludibili), un antico grammofofono e un tavolino.

Le marionette, pezzi originali di fine Settecento, sono allo stato primitivo di un ritrovamento (non restaurate, intendo) e dunque con il fascino della «reliquia» che narra molti percorsi e molti vissuti: lo stesso Cipolla le denomina «frammenti», quasi nel senso di «citazioni» di marionette.

Luci, suoni e soprattutto ombre completano un quadro di rara fascinazione. Dal programma di sala si legge: «*La tragica storia del dottor Faust* vuol essere un momento di riflessione e di coagulo di idee... L'accostamento del mito è stato trasversale, dalla memoria del testo di Marlowe all'incontro casuale con la *Favolosa vita di Bartolomeo Chiozzi detto Chiozzini*: una versione padana del *Faust* di anonimo popolare del Settecento. Il mago, l'alchimista, lo scienziato, l'intellettuale... che baratta l'anima per saziare la sua volontà di conoscenza era protagonista inoltre di alcuni copioni di marionette, da sempre custodi del mito».

Questo è il tessuto narrativo che serve da base per lo svolgere dello spettacolo, ma in realtà si assiste ad uno snodarsi di situazioni evocative e fantastiche derivate soprattutto da una sorta di spaesamento dato dalla presenza in scena dello stesso Alfonso Cipolla, autore-demiurgo, costretto a confrontarsi continuamente con «l'oggetto del desiderio» (in questo caso con la marionetta) manipolandola sentimentalmente a seconda delle esigenze. Così lo vediamo deporre Faust con solennità e deferenza sul trono e lasciarlo lì per celebrare un rito alchemico anticipando l'arrivo del diavolo, oppure saggiare lui stesso il «dolcissimo inganno» della donna seduttrice ponendosi carezzevolmente sul volto la mano della marionetta. È un «dentro-fuori» dalla scena che parte da quel teatro pirandelliano così geniale, dove l'immaginario si confonde con la realtà e gli attori sulla scena vivono la loro storia come reale. Un rito che si consuma con spostamenti tra i due antichi teatrini da camera con gesti direi quasi sacrali, lenti e dosati ai quali si oppone l'inquietudine delle ombre rotanti sui muri e contro il soffitto, inglobanti anche gli spettatori. Faust si dibatte tra passione e ragione e ciò si manifesta da un lato attraverso l'immobilità del volto della marionetta e dall'altro con un turbinio prodotto al di fuori, alle sue



spalle cioè, mediante lo scotimento di una lastra di acciaio.

La Torino surreale così nota e cara agli artisti non cede soltanto alle tentazioni degli alchimisti demoniaci, ma con intelligenza ed ironia si diverte a smitizzare le negatività dietro ad una boccia di vetro contenente acqua colorata, fa danzare un demone-marionetta che assume sembianze grottesche e divertenti, ammiccando ad un certo surrealismo del passato. Le musiche opportunamente composte da Riccardo Piacentini, accompagnano i momenti più emozionanti della rappresentazione. Si ode inoltre dal grammofofono un antico disco della *Symphonie fantastique* di E. Berlioz, e un tango fascinoso per la scena della seduzione.

## HANNO SCRITTO

### I Rbdomanti chiedono attenzione

«Fin dall'inizio di questa nostra 42ª stagione teatrale, abbiamo con disappunto constatato che la nostra attività viene seguita con scarsa o nessuna attenzione da quanti, responsabili delle rubriche teatrali, dovrebbero appoggiare la nostra più che quarantennale attività volta a far conoscere e a valorizzare - unici in Italia - la produzione drammaturgica italiana.

«La soppressione del ministero dello Spettacolo ha messo anche noi in gravi difficoltà, tuttavia continuiamo imperturbati a operare ed a svolgere un compito che ci siamo imposti nel lontano 1953, e che riteniamo meriterebbe un po' più di attenzione da parte degli organi di stampa, quoti-

diani e riviste specializzate. Ci auguriamo che d'ora in avanti non si trascuri almeno di segnalare le nostre serate a un pubblico sempre più numeroso ed appassionato, che abbiamo sentito lamentarsi, in occasione dei nostri ultimi dibattiti, proprio dello scarso interesse con cui veniamo seguiti dalla stampa. Interviste? Articoli su tre o più colonne corredati da fotografie? Per carità! Ci accontentiamo di molto meno: è sufficiente che i vostri lettori vengano informati sulle nostre manifestazioni. Anche questo dovrebbe essere un servizio svolto a favore dell'autore italiano...».

Cirt «I Rbdomanti»

### Una lettera dal Canada

«Ho partecipato all'assemblea di Bologna dei critici e ho percepito il desiderio di rinnovamento e di aggiornamento che anima l'Anct. Il motore delle più grandi realizzazioni artistiche ed intellettuali è sempre stato l'entusiasmo e la motivazione a credere in ciò che si fa. Al di là delle crisi che possono intercorrere in seno agli organismi, resta la volontà di persistere nello spirito associativo. Solidarietà che emerge dalla voglia di perseguire una causa comune e che, nel caso dell'Anct, deve mirare alla salvaguardia dell'espressione drammatica italiana. Non sta a me elencarle, signor Presidente, le ragioni e le necessità dell'esistenza di una aggregazione professionale come l'Anct, ma mi permetta di confermarle che è anche grazie alla presenza di tale associazione, che è possibile passare attraverso i sacrifici di chi ha scelto un campo di lavoro difficile come quello del critico teatrale. Con un caro saluto».

Denise Agiman-Orvieto, Atelier Communications, Ville St. Laurent, Québec, Canada

### Teatri, taxi e guardaroba

«Si parla molto di una presunta civiltà teatrale di Milano, ricordo di tempi andati. Bene: mi trovo, io milanese, a Napoli; e al Teatro Diana ho constatato che presso il guardaroba funziona a beneficio dello spettatore un servizio, gratuito, di taxi per il ritorno. Lo stesso fanno, mi hanno detto, gli altri teatri napoletani. Non mi risulta che nella civile Milano un tale servizio sia diffuso. Forse non esiste neppure. E a proposito: parliamo delle tariffe guardaroba praticate a Milano. Sono generalmente salate. La gratuità - che si pratica ad esempio al Donizetti di Bergamo o al Coccia di Novara - è pressoché sconosciuta. Credo che la palma dell'esosità spetti al Teatro Studio del Piccolo. Duemila per capo; cappotto, cappello e ombrello, in caso di pioggia, seimila lire. Ammazza! Paolo Grassi diceva che il Teatro dovrebbe essere un servizio gratuito cui tutti hanno diritto, come l'acqua o la luce. Altri tempi».

Carlo Pedrazzi

Nella foto, le marionette nel «Faust» di Marlowe.

## NUOVI STUDI PIRANDELLIANI DI LAURETTA

Dalla crisi del teatro e della società  
alla salvezza attraverso il personaggio

ANDREA BISICCHIA

Enzo Lauro, *Pirandello o la crisi*, Edizioni San Paolo, Milano, 1995, pagg. 180, L. 28.000.

Enzo Lauro è considerato, anche per il ruolo che occupa, un sacerdote dell'opera pirandelliana, sulla quale era intervenuto con un volume edito da Mursia: *Pirandello fuori di chiave* (1980), dove l'indagine biografica e quella saggistica, finivano per coincidere.

Oggi ritorna sull'argomento con un volume pubblicato dalle Edizioni San Paolo: *Pirandello o la crisi*, cercando di far convivere uno stile narrativo con l'analisi dell'opera pirandelliana, vista alla luce di una categoria riassuntiva: quella della crisi. Lauro divide il suo lavoro in capitoli, a ciascuno dei quali fa corrispondere una crisi: quella del tempo storico, della ragione, della fede, della narrativa e del teatro; crisi che l'autore indaga prevalentemente con una tecnica narrativa, poiché dà per scontate sia la ricerca scientifica che quella bibliografica, per le quali rimanda al volume precedente.

Ciò che interessa a Lauro è l'itinerario che permette all'uomo di diventare poeta, saggista, narratore, drammaturgo; un itinerario che parte proprio dal luogo di nascita, tra la piccola città situata sul colle, la fascia dei templi greci, gli orti, la campagna di mandorli e ulivi saraceni, ed il Caos, di cui Pirandello si ritiene figlio, «non allegoricamente», come sostiene in *Frammento d'autobiografia*, venuto sulla Terra per un involontario esilio.

Lauro ne segue l'infanzia serena e spensierata, il fervore religioso, la fede ingenua; quindi le incertezze, le ansie segrete, gli studi, il trasferimento a Roma, gli incontri con Fleres, Ojetti, Cesareo, Canonica, Capuana, i primi successi letterari; gli amori per la cugina Lina, per Else e quindi per Antonietta che sposerà; la guerra, il figlio al fronte, i successi teatrali, il rapporto col Fascismo, l'amore per Marta Abba, i viaggi all'estero, il Nobel, la morte.

Per Lauro, Pirandello diventa l'acuto testimone della crisi del Novecento, quella che coinvolge il tempo storico (ben raffigurata nel romanzo *I vecchi e i giovani*), la situazione meridionale, i fasci, l'incuria del governo, che si allarga verso l'Italia, l'interventismo, la guerra, il dopoguerra, la crisi mondiale, una crisi che non poteva non scalfire la ragione, ormai sempre più vacillante, incapace di conciliare scienza e fede, sentimento popolare e superstizione religiosa, amore e odio; una crisi che ha fatto perdere all'uomo il senso della centralità, che lo ha scaraventato in un clima dominato da un misticismo senza Dio, da gesti folli, che hanno trasformato la vita in una tragica fantocciata, vissuta da pagliacci involontari.

La crisi della ragione ha favorito quella del pensiero, della fede, ed ha finito per coinvolgere la logica, la verità, il linguaggio e quindi le forme capaci, o meno, di comunicarle: ovvero la narrativa ed il teatro. C'è bisogno di nuovo che non può essere contrabbandato col vecchio; occorre una parola diversa che deve nascere viva e aderente alle cose, oltre che alla stratificazione della coscienza e alla dissoluzione del personaggio. Più tale parola si imporrà, più emergerà la teatralità della scrittura narrativa: solo che per raggiungere tale risultato il romanzo dovrà liberarsi dall'impianto del verismo e trasferire la sua carica nella forza eversiva del personaggio, la cui crisi finirà per coincidere con quella dell'uomo.

Consapevole di questo, il personaggio esige un teatro proprio, un autore che scriva per lui; e che genererà una vera e propria contesa tra l'autore e la sua stessa creatura, convinto che, estendendolo sulla scena, contribuirà a drammatizzare la crisi o a scongiurarla per evitare la morte del teatro. □

**Drammaturgia: il teatro  
come pratica globale**

*Drammaturgia*, rivista diretta da Siro Ferrone, Salerno editrice, Roma, 1994, pagg. 273, L. 48.000.

Nel 1954 Mario Apollonio, introducendo la rivista da lui diretta - *Drammaturgia*, Morcelliana editrice - sosteneva l'importanza di «chiamare intorno all'immagine il più e il meglio della parola, del gesto, della memoria», evidenziando i tre temi che più gli stavano a cuore: il primato della parola, l'idea del teatro come golfo della memoria e la poetica del coro, come corpo e sostanza della mediazione. La *Drammaturgia* veniva intesa, allora, come cultura teatrale riccamente articolata. Quarant'anni dopo, 1994, Siro Ferrone, introducendo la rivista da lui diretta - *Drammaturgia*, Salerno editrice - sostiene la necessità di allargare la storiografia teatrale dall'analisi della scrittura letteraria a quella scenica, convinto che

il teatro e lo spettacolo, in genere, siano il frutto di una elaborazione collettiva, di concause creative che caratterizzano la natura originale della *Drammaturgia*, dato che il copione non ha nulla a che fare con l'edizione letteraria.

Esiste, per Ferrone, una tradizione drammaturgica irregolare e instabile; compito dello studioso e dello storico è indagare e rispettare tale instabilità, saper distinguere tra forma drammaturgica letteraria e spettacolare, tra testo originario e testo pirata, tra testo d'autore e testo di mestiere, con la consapevolezza che il testo-spettacolo è mutevole e contaminato proprio perché frutto di una creazione collettiva. La ricerca va indirizzata quindi verso la molteplicità dei linguaggi (scritti, orali, gestuali, visivi, sonori), mentre la rivista vuole essere il punto d'incontro di chi studia e mette in pratica forme diverse di scritture drammaturgiche, spaziando dal teatro allo spettacolo musicale, cinematografico e radiotelevisivo, non escludendo l'interesse per la narrativa, la pittura, la poesia. Nel primo numero gli interventi sono di A. Maria Testaverde, Franco Piperno, Leonardo



Cavari, Ettore Capriolo, Guido Fink, Cristina Jandelli, Claudio Meldolesi.

Importanti i consuntivi 1993/94 e lo scaffale di *drammaturgia* su musica e teatro.

È già previsto il tema del secondo numero dedicato a *Politica e Spettacolo. Destra e Sinistra*. Il fascicolo monografico sarà affiancato dai *Quaderni di drammaturgia*. L'ambito della ricerca è a contenuto scientifico e si appoggia al Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo dell'Università di Firenze. *Andrea Bisicchia*

**Medea: vertice drammatico  
della trilogia di Grillparzer**

Franz Grillparzer, *Medea*, a cura di Maddalena Longo, traduzione di Claudio Magris, Edizioni Marsilio, Venezia, 1994, pagg. 217, L. 18.000.

Il volume della Collana di classici tedeschi *Gli Elfi*, diretta da Maria Fancelli, contiene una traduzione dell'insigne germanista Claudio Magris con testo originale a fronte, una prefazione dello stesso traduttore sull'intera trilogia *Das goldene*



Vliess (*Il vello d'oro*), «di cui Medea costituisce il vertice drammatico e poetico», una cronologia per l'autore e l'opera, a partire dalla nascita di Grillparzer (1791) fino al 1956, anno della prima della Bianca di Castiglia al Wiener Volkstheater, e una erudita postfazione di Maddalena Longo sulla genesi della composizione dall'ispirazione delle parole di Schiller, riportate in testa al manoscritto del *Vello d'oro* («Questa è per l'appunto la maledizione delle cattive azioni, che esse possono sempre e solo generare il male»). Oltre a ciò, da parte di Magris, vengono esaminati il mito degli Argonauti, di Giasone e di Medea per l'autore e lo stile «di un linguaggio drammatico stratificato anche se unitario»; poi, ad opera di Maddalena Longo, le varie connotazioni delle figure dei protagonisti mediante le tappe (*L'ospite, Gli Argonauti, Medea*) della trilogia. Sandro M. Gasparretti

## Sei pièces teatrali per Saito e Nediani

Nello Saito, *La vita è donna?, Eccellenti notizie dall'aldilà, Bakunin o la rivoluzione impossibile*, Editori & Associati, Roma, 1994, pagg. 99, L. 15.000.

Antonio Nediani, *Film: soggetto e sceneggiatura, Est Est Est, Loch Ness*, Editori & Associati, Roma, 1994, pagg. 150, L. 15.000.

I due volumetti, pubblicati entrambi dalla casa editrice Editori & Associati, fanno parte della collana «Teatro italiano contemporaneo» e contengono ciascuno tre brevi pièces teatrali.

Nel primo, di Nello Saito, professore universitario e autore di testi teatrali e di narrativa, l'atmosfera dominante è quella dell'insoddisfazione della vita quotidiana e della ricerca di un qualcosa che sconfina oltre questa realtà concreta, fino ad arrivare quasi al sogno ad occhi aperti in *La vita è donna?*, all'impossibile in *Eccellenti notizie dall'aldilà*, o all'improbabile e al pessimismo malinconico in *Bakunin o la rivoluzione impossibile*.

Nel secondo, di Antonio Nediani, attore e a sua volta autore di testi teatrali, predomina un certo tipo di realismo che ha risvolti nell'autobiografico, anche se trasfigurato, come in *Film: soggetto e sceneggiatura*, o un clima di ricostruzione storico-fantastica medioevale in *Est Est Est*, oppure arriva dall'estrema costruzione fantastica dei dialoghi di *Loch Ness*. Un certo tipo di ricerca psicologica nei personaggi, e di scorrevolezza nel testo, è caratteristica comune ai due autori. Pietro Vial

## Ciò che è rimasto di Artaud nella pratica del teatro d'oggi

Monique Borie, *Antonin Artaud. Il teatro e il ritorno alle origini*, Nuova Alfa Editoriale, 1994, pagg. 305.

«Non commenta né spiega il libro di Monique Borie, né propone i risultati d'una ricerca a latere. Offre però alcuni strumenti preliminari...» si legge nella prefazione di Ferdinando Taviani. L'opera – si evince proseguendo – si prefigge di sgrossare le teorie artaudiane da stranezze apparenti per svelarne invece l'impianto scientifico. L'autrice espone i grandi temi di Artaud sottolineando il continuo intersecarsi delle intuizioni dell'uomo di teatro con il pensiero dei maggiori antropologi: operazione, questa, decisiva per provare la scientificità dell'approccio di Artaud. Sicché, se l'accusa di visionario gli può essere mossa, essa vale se circoscritta alla sua esperienza personale, alla sua vita, ma non con riferimento ai suoi scritti, sostenuti da rigore e logica.

Nell'opera vengono trattati gli aspetti salienti dell'insieme teorico di Artaud: la critica alla cultura occidentale eretta sulla razionalità e perciò degradata a cultura di separazione; da qui l'anelito a penetrare il passato risalendo dall'epoca pre-riassorbimento via via alle origini; i concetti di

## IN LIBRERIA IL SESTO VOLUME DELL'OMNIA

# Strehler e Almansi per Goldoni riedito

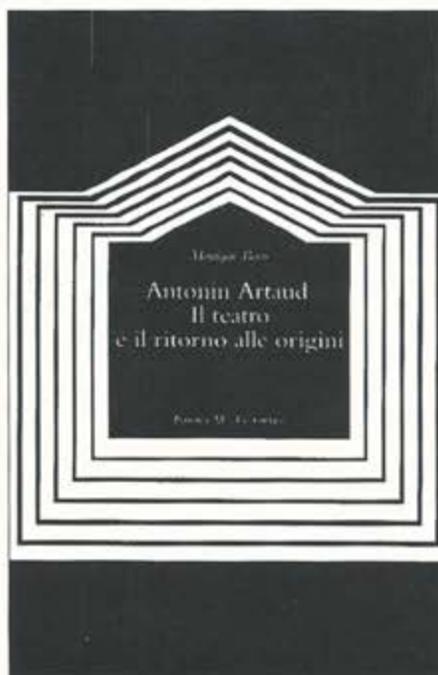
GASTONE GERON

Carlo Goldoni, *Le baruffe chiozzotte, Una delle ultime sere di carnevale, La bottega del caffè, I pettegolezzi delle donne, Il bugiardo, La castalda*, rispettivamente a cura di Piernario Vesco, Gilberto Pizzamiglio, Roberta Turchi, Paola Luciani, Alessandro Zaniol, Laura Riccò, Ed. Marsilio, Venezia, 1994 (da L. 18.000 a 24.000).

Se nell'anno di grazia 1750 Carlo Goldoni lanciò la memorabile sfida delle sedici commedie nuove nell'arco della successiva stagione, il Comitato nazionale per le celebrazioni del bicentenario della morte del Veneziano s'è adoperato in tutti i modi per avviare un altro progetto quasi oltremodo temerario, rappresentato dalla riedizione critica della sterminata *Omnia* goldoniana. Senza sottovalutare il meritorio impegno dei curatori della edizione monumentale, voluta nel 1907 del Municipio di Venezia come momento più alto delle celebrazioni per il bicentenario della nascita di Carlo, e pur tenendo in giusta considerazione *Tutte le opere* edite da Mondadori nella prima metà del secolo, a cura del goldonista per antonomasia, Giuseppe Ortolani, si avvertiva ormai la necessità di una riproposta scientifica della drammaturgia goldoniana, improntata al più rigoroso rispetto filologico e attenta alle rivalutazioni critiche degli ultimi cinquant'anni, favorite, tra l'altro, dall'avvento delle nuove tecnologie.

A impegnarsi nella temeraria impresa è stata – come si sa – la veneziana Marsilio di Cesare De Michelis che s'è proposta di arrivare all'ambizioso traguardo pubblicando una decina di commedie all'anno, così da terminare l'impegno prima della ricorrenza del terzo centenario della nascita di Goldoni. La scadenza quasi mensile degli eleganti volumetti destinati ad arricchire la collana della Letteratura universale, fiore all'occhiello dell'editore veneziano, non è stata peraltro rispettata appieno, essendo usciti soltanto sei volumi nell'arco temporale novembre 1983-dicembre 1994. Ma assai più di questa circostanza, del resto avviabile con una futura accelerazione delle pubblicazioni, ingenera perplessità l'aver mandato in libreria l'*Omnia* goldoniana, senza attenersi ad un rigoroso criterio cronologico ovvero a specifiche scelte di campo, tematiche o valutative. Risulta in definitiva alquanto pretestuoso che da un lato si sia puntato su opere popolarissime come *Le baruffe, Il bugiardo, La bottega del caffè, Una delle ultime sere di carnevale* e dall'altro sia stata data precedenza – rispetto ad altri capolavori come *Locandiera, Rusteghi, Trilogia della villeggiatura* – ai recentemente riabilitati *Pettegolezzi delle donne* e addirittura alla poco frequentata *La castalda*. Quest'ultima commedia è stata giustamente riproposta nelle due varianti per la scena e per la lettura, ovvero facendo precedere all'originaria versione «di palcoscenico» – pubblicata sotto il titolo di *La gastalda* nel 1753 dal Bettinelli contro la volontà del commediografo – quella uscita due anni dopo, con più dichiarate ambizioni letterarie, dai torchi dell'editore fiorentino Paperini.

Il variegato ventaglio dei curatori, i cui meriti accademici sono fuori discussione, comporta in fine, per la stessa ampiezza, qualche inevitabile squilibrio tra opera e opera, a causa del diverso approccio con cui ciascuno studioso s'è accostato alla commedia prescelta, con evidenti scarti di metodo e inevitabile divario di deduzioni. Soltanto per *Le baruffe* e per *Il bugiardo*, inoltre, si è ricorsi a introduzioni extra-curatore, rispettivamente affidate a Giorgio Strehler e a Guido Almansi, mentre notevolmente diversi, da volume a volume, risultano gli spazi e gli approfondimenti riservati alla «fortuna delle commedie», ovvero alla loro presenza in palcoscenico nell'arco, mediamente, di due secoli e mezzo. □



spazio e tempo che recuperano al teatro la dimensione rituale; il parallelo fra teatro e peste, dove il contagio ha a che fare con la proporzione collettiva assunta dai simboli mentre l'attore, sfidando la paura dell'ignoto, si sporge sull'orlo della morte dopo avere annullato la propria individualità psicologica.

Dei depositari dell'eredità di Artaud i più noti – come si sa – sono Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba e Julian Beck, colonne del teatro contemporaneo e implicita conferma della validità delle tesi di Artaud che, invece, non riuscì ad applicarle. Il gap tra teoria e pratica non ha inficiato la fecondità del suo discorso e in proposito la citazione da Brook contenuta nel libro – «la ricchezza lasciata da Artaud non sta in un metodo, ma in una visione limite da darsi come orizzonte verso il quale avanzare» – è illuminante. Nel libro rimane costante il collegamento con gli eventi importanti della vita di Artaud che si sono riversati, influenzandolo, sull'evolversi della sua analisi, e in chiusura il volume si arricchisce di una dettagliata nota bio-bibliografica.

Il testo è adatto, per la cura dell'autrice di non dare nulla per scontato, anche ad un lettore digiuno dell'argomento; è invece inavvicinabile da un lettore con soglia di attenzione e concentrazione bassa. Anna Ceravolo

HYSTRIO INTERVISTA IL NEO-ASSESSORE

# NICOLINI: LE MIE IDEE PER IL TEATRO A NAPOLI

«Non ci sono fondi e dovremo lavorare perciò con la fantasia, ma la città di Eduardo merita un'attenzione diversa dallo Stato» - Ridefinire il rapporto fra municipalità e Stabili - Il futuro del Mercadante, del Bracco e del San Ferdinando - Unificare i progetti per l'estate - Virtù e limiti dell'effimero.

ROBERTA RUSSO

**R**enato Nicolini è stato chiamato a Napoli dal sindaco Bassolino per occuparsi di Cultura e Spettacolo. *Hystrio* lo ha intervistato.

**HYSTRIO** - *Le ragioni del suo «insediamento» a Napoli?*

**NICOLINI** - Me lo domando anch'io. Chissà cos'ha spinto il sindaco Bassolino a farmi questa proposta. Avevo due possibilità, quella di dire sì e quella di dire no. Perché ho detto sì? Credo sia stata una reazione istintiva, soprattutto una ragione politica. Napoli, da un punto di vista strettamente personale, è un'occasione di verifica molto stimolante. Oggi il Comune è in crisi finanziaria, non ci sono fondi e bisogna lavorare con la fantasia, con l'immaginazione. È una città contraddittoria, con un'antica tradizione. Napoli è stato il più grande centro culturale italiano per cinque secoli, chissà cos'è capitato poi. Garibaldi avrà sbagliato!

**H.** - *Qual è la situazione che nello spettacolo, in particolare nel teatro, lei ha trovato a Napoli e in Campania? Le realtà, vogliamo dire; le potenzialità, le prospettive.*

**N.** - È l'argomento centrale che abbiamo trattato al Convegno dedicato alla «dimensione nazionale del Teatro napoletano», il 13 marzo. Credo che Napoli meriti un'attenzione diversa da parte dello Stato italiano. Verificando il denaro pubblico che arriva al teatro napoletano e quello che arriva al teatro di Parma, per fare un esempio, ci accorgiamo che c'è qualcosa che non funziona. Preciso che la mia non vuol essere una polemica contro Parma, anzi più soldi arrivano lassù e più siamo contenti; però come mai ne arrivano così pochi a Napoli? Questo è un punto di riflessione. Infatti, ci sono delle responsabilità: il denaro pubblico non è inesauribile, quando si riceve un contributo non bisogna sperperarlo con la giustificazione del carattere pubblico del teatro, o del suo valore artistico. Non è necessario essere teatro pubblico per perseguire una strada sbagliata. A Napoli qualche imprenditore l'ha seguita, questa strada, con risultati disastrosi; ma abbiamo anche esempi positivi: il Teatro Bellini, ad esempio, fino a sette anni fa era abbandonato; ora si deve riconoscere a Tato Russo un ottimo lavoro dal punto di vista imprenditoriale. Lo stesso si può dire per la Galleria Toledo, scommessa vincente in un altro campo dell'imprenditoria. Credo comunque che ci debba essere un investimento maggiore di denaro pubblico su Napoli per darle quel posto che le spetta senza guardare al passato, ma semplicemente al presente.

**H.** - *Il Teatro Bellini, stabile di Napoli, e l'Arena del Sole di Bologna sono entrambi privati, ma il primo non ha rapporti con il Comune o la Regione a differenza del secondo. Come si spiega que-*

*sta diversità di rapporti?*

**N.** - A Bologna hanno un ufficio spettacoli che a Napoli non abbiamo: questa è una prima ragione. C'è sempre stata una tendenza dei sindaci di Napoli, da Valenzi a Bassolino, a mantenere la delega, quindi a creare situazioni di lavoro non autonomo. Credo che il Comune possa aiutare moltissimo i teatri potenziando l'illuminazione, i servizi di sicurezza, l'informazione sulle attività teatrali. Per molto tempo, c'è stata una concezione sbagliata del valore della cultura pubblica, che è all'origine di tante polemiche fra gli intellettuali e il Comune: la politica culturale non è abbastanza rigorosa, si fa dell'effimero e via dicendo. Ma l'ente locale non deve scegliere una cultura determinata e favorire quella; deve creare delle condizioni di sviluppo per tutte le espressioni culturali.

**H.** - *Poiché non si può fare tutto e subito, quali sono le priorità che lei indica nel settore teatro?*

**N.** - Abbiamo tre teatri pubblici che non sono fuori mercato. Il Mercadante, ora chiuso, può essere affittato al costo di tre milioni al giorno più Iva, più i costi dei servizi teatrali per un totale di circa cinque milioni; una somma che pochi si possono permettere. Il Bracco soffre di un triste destino di teatro in affitto. Il San Ferdinando è abbandonato da dieci anni, da quando Eduardo ha detto «fujtvenne»! Ci sono delle ipotesi di recupero. Per il Mercadante il Comune di Napoli ha stanziato cinquecento milioni per costituire un piccolo fondo di dotazione nella prospettiva di creare un teatro pubblico. Per il San Ferdinando abbiamo ricevuto da Luca De Filippo una proposta interessante: donare il teatro alla città a patto che il Comune si accollisse degli oneri di manutenzione, di adeguamento degli impianti alle norme di sicurezza sui pubblici spettacoli e che venga destinato alla Fondazione Eduardo. La legislazione italiana e quella europea ci consentono, per questo, di attingere a fondi soprattutto europei. Inoltre, vincolando la facciata del Teatro San Ferdinando, che ha un valore storico, potremmo ottenere quel marchio di qualità che ci consenta di accedere ai finanziamenti Ce, e ci potremmo inserire nel programma polivalente della Regione Campania.

**H.** - *Dunque il Comune auspica la riapertura del Mercadante, del Bracco, del San Ferdinando. Ma questi nuovi spazi, in un periodo di crisi, non possono nuocere all'attività dei teatri già operanti?*

**N.** - È un rischio, ma dobbiamo correrlo. Se De Filippo fa «De Filippo», è una voce in più nello spettacolo napoletano, non reca turbative, anzi può spronare la gente ad andare a teatro. Una cosa è vedere Luca De Filippo, un'altra vedere De Simone, un'altra ancora vedere Tato Russo. Non permetterei che nei teatri pubblici trovasse posto

una programmazione adottata dal Bellini o dal Diana. La mia intenzione è di trasformare il Mercadante in un «teatro pubblico» inteso come teatro di produzione e laboratorio di ricerca. Questo può diventare qualcosa di più da aggiungere al panorama teatrale napoletano. È importante che teatro pubblico e teatro privato comincino a dialogare.

**H.** - *Quali sono le iniziative previste per le attività teatrali estive?*

**N.** - Per il momento cerco di valutare i progetti già arrivati in assessorato. Poiché sono tutte richieste che prevedono l'uso di un luogo centrale per quattro mesi, senza oneri per il Comune ma anche senza particolari vantaggi, è necessario accorpate i vari progetti. Con il sindaco Bassolino tenterò di favorire le sponsorizzazioni, anche se preferirei utilizzarle per opere come un archivio di materiali dello spettacolo, dell'immagine e della canzone a Napoli, o per operazioni che abbiano un valore di recupero della tradizione culturale partenopea, come il tentativo di rifare la Piedigrotta. Credo però sia importante l'intervento del Comune nell'assicurare servizi adeguati, per evitare il verificarsi di un'estate simile a quella dell'anno passato, che fu gradevole ma un po' malinconica.

**H.** - *Ogni stagione culturale ha caratteristiche proprie: nozioni quali l'effimero, la festa ecc. sono da considerarsi superate o restano obiettivi da perseguire?*

**N.** - L'effimero, la festa non credo siano da disprezzare: ci sono sempre state, ci sono e ci devono essere. Mi piace la dimensione del gioco collettivo, del gioco civile quando sia il prodotto di una motivazione etica, di una voglia di ritrovare una propria identità e di testimoniarla. Un esempio è dato dalla festa del 31 dicembre 1994 in piazza del Plebiscito. L'uso politico dell'effimero e della festa può essere invece pericoloso se c'è un'offerta di spettacolo eccessiva, o se ha un compito di persuasione.

**H.** - *Qual è la sua posizione di fronte alla rivendicazione di rafforzate autonomie degli enti di territorio nello Spettacolo?*

**N.** - Credo che i comuni metropolitani debbano avere uno spazio maggiore e che il Fondo Unico dello Spettacolo debba essere ripartito nella consapevolezza che esiste questo soggetto istituzionale, il Comune, di cui, chissà perché, si parla poco, come se esistessero solo il livello dello Stato e quello delle Regioni. Sono anche favorevole ad un processo di autonomizzazione delle strutture culturali, ma con una riflessione: i fondi sono quelli. Possono essere studiati meccanismi di rivalutazione e di verifica della congruenza delle somme erogate che non siano discrezionali, come lo sono oggi quelle erogate dal governo. Sarebbe come fare punto e a capo. □

DOVE STA ZAZÀ AL BELLINI DI NAPOLI

# RINASCE CON DALIA FREDIANI LA VISTA E STRAVISTA RIVISTA

UGO RONFANI

DOVE STA ZAZÀ, varietà rivista di Dalia Frediani. Regia (ritmo, allegria, comunicativa) di Livio Galassi. Scene (kitsch e raffinatezze) di Renato Lori. Costumi (Napoli più Hollywood) di Giusy Gustino. Coreografie (citazioni rammodernate) di Tony Ventura. Musiche (da Di Giacomo al rock) di Sergio Esposito. Con Dalia Frediani (straordinaria *meneuse du jeu*) e attori e cantanti napoletani veraci: Mimmo Brescia, Renato De Rienzo, Dodo Gagliarde, Giovanni Esposito, Franco Cipriani e Salvatore Fiorelli. Prod. Teatro Bellini, Napoli.

Rieccolo il vecchio, caro varietà dato per morto (anche perché imbalsamato dalla tivù) e che è invece «immortale», se lo si riaccosta con allegria e un po', si capisce, di distanza ironica, affidandolo ad attori della grande scuola comica napoletana (quella dei primi De Filippo, di Totò, di Taranto, dei Maggio) che sa coinvolgere tutti, bambini e vecchi, miliardari e spiantati. Figlio ibrido della farsa scarpettiana e della «pochade» francese, parente del Café Chantant della rivista e dell'avanspettacolo, il «Variété» (era bon ton chiamarlo così) è stato la coppa di champagne con cui il Bellini di Napoli (mentre il suo «deus ex machina» Tato Russo è «in esilio» al Nord con il suo *Sogno shakespeariano*) ha salutato il '95. Rieccolo, dunque, il vecchio caro Variété, nella sua forma più schietta, quella autenticamente popolare, operazione scacciapensieri che guarda tuttavia con la lente d'ingrandimento della satira agli aspetti della flaubertiana *bêtise*, della incommensurabile stupidità umana; e che fa leva su un amarcord collettivo.

C'è tutto, nelle due ore e mezza di spettacolo condotto vivacissimamente da Dalia Frediani, già applaudita protagonista di *Nini Tirabusciò*. C'è l'orchestrina dal vivo di Mario Cervo, che passa dal tema conduttore (*Dove sta Zazà* prima riproposto con la malinconia bellica degli anni Quaranta e poi trasformato in un arcobaleno canoro ritmato dai battimani) a *Mare chiaro* di Di Giacomo purgato dalla censura Eiar; dalle canzoni del repertorio della Osiris che la Frediani riprende su toni *canaille* ai motivi di Piedigrotta che sfiorano nello swing o nel rock; dalle musiche ammaliatrici dei Tropici danzate dalle sei ballerine e dai due boys, freschi, scattanti e non digiuni di danza classica, alla parodia della *Traviata* che si tramuta in *O Zappatore* grazie anche all'estroverosa vocalità di Salvatore Fiorelli, un erede di Merola. Ecco l'antologia delle gag, degli sketch, dei doppi sensi, dei calembour di cui è farcita la nostra «vista e stravista rivista», scoppiettanti insieme all'ilarità e agli applausi del pubblico, che dei meccanismi di questa comicità elementare sa già tutto ma appunto per questo si sente complice divertito: la scenetta, che era credo di Totò, della catena dei debiti «pagati» con una banconota chiesta in prestito e poi restituita, il fine dicitore (Renato De Rienzo, Clark Gable vesuviano in smoking argento) defraudato del ruolo di presentatore da due comici «munacielli» (Dodo Ga-



gliarde, con finezze mimiche alla Totò, e Giovanni Esposito, di una verva a punta secca); il comico orecchione tutta furbesca guapperia (Mimmo Brescia, di una comicità partenopea solida come la quercia del Tasso) e il cantante confidenziale (Franco Cipriani, voce di cristallo), che versa sulla platea *C'eravamo tanto amati* e *Parlami d'amore Mariù*.

Dalia Frediani ha cucito tutti questi materiali canonici immaginando l'avventurosa improvvisazione di una compagnia di guitti decimata dalla fame e dalle diserzioni: in platea, nello stile *revue Mulin Rouge*, recluta sostituti fra il pubblico, determinando coinvolgente ilarità, e lei stessa prende il posto di una Zazà fantomatica, che apparirà, forse, soltanto a spettacolo concluso. Ed è una

soubrette spiritosa, ha comunicativa da vendere, trasforma una scenetta sulle corna in un gioiellino alla Feydeau, da cantare come Zarha Leander, c'è in lei il piglio della Magnani.

La regia di Galassi conduce dalla Napoli del dopoguerra ai primi abbagli del musical americano, in una *contaminatio* discreta e intelligente. Lo aiutano in questo i costumi specchiati, plastificati, iridescenti di Gustino e le scene di Lori, che ha sostituito i fondali dipinti d'antan e le scale della Osiris con ridenti policromie kitsch, nelle quali spunta però il naïf raffinato del doganiere Rousseau. Quanta giovinezza, all'ombra del vecchio Variété! □

Nella foto, Dalia Frediani.

SEGNI DI RISVEGLIO SULLA SCENA REGIONALE

# VIA CON RIGILLO A MESSINA AL TEATRO DELLE DUE SICILIE

*A capo del settore prosa dell'Ente teatrale messinese, l'attore-regista porta avanti un progetto organico che punta sulla ricchezza della drammaturgia meridionale - Tre sale e un programma culturale articolato - Come interprete, dopo la trilogia pirandelliana del teatro nel teatro, sarà Enrico IV.*

GIGI GIACOBBE



**H.** - Come ha impostato registicamente il suo Enrico IV, ricordando pure illustri trascorsi che hanno visto come protagonista il grande Salvo Randone?

**R.** - Veramente non ho ricordi freschi di messinscene dell'Enrico IV, però, chiaramente, è un testo di cui sappiamo tanto. Ed è, come spesso in Pirandello, un testo ferreo, per il quale, secondo me, sono possibili eventuali deroghe «rivoluzionarie», ma non è questa la strada che ho scelto io. Vorrei che venisse fuori una lettura, diciamo, più naturalistica, anche perché secondo me, è lo stesso testo che propone questa cosa.

**H.** - Dunque nessuna innovazione, nessun rinnovamento?

**R.** - Io non lo so se innovo, né è mia intenzione rinnovare. Io voglio essere preciso, non voglio tradire Pirandello e voglio leggerlo con consapevolezza.

**H.** - Come pensa d'interpretare questo personaggio che è sinonimo quasi della «follia» e che si salva, si fa per dire, grazie all'escamotage della «follia»?

**R.** - Voglio che venga fuori la condizione tragica di questa figura, non solo come definizione mentale, ma anche come condizione esistenziale: la sua non è un'autosegregazione. Sono gli altri che lo hanno segregato, perché è un personaggio che comunque può fare paura in società. A me piacerebbe che venisse fuori il terrore di questo personaggio, di come possa manifestare pubblicamente i suoi atti di follia. Tant'è che spesso si dice: «chiudete, chiudete le porte, non lo fate entrare». La sua è una condizione manicomiale. I quattro consiglieri sono quattro «mastrogiorgi», come diciamo noi, quattro infermieri con la possibilità di legarlo. Non a caso Giovanni, che è un personaggio piccolo ma bello secondo me, che lo farà Gianfranco Quero, è un personaggio preciso, più preciso dei quattro consiglieri, ad un tratto griderà: «bisogna trattenerlo di là, anche con la forza, per Dio». Ci sono qua e là tanti segnali per cui è lecito pensare che Enrico IV possa essere legato e messo sul letto di contenzione.

**H.** - Secondo lei, Enrico IV, decidendo di non vivere più all'esterno la sua vita, può essere considerato un vigliacco?

**R.** - Non direi vigliacco, piuttosto consapevole della tragedia della vita e dell'infelicità del vivere.

**H.** - Vuole dire come saranno scene e costumi e i nomi degli attori distribuiti nei tanti personaggi?

**R.** - La scena di Paolo Petti sarà un sotterraneo con un sapore un po' metropolitano, mentre i costumi di Maria Rosario Donadio saranno scrupolosamente d'epoca, anni Venti, frivoli, vezzosi e gaudenti, rispetto al dolore e alla tragedia di Enrico IV. Anna Teresa Rossini sarà la marchesa Ma-

**H.**ystrio dà la parola a Mariano Rigillo, 56enne attore e regista di Napoli, per il quarto anno consecutivo è il direttore artistico del settore prosa dell'Ente Teatro di Messina: associazione di diritto privato sino allo scorso dicembre e dal gennaio di quest'anno Ente Regionale di diritto pubblico (come il Bellini di Catania e il Massimo di Palermo) con facoltà di gestire i teatri comunali di Messina, Vittorio Emanuele, Teatro in Fiera e Sala Laudamo. Una struttura che continuerà ad avere un contributo annuo della Regione Siciliana di 13 miliardi (secondo l'art. 8 della legge regionale 91/17) e al cui interno prestano la loro opera in qualità di maschere e tecnici un'ottantina di unità.

**HYSTRIO** - Rigillo, perché questa scelta, visto che girerà per l'Italia un altro Enrico IV, interpretato e diretto da Gianrico Tedeschi?

**RIGILLO** - Il primo motivo è che s'inquadra perfettamente in quel progetto che ho denominato «Teatro delle due Sicilie» e Pirandello ci appartiene più che di diritto. L'altra ragione è che avendo io già fatto *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo*, *Questa sera si recita a soggetto*, il capolavoro che rimaneva era l'*Enrico IV*. Aggiungo pure che l'*Enrico IV* è indubbiamente, per un attore, accattivante, anche un traguardo di carriera artistica ecc.

**H.** - «Teatro delle due Sicilie»: sembra quasi un teatro federalista del Sud. Non le pare?

**R.** - No, non vuole essere questo, anche se, con una punta d'orgoglio, potrebbe anche esserlo. Si

vuole sottolineare come questa parte della cultura regionale è dovuta alle spinte, alle motivazioni, alla ricchezza che viene dal Sud. A livello d'autori potrei subito fare dieci, quindici nomi, anche recenti, come Moscato, Ruccello, Patroni Griffi.... Tanti autori del Nord prendono motivo, ispirazione dal Sud. La Sicilia è una terra che certamente propone, al di là delle problematiche, tanti fascino. Al Sud c'è il fascino dei misteri.

**H.** - Fino a quando andrà avanti questo progetto?

**R.** - Andrà avanti, certo. Il problema è che per ora il progetto non è chiaro, perché siamo appena agli inizi faticosi. Per ora s'è manifestato attraverso *Osteria di campagna* di Raffaele Viviani, *I carabinieri* di Beniamino Joppolo e ora *Enrico IV*. E se ci fa caso, quando io faccio il cartellone, ci tengo a tenere dentro queste argomentazioni, anche se non sono produzioni nostre. L'anno scorso c'era *La lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro, quest'anno c'è un *Don Giovanni involontario* di Vitaliano Brancati. Certo, per fare un progetto completo, anche se completo non sarà mai, ma che comunque abbia un suo disegno, ci vuole un po' di tempo. Non si può fare in due stagioni, anche perché non è un progetto finalizzato solo attraverso allestimenti. Perché se no, ci vorrebbero dieci anni, facendo due testi all'anno. È impossibile pensarlo. E quindi dovremmo arricchirlo con tutta una serie di letture drammatizzate, di stages e seminari su un autore, di progetti video, insomma allargandolo con tutta una serie di manifestazioni collaterali.

tilde Spina e Lombardo Fornara il barone Tito Belcredi. E poi Sergio Solli (il dottore Dionisio Genoni), mio figlio Ruben farà il marchese Carlo di Nolli, Irma Ciaramella sarà Frida. Vi sono poi tre attori messinesi, Gianfranco Quero, Annibale Pavone e Fabrizio Spedale e poi Alfonso Liguori e Antonio Izzo. Da non dimenticare l'argentina Maria Sturn che curerà i movimenti e Giovanni Boncoddo che sarà il mio assistente alla regia.

**H.** - Tornando all'Ente Teatro di Messina, cosa cambierà secondo lei, adesso che è diventato una struttura regionale?

**R.** - Io credo che cambierà in positivo, non c'è dubbio, perché riuscirà a dare una tranquillità operativa e soprattutto finanziaria.

**H.** - E non c'è il rischio che diventi un carrozzone come tanti altri?

**R.** - Sì. Il rischio è che diventi tutto più burocratico. Però l'Ente Teatro di Messina ha un vantaggio rispetto ai due Enti di Catania e Palermo, ed è quello - come scritto nella legge - che si possono fare oltre al teatro di prosa, danza, seminari, convegni... In sostanza è molto più ampio lo spettro d'azione. E c'è anche da dire che il Consiglio di Amministrazione s'è ridotto da undici a sette componenti. Un motivo in più per conoscersi meglio, per discutere e fare di più.

**H.** - Mariano, lei è dall'anno scorso anche direttore artistico del Festival di Benevento. Come vanno qui le cose? Si farà ancora il festival?

**R.** - Certo che si farà. Benevento pone anch'esso problemi organizzativi e noi l'anno scorso abbiamo cancellato tutto. S'è provveduto ad un'altra forma organizzativa, che oggettivamente non ha lasciato soddisfatti e quindi si dovrà immaginare un arricchimento.

**H.** - Chi, non ha lasciato soddisfatti?

**R.** - Tutto e tutti.

**H.** - Intende dire pubblico e critica?

**R.** - Pubblico da un verso e critica da un altro verso. C'è stato qualche critico che ha subito o ha creduto di subire qualche offesa dall'organizzazione: questo a me sembra eccessivo.

**H.** - Nel senso che non è stato coinvolto opportunamente?

**R.** - Sì, pure questo. E poi che s'è trovato male, che non è stato messo al posto giusto, che è stato trascurato. Sì, questo può accadere, ma mi sembra sciocco che un critico si possa offendere. Un critico deve stare - questo è un problema reale e credo che tu condivida questa mia opinione - dalla nostra parte. Criticandoci s'intende. Ma deve essere dei nostri. Seguire le prove. Non venire alla prima e fare il giudice. Il critico non è un giudice. La critica serve per andare avanti. Non serve per metterti in galera. Non so se mi spiego. Serve per farti crescere. Diciamo la verità, anche lo stesso carcere dovrebbe servire alla stessa cosa; il carcere non punitivo, teso al recupero del criminale. Il critico deve badare al recupero dell'artista, non alla distruzione.

**H.** - Nel prossimo festival si prevedono incontri, convegni, con il coinvolgimento, ad esempio, dell'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro?

**R.** - Già l'anno scorso con Ugo Ronfani noi facemmo un piccolo convegno di critici teatrali e ci fu l'assegnazione d'una targa ad un giovane critico. Si potrebbe pensare, nella prossima edizione, di assegnare a Benevento i premi della critica e insieme a questo immaginare un convegno sulla nuova drammaturgia, sulla funzione del critico ecc.. E potrebbe essere l'occasione dove finalmente il critico non è che sta in albergo, viene a vedere lo spettacolo e riparte. Ma che si stia un po' insieme, che si chiacchieri... C'è una strana cosa: il critico viene a vedere lo spettacolo, la sera l'incontri al ristorante e anche se è tuo amico, chissà perché, non ti saluta. Ha paura forse di comprometersi? Sia che t'è piaciuto o che non t'è piaciuto lo spettacolo, possiamo benissimo sedere insieme a tavola, discutere, anche se poi la mattina dovrà scrivere che non gli è piaciuto. Non ha nessuna importanza. □

## LA FORTUNA CON LA F MAIUSCOLA DI EDUARDO



### Festa sulla scena di Napoli per i Giuffrè di nuovo insieme

LA FORTUNA CON LA F MAIUSCOLA (1942), di Armando Curcio e Eduardo De Filippo. Regia (grande classe) di Carlo Giuffrè, anche coprotagonista con il fratello Aldo Giuffrè (formidabili interpretazioni). Scene e costumi (naturalismo e inventiva) di Tony Stefanucci. Musica (patetismo vesuviano) di Romolo Grano. Con Nuccia Fumo (giusta, toccante) e bravissimi attori della scuola napoletana: Tullio Del Matto, Piero Pepe, Aldo De Martino, Anna D'Onofrio, Anna Fiorelli e Claudio Veneziano. Prod. Teatro Diana, Napoli.

Non sono più di cento (sostiene Lunari in un libro sull'argomento) le trame di cui è fatto il teatro di tutti i tempi. Abilissimo artigiano della scena e poi editore, Armando Curcio doveva conoscerle tutte. Eduardo non era da meno, in più ci metteva la sua Napoli poetica e umana. Il risultato della loro collaborazione, in tempo di guerra, è questa commedia comica e amara di un poverocristo al quale capitano tutte, anche la sfortuna di perdere la fortuna ereditata dal fratello d'America. Già cavallo di battaglia dei De Filippo, portata al successo dai fratelli Giuffrè nell'82, è da essi riproposta in una produzione del Diana, l'industriosa fucina del teatro napoletano di tradizione. Doppia novità: ci ricordiamo questo gioiellino del teatro napoletano e rivediamo insieme Carlo e Aldo Giuffrè. È la ricostituzione di una premiata ditta che ha sempre prodotto teatro napoletano a 18 karati e che, in scena, produce grossi effetti sinergici.

Se Carlo Giuffrè, nel ruolo dell'onesto mortodifame Giovanni Ruoppolo, è di una sapientissima interpretazione, calibrata con toni eduardiani e grigiocuri surreali, nella parte di Enricuccio, il figlio adottivo portatore di handicap ma anche di istintuale furbizia, Aldo tocca (non esagero) i vertici di un'arte in cui tutto, fisico squadrato con l'accetta, voce rasposa, gestualità robotica, converge sul personaggio. Credo si possa scrivere che i due Giuffrè, stavolta, sanno far coesistere la genialità farsesca di Scarpetta e la scienza scenica di Stanislavsky.

Con loro agiscono attori napoletani che il teatro l'hanno nel sangue, tutti da applaudire, con in testa quella decana del teatro partenopeo che è Nuccia Fumo qui nella parte della tenera, intrepida, sacrificata moglie del Ruoppolo. Nell'antro ch'era stato una fabbrica del ghiaccio e che trasuda miseria e umidità (il bozzetto naturalistico di Stefanucci non manca di invenzioni surreali: la tana dove Enricuccio ritaglia bamboline di carta, la madia che è un tabernacolo della povertà), lo scrivano Ruoppolo sta morendo di fame, avendo il maldestro figliastro spiaccicato contro il muro come fosse una palla l'unico uovo fresco fortunatamente raccattato per il pranzo.

Per guadagnarsi qualcosa Giovanni accetta allora di legittimare il Baroncino, un cacciatore di dote cui serve un padre per sposare un'ereditiera blasonata. Ma ecco che mentre Ruoppolo è fuori, nella casa della miseria entra la fortuna con la F maiuscola, nella veste di un notaio portatore di una favolosa eredità lasciata a lui, o ai figli se ne ha, dal fratello morto in America. Purtroppo riceve la notizia Enricuccio, e il poco che capisce non riesce a comunicarlo al padre adottivo perché, spaventato dalle rivoltellate di un marito geloso, perde la favella. Quando la riacquista è tardi: Ruoppolo ha legittimato il Baroncino, a lui deve andare l'eredità che questo, infatti, prontamente reclama. Allora Ruoppolo, con un lampo di genio suggerito dalla disperazione, si autodenuncia per falso in atto pubblico: cinque anni di galera, ma da milionario, perché avrà l'eredità e, con l'eredità, la dignità perduta.

Da questa farsa nera (che enuncia la legge della giungla imposta dal dio denaro) Carlo Giuffrè regista e interprete estrae malinconie cechoviane, notazioni in grottesco, perfino spunti da teatro dell'assurdo. Povero, innocuo Frankenstein dei «bassi napoletani» che vorrebbe umanizzarsi articolando la parola «papà», Aldo Giuffrè è al massimo quando regala il suo Pulcinella spernacchiante a Ruoppolo che va in carcere. Una lacrima, poi il trionfo degli applausi. Ugo Ronfani

## È nell'attualità a lunga scadenza la miniera della nuova comicità



**S**ono l'altra metà del cielo, è vero. E per fortuna sono – le donne, s'intende – anche l'altra metà della risata. Né prime né seconde, loro sono semplicemente officianti di un rito di comicità diversa e unica nel suo genere. E travolti, noi pure, da questo rito benefico, abbiamo talonato (con un buon esito) una sacerdotessa d'ironia a tempo pieno, al secolo Lella Costa, già attrice (e doppiatrice «doc»), in questo caso autrice di libri e copioni per ridere e pensare (l'ultimo si chiama *Magoni*, lo spettacolo scritto «a sei mani» insieme con Massimo Cirri e Sergio Ferrentino, «sostenuto» dalle musiche originali di Ivano Fossati, in giro per l'Italia fino ad aprile).

**HYSTRIO** - «Professoressa» Costa, qual è, secondo Lei, la differenza tra comicità e nuova satira?

**COSTA** - Si tratta di «riti» abbastanza diversi. La comicità invecchia più facilmente ed ha sempre bisogno di codici comuni a più tipi di pubblico. Ridere è, tutto sommato, come commuovere, nel senso che il comico e il tragico sono ripetibili, puoi ridere o piangere per la stessa battuta anche se l'hai sentita migliaia di volte. Il comico, peraltro, ha bisogno di obiettivi, di oggetti (o soggetti) che devono vivere un po' più a lungo. La satira? Bah, per quella sei assolutamente condizionato dagli avvenimenti – basti pensare a *Striscia la notizia* o a Forattini... Non puoi smettere di stare appresso alla realtà.

**H.** - E la risata «made in Lella Costa» con che materiali è confezionata?

**C.** - A me piace studiare un'attualità a lunga scadenza, per questo prendo di mira tipi, manie e problematiche particolari e universali a un tempo. Un'analisi faticosa perché non fai la battuta facile su Berlusconi e Bossi... No, io punto piuttosto su una dignità metatemporale, che passa attraverso temi come la memoria, il linguaggio della coppia, le coincidenze... È il mio modo di cimentarmi con la comicità.

**H.** - A chi assegnerebbe l'Oscar della «non comicità»?

**C.** - Non è soltanto per uno schieramento ideologico, ma francamente lo darei a quelli del *Bagalino*, con tutto il rispetto che ho per Leo Gullotta. Trovo che facciano delle brutte fotocopie di una realtà che non varrebbe nemmeno la pena di considerare... Del resto, il senso dell'umorismo è un fatto talmente personale, talmente privato: a me per esempio, la commedia borghese alla Feydeau non fa ridere, anche se mi diverte. A me piace ridere dei contenuti.

**H.** - E, quello della vera comicità, a chi?

**C.** - Forse a Franca Valeri che, alla fine, è la più brava di tutti perché si concede il gusto dei diversi livelli di comunicazione. Ti metti a ridere per una sua battuta e un attimo dopo scopri almeno altre tre o quattro possibilità d'interpretazione. Ecco, questo genere di comicità mi appaga di più. Apprezzo molto Alessandro Bergonzoni: quella sua pirateria della parola promette un grande futuro d'autore.

**H.** - A proposito della Valeri: ricordo che nella prefazione ad un Suo libro lei scrisse che non esiste comicità al maschile o al femminile, ma esiste «il» comico. Che ne è, allora, dell'occhio delle donne?

**C.** - Quello che afferma Franca è vero in assoluto, ma devi comunque fare i conti con la storia recente e passata delle donne. Non puoi dire che esiste il comico se la donna è stata sovrastata numericamente dall'uomo, per anni, anni e anni. Io, da parte mia, propongo un superamento di questa dicotomia ed il mio lavoro di adesso (gomito a gomito con dei coautori uomini) ne è forse una prima forma di laboratorio. E la soddisfazione più grande è quando chi ci ascolta non riconosce la paternità del testo. Un linguaggio «mutante»: è lì che bisogna arrivare, un linguaggio né «maschio» né «femmina» che faccia ridere gli uomini magari comunicando loro la possibilità di partire da se stessi. Cosa che di solito non fanno mai! *Carmelita Celi*

### Quella fame storica di don Procopio di Martoglio

**L**ui, don Procopio, «portatore sano» di una fame storica, come si conviene a un *clochard* della Catania del primo Novecento – è caparbio e disperatissimo come la Sicilia e i siciliani di *A notti non fa friddu*, la commedia in due tempi che il regista Romano Bernardi ha scritto appoggiandosi a testi originali di Nino Martoglio. Lo spettacolo – in scena al «Verga» per la stagione del Teatro Stabile di Catania, su scene e costumi di Roberto Lagana e con le musiche di Pippo Caruso – coinvolge ventiquattro attori, Tuccio Musumeci in testa e, tra gli altri, Mariella Lo Giudice, Pippo Pattavina, Guia Ielo, Anna Malvica, Alessandra Cacialli. Ascoltiamo il regista.

**HYSTRIO** - A Bernardi, regista con la passione della «chirurgia teatrale», chiediamo di separare i pezzi, per un attimo. Che cosa ha conservato del cronista delle Cose di Catania?

**BERNARDI** - Ci sono non pochi sonetti tratti dalla *Centona* – alcuni dei quali erano stati scritti per personaggi maschili e che io, per contro, ho rielaborato al femminile – e poi la *Serenata* (dalle *Cose di Catania*), la *Testimonianza*, *Matrimonio nella Civita* (dai *Dialoghi popolari*). Ed ancora due scene di un atto unico, *A Taddarita*, altre di *U Contra*. Insomma, credo di avere reso un buon servizio a Martoglio, proprio per questa sorta di riesumazione di opere che difficilmente hanno visto la luce e mi ritrovo a scrivere su Martoglio una cosa che lui non avrebbe mai scritto. Eppure un buon cinquanta per cento è roba sua.

**H.** - Perché «a notti non fa friddu»?

**B.** - Credo che in tutte le geografie fisiche e antropologiche la notte sia «accusatrice» impietosa d'ogni sorta di miseria che il sole, invece, e i colori del giorno riescono a coprire... «A notti non fa friddu» e ciò che il povero don Procopio dice – al suo giovanissimo apprendista Micu – di avere

risposto orgogliosamente alla sua affittuaria che in realtà lo ha buttato fuori di casa, senza tante cerimonie. Ebbene, questo *refrain* (su cui ho scritto una canzone che è poi il *leit motiv* dello spettacolo) diventa il manifesto di un popolo, quello siciliano, la dichiarazione scritta della sua capacità di sopravvivere tra turchi, normanni e servitù d'ogni genere: per cui, talvolta, la felicità è un fatto talmente remoto da sorbire con delicata diffidenza. Come don Procopio, che quando finalmente riesce a sfamarsi, dopo giorni di digiuno, dice a mezza bocca: «Che beddu 'stu sonnu... Ora chiuru l'occhi accussi continuo a mangiari...». *Carmelita Celi*

### La parola pirandelliana come verbo allucinato

**LA NOTTE DELLA VEGLIA**, di Enzo Lauletta da Luigi Pirandello. Regia (ritmi compositi e soluzioni pluristilistiche) di Gianni Salvo, anche impagabile Chiarchiaro. Scene di Concetto Guzzetta. Costumi di Rosalba Galatioto. Con Licia D'Angelo, Rossana Bonafede, Elisabetta Alma, Santo Santonocito, Fiorenzo Fiorito, Cinzia Insinga, Rosario Minardi, Salvo Gennuso, Stefania La Vaccara, Alessandro Leone, Carmela Messina, Stefania Micale, Fabio Monti, Marcella Parito e Sara Sanfilippo. Prod. Piccolo Teatro di Catania.

Spiriti, streghe, fantasmi. Ombre della notte che assumono corporee sembianze o inquietano fantasie allucinate. Sogni che imitano la «realtà» fino a pretendere di sostituirla. Saviezza estrema che lucidamente danza sul crinale della follia. Magici rituali popolari che s'impongono alla scrittura forzando i filtri sussiegosi della cultura «alta». Rumoroso altare notturno di ancestrali memorie e di fantastiche larve, d'irradiante luce lunare e d'incubi tormentosi. C'è anche tutto questo, in Pirandello, che sulla scia di curiosità positivistiche (si pensi a un Capuana cultore di spiritismo) imbastisce una sorprendente e sofferta indagine antropologica sull'immaginario collettivo di una comunità: Girgenti e il suo mondo, la campagna come ammonitore retaggio per una civiltà protoindustriale orgogliosamente proiettata verso il futuro epperò dimentica di radici e culture. Impietoso narratore di una piccola borghesia urbana in manieristica ricerca di *status*, Pirandello è anche poetico rifacitore di una cultura contadina e popolare che si ridurrebbe a folklore senza la dolente sublimazione di una letteratura capace di accoglierla accanto ai massimi problemi dell'alienazione contemporanea.

Pare proprio questo il segno dell'operazione che Enzo Lauletta ha costruito con *La notte della veglia*: molteplici filamenti intrecciati su zone di novellistica (da *La patente* a *Effetti di un sogno interrotto*) e sulle estreme propaggini mitiche del teatro (dalla *Favola* ai *Giganti*). La parola pirandelliana come verbo allucinato, evocativo, baluginante, eppure secco, tagliente, comunicante: la nettezza del segno espressivo come veicolo, e ironico contraltare, di un cosmo spiritico e stregonesco, che affascina lo scrittore come sacrale epifania di un mondo ostile alla coscienza intellettuale moderna (e al leopardiano materialismo di Pirandello), e per questo latore di poetiche vaghezze, di guizzanti segnali d'assoluto. Su tale intrecciarsi di allusioni, echi e rimandi, Gianni Salvo definisce, per il Piccolo Teatro di Catania, uno spettacolo di ritmi compositi e di seduzioni pluristilistiche dal grottesco all'ironico, dallo stilizzato al pantomimico, dall'illare al funereo: da qui la corallità luttuosa e ieratica, il marionettismo straniante, gli assolo e gli insiemi accomunati in un parlare-mimare collettivo che si affida alla parola e al gesto. *Fernando Gioviale*

## Rivive in Sardegna il Deserto di Buzzati

IL DESERTO DEI TARTARI, di Dino Buzzati (1906-1972). Riduzione teatrale (esperta) di Guido Davico Bonino. Regia (realismo magico di sobrie suggestioni) di Lelio Lecis. Scena (allusiva di luoghi militari) di Valentina Enna. Costumi (divise '14-18) di Marco Nateri. Con Valeriano Gialli (intenso tenente Drogo), Marcello Enardu, Raffaele Chessa, Giovanni Loi e Marco Pisano. Prod. Akroama.

Non tutti sanno fra i lettori del *Deserto dei Tartari*, che Buzzati aveva concepito il romanzo - pubblicato nel '40, mentre il mondo entrava in guerra, in una collana diretta da Longanesi - come una metafora del mestiere del giornalista. Buzzati aveva allora 34 anni, da undici era al *Corriere della Sera*, presso il quale avrebbe sempre lavorato, e la redazione era per lui come la fortezza Bastiani sospesa nel vuoto di una distesa desertica, dove soldati avulsi dalla realtà del mondo si consumavano, nell'attesa di nemici invisibili: i tartari come figure e accadimenti che il giornale-guarnigione aspettava nelle veglie notturne, echi della vita umana e del tempo. Sappiamo il resto: il romanzo ebbe molta fortuna, si discusse sull'influenza di Kafka in un'opera che più propriamente attingeva alla simbologia nordica, altri accostò Buzzati a Julien Gracq, si parlò di un'angoscia esistenziale che rinvia a Heidegger, e il cinema si impadronì della storia.

Guido Davico Bonino - l'attuale direttore dello Stabile di Torino che nell'80 aveva curato la pubblicazione di tutto il teatro di Buzzati - del *Deserto* è riuscito a darci, nonostante l'apparente immobilità del testo, una densa, aderente riduzione teatrale giocata fra racconto e monologo interiore, che Lecis, il giovane direttore del cagliaritano teatro Akroama, ha allestito con personaggi di contorno affidati ad attori locali e tratti dalle figure e dalle voci della versione scenica. Il ruolo del tenente Giovanni Drogo, che nella fortezza «inutile» e dimenticata consumerà l'esistenza fino alla morte, quando arriverà l'invisibile Nemico, appartiene al giovane attore Valeriano Gialli. Egli rende bene, con accensioni romantiche e astratti furori, gli smarrimenti e i roveli del giovane ufficiale che si esalta, prima, dell'attesa dell'avventura militare, fra ingigantite curiosità e sogni di gloria, per darsi poi prigioniero del tempo, fino all'assunzione del comando della fortezza, fino alla disillusione della vecchiaia e alla morte in solitudine. La regia è spoglia, come si deve in una storia allegorica che non vuole ingombri realistici: spiovente di tegole verso il proscenio a indicare l'altezza del luogo, piani scenici per situare i momenti della vita di guarnigione, squilli di trombe, cadenze di marce, sagome di fanti di un Carso mitologico, guizzi di baionette, bagliori rossi della lontananza desertica, stellati delle lunghe notti e nevicate dei lunghi inverni. L'impegno di tutti è lodevole. La dominante dello spettacolo è un fervore naïf, sincero nell'approccio al testo sapientemente asciugato da Davico Bonino. Una sensibilità lirico-crepuscolare pervade l'allestimento. E colpisce l'attenzione del pubblico che frequenta il Teatro delle Saline: un edificio anni '30 benissimo restaurato dal gruppo Akroama con l'ausilio di giovani pittori e scenografi. Il *Deserto dei Tartari* non è, a Cagliari, il deserto del teatro, tutt'altro. Ugo Ronfani

## Solitudini al femminile tra Williams e Cocteau

PER UN UOMO DI NOME GUGLIELMO e DOPO IL TEATRO, atti unici (caustici, omogenei) di Angelo Zito (anche in veste di regista ironico e graffiante). Con Katia Nano e Piero Martini (versatile e trasformista l'una, beffardamente silenzioso l'altro). Prod. Teatro della Città, Catania.

Conosciuto ai più quale regista e autore di programmi televisivi (sua fu l'edizione su telescher-



## Quando Fava dimenticava la mafia per fare del teatro di poesia

Giastone e Otello, due guitti tra Chaplin e Fellini, la credono la quintessenza della femminilità. Sono recidivi persino quando lei stessa, Gelsomina, sarà costretta a confessare di essere un travestito. Per Felice, invece, l'illusione si chiama paradigmaticamente Speranza, una prostituta che lo intrigherà fino a fargli perdere i connotati di uomo, marito, padre di famiglia. È il canto concertato di *Sinfonie d'amore*, un testo di Giuseppe Fava, il giornalista ucciso dalla mafia proprio a pochi passi dal Teatro Stabile di Catania, che quest'anno gli rende omaggio con lo spettacolo sopraddetto, in scena al Teatro Musco fino a marzo per la regia di Giuseppe Dipasquale, le scene ed i costumi di Angela Gallaro, le musiche di Stefano Marcucci. Tra gli interpreti Miko Magistro, Marcello Perracchio, Mimmo Mignemi.

**HYSTRIO** - Al regista chiediamo il perché di questa scelta che privilegia un testo atipico di Pippo Fava, dov'è assente la denuncia sociale e politica.

**DIPASQUALE** - *Sinfonie* è un copione invitante per un regista proprio perché è un *unicum* nella produzione di Fava e dunque invita a condurre una sfida che, se dà i risultati sperati, è una vittoria doppia. In questa storia di due gruppi sociali - ritrovabili nella vita d'ogni giorno - l'autore non ha peraltro inserito la metafora a cui noi invece facciamo capo: e cioè l'inganno e il sogno inteso come tale. Tutti e due i gruppi - gli attori di strada e Felice, che la sorte ha beffato regalando un figlio handicappato - ne saranno vittima. Oggi, forse, per la nostra impreparazione umana e storica, è ancora più difficile sognare, perché lì si nasconde l'inganno. E per questo diventiamo smalzati, guardinghi, asciugati di poesia. Pippo Fava ci suggerisce di dirlo in sua vece e non utilizza, a differenza dei lavori teatrali che lo caratterizzano (come *Violenza*, *Ultima violenza*, *Cronaca di un uomo*, tutti messi in scena dallo Stabile etneo, tra gli anni Sessanta e Settanta), il registro della protesta civile. Un fatto che ha spiazzato prima noi, che abbiamo deciso di occuparcene, e poi il pubblico, non avvezzo, da parte sua, ad una *Sinfonia* teatrale che, con una Gelsomina totalmente diversa da quella di *La strada*, ammicca certamente all'universo felliniano.

**H.** - Una cifra poetica che tuttavia non esclude una realtà carnale, che prende a modo suo ogni personaggio.

**D.** - Infatti. Le due storie sono esasperatamente concrete, reali, materiali. E la scelta di raccontare, carnalmente, un percorso onirico produce un'antinomia. Anche questa è una sfida nel campo della creazione teatrale. Carmelita Celli

mo di *Pipino il Breve*, prodotto dallo Stabile di Catania), Angelo Zito assume in prima persona la responsabilità di un collage teatrale ove dà prova di versatilità, ironica perfidia, ben dosata sintesi narrativa. Sotto il segno di una inestirpabile solitudine al femminile, i due atti unici prodotti dal Teatro della Città - l'uno speculare dell'altro - prospettando due ritratti di donna che certo non sfuggirebbero (in quel loro frammentarsi di frenesia e dolore, crollo nervoso e maschera di dignità) in una ideale antologia di Cocteau o Williams. Dai blues di quest'ultimo, dai suoi abissali tormenti d'amore tradotti in esasperante soliloquio, sembra ad esempio emergere la Lisa del primo tempo (*Per un uomo di nome Guglielmo*) fotografata in un veemente diagramma di rancore, sottomissione, rivalsa all'indirizzo di una silenziosa presenza maschile di nome Guglielmo (il cui massimo «tradimento» è non far corrispondere alla promessa di quel nome una nobiltà d'animo per così dire shakespeariana). Dopo costui

verranno poi «sbraitate» (e sbandierate) altre ipotetiche presenze maschili, probabilmente immaginarie, che assillano la memoria della donna: sino a far dubitare della reale entità di un mai chiarito trauma infantile. Forse tutto quel maledire «gli uomini della mia vita» potrebbe corrispondere ad un delirio di solitudine ed impotenza. Quindi un vaniloquio, un'ipotesi di follia. Alla cui indubbia tragicità corrisponde l'ironica logorrea di *Dopo il teatro*, in cui una donna del bel mondo (con inequivocabile nome: Fatua) si dà persuasivamente da fare per drammatizzare, anzi banalizzare, il piccolo dramma da camera cui abbiamo appena assistito. Fisime, fobie, piccole manie dell'«altra donna» (ma potrebbe anche essere l'ulteriore travestimento di una personalità labile) troveranno la loro vittima sacrificale in un impassibile maggiordomo, un po' marionetta meccanica, un po' uomo di fumo (alla maniera di Palazzeschi). Angelo Pizzuto

IL DIBATTITO SUL TEATRO DI TERRITORIO

# LINGUA IPERLETTERARIA E FUNZIONE DELLE ETNIE

*Il teatro delle minoranze linguistiche si oppone, con vitali proposte, alla stanca ripetitività dell'italiano «colto» - E il «caso Sardegna», che è quello di una grande lingua del passato oggi emarginata nel panorama teatrale, indica l'urgenza di combattere l'attuale afasia espressiva sulle nostre scene.*

LEONARDO SOLE

**È** esperienza comune di chi va a teatro una diffusa stanchezza rispetto alla ripetitività dei temi e delle forme, una reazione istintiva rispetto al rifugio nel classico e una vera e propria insofferenza per le incrostazioni iperletterarie della lingua italiana, responsabili di certa afonia espressiva e di una sempre più evidente opacità comunicativa. La gente continua ad applaudire, a volte si diverte, trova che le compagnie italiane hanno mediamente un buon livello professionale, e tuttavia percepisce che la gloriosa lingua italiana mostra il respiro corto e tende a scivolare sulla realtà.

Questa lingua una volta irrigidita in forme elitarie e oggi fortemente semplificata, per non dire impoverita nelle sue strutture, continua a essere funzionale per certi livelli di discorso, ma rivela scarsa duttilità di fronte alle nuove dimensioni dello spirito e al convulso dinamismo della vita di oggi. Insomma, è nata per reazione una sorta di caccia alla parola inconsueta, alle nuove sonorità espressive, alle dissonanze e alle frantumazioni ritmiche e semantiche. Molti credono di trovare tutto questo nei cosiddetti dialetti, dimenticando o ignorando il fatto che quei «dialetti» sono, il più delle volte, lingue diverse dall'italiano. Questa insofferenza di molti scrittori e uomini di teatro per la lingua italiana e, per contrasto, la pratica anche sperimentale delle forme dialettali, si va diffondendo. Ciò che per molti è solo un'opportunità, o una scelta espressiva e stilistica, è però una necessità per i sardi e le altre minoranze etnico-linguistiche dell'Italia (come i friulani, gli occitani, gli sloveni, gli albanesi).

La Sardegna, che ha avuto nel passato una grande lingua (già matura e consegnata a centinaia di documenti quando l'italiano cominciava a muovere i primi balbettii), si trova oggi con una lingua materna emarginata dagli usi e parzialmente defunzionalizzata e con un italiano dimezzato, scolastico e stereotipico.

In questa situazione appare non solo utile, ma necessario cercare di rivitalizzare la lingua sarda e le altre lingue regionali e/o minoritarie, e innescare un processo evolutivo in senso innovativo e moderno delle forme



di cultura e della stessa testualità tradizionalmente legata alla comunicazione orale, a cominciare dal teatro.

Ma il rapporto che abbiamo con la lingua, come tutto ciò che riguarda la nostra identità profonda, è un rapporto ambiguo, problematico e difficile, a volte indecifrabile. Ci viviamo dentro, e tuttavia crediamo che sia solo uno strumento indifferente a chi lo usa e al come lo si usa: come chi, a furia di stare in acqua, non sa più vedere il mare.

La lingua è un ecosistema che ci contiene e cresce costantemente con le nostre scelte di linguaggio. Ma possiamo anche dire che questa enorme macchina di produzione del senso è per più di un verso essa stessa contenuta nelle nostre scelte individuali, negli atti linguistici che compiamo quotidianamente. L'uomo non vive alla periferia del sistema semantico globale, come sembra suggerire Luhmann, ma al centro. Tuttavia, nei suoi atti di linguaggio ricadono pesantemente i condizionamenti che provengono non soltanto dai sistemi segnici fortemente integrati con la lingua (come la gestualità, l'uso degli spazi e il movimento, i silenzi e i codici iconici in genere), ma anche quelli che potremmo definire codici impropri come il sistema delle merci, il danaro e le strutture

che svolgono un ruolo primario nella dinamica dei rapporti e dei movimenti sociali.

Poiché sono proprio questi codici ad esercitare un'influenza determinante nella comunicazione sociale, e in particolare sull'uso delle lingue di minoranza, bisognerà tenerne conto non solo a livello di ricerca, ma soprattutto nell'azione quotidiana e nella produzione teatrale.

Per far questo occorre avere una chiara consapevolezza dei meccanismi di produzione del senso, e in particolare della dinamica dei due sistemi più strettamente interrelati, e cioè la lingua e la cultura.

Ma proprio questi due sistemi, e gli altri con essi interagenti - come la letteratura - conoscono nelle nostre comunità una grave sfaturazione funzionale, che una lunga storia di dominazioni o di oppressioni subite ha in qualche caso (Sardegna) trasformato in spaccatura insanabile.

Questa differenziazione funzionale (per cui si ha una lingua *alta* e una *bassa*, una ufficiale e formale, una emarginata e ridotta agli usi informali) si riversa dalla lingua su tutte le operazioni che coinvolgono la lingua e gli altri sistemi segnici e le pratiche comunicative che alla lingua fanno, per così dire, da sfondo, dalla cultura alla qualità e quantità delle reti comunicative, dalla gestualità alla particolare concezione e uso degli spazi (che, come è noto, variano da cultura a cultura).

Il teatro, per la sua vicinanza con la comunicazione sociale quotidiana, riceve per primo e con più forza i contraccolpi della diglossia. Il teatro infatti, più della parola, traduce il vissuto in comportamento e azione.

Occorrerà, preliminarmente, dare risposta ad alcune domande. La prima è questa: quale posto e funzione occupa oggi una lingua di minoranza come quella sarda nel ventaglio dei codici che quotidianamente, qui e ora, danno senso al mondo? Insomma, quali e quanti significati si producono oggi in sardo? Qual è il suo spazio semiotico? E in questo quadro quale dovrà essere il ruolo di un teatro di minoranza ma non minoritario, che usi cioè i codici di riferimento (la lingua sarda, la gestualità sarda, la musica sarda e via discorrendo) in maniera non subalterna, ma anzi progettuale?

Occorrerà individuare i nuovi temi, procedimenti e forme di un teatro sardo (fondamentalmente, ma non esclusivamente in lingua sarda) che si presenti innovativo e concorrenziale non solo a livello locale, ma anche nazionale e internazionale. È chiaro che procedimenti e forme dovranno tener conto della reale configurazione del repertorio (vale a dire di quell'insieme dei codici verbali e non verbali che costituisce il linguaggio di una particolare comunità) e fare in primo luogo una scelta oculata dei codici non verbali da riattivare, fermo restando che il codice fondante e trainante resta sempre la lingua.

La lingua da sola parla, ma non agisce. La lingua del nuovo teatro delle cosiddette etnie, o «regionale», oppure «del territorio» (come direbbe Ugo Ronfani) è una lingua progettuale che si reinventa di volta in volta e si integra – con una scelta coordinata dei mezzi e dei fini – con gli altri sistemi segnificati del repertorio. In fondo le stesse comunità, possiamo dire con Dell Hymes, sono organizzate come «sistemi di eventi comunicativi»: dove la parola «comunicativi» indica con precisione il necessario passaggio dalla lingua in astratto alla lingua in contesto, dalla parola all'uomo che usa la parola. Ma il primo evento comunicativo *in situazione* (che è per definizione pluricode) è già un evento teatrale. Il modello stesso della comunicazione orale è affine a quello della comunicazione teatrale, se non vogliamo dire che ne costituisce la matrice. L'una e l'altra funzionano sulla base di diversi codici verbali e non verbali. Bisognerà perciò vedere qual è, di volta in volta e nelle diverse varietà repertoriali di ciascuna cultura, la funzione della parola, della musica, del canto, del gesto, e via dicendo. Se in una certa società, poniamo la Sardegna centrale di ieri e in parte di oggi, il codice *silenzio* ha un peso determinante, anche il codice verbale avrà spazio semiotico e funzioni comunicative diverse, meno rilevanti che nelle società dove il modello di competenza comunicativa si esalta nella figura del buon parlatore. Lo stesso vale per i diversi tipi e forme di teatralità. Questo non potrà non influenzare profondamente le stesse opzioni drammaturgiche e teatrali.

Poiché la cosiddetta *identità* degli individui e dei gruppi è strettamente legata alla solidità e funzionalità delle reti comunicative, e queste sono sostenute dalla ricchezza dei repertori, sarà proprio l'analisi dei repertori a guidarci nelle scelte operative, indicandoci dove è maggiore il deficit di lingua e dove è maggiore il deficit di cultura, quali intrecci di codici linguistici, culturali e teatrali scegliere e come strutturarli nella scrittura e nella messa in scena.

Per quanto riguarda specificamente il teatro, pochi forse conoscono la straordinaria ricchezza del teatro (o teatralità che dir si voglia) della festa, quello legato ai riti, cerimonie e novene. A quelle forme e contenuti possiamo e forse dobbiamo ispirarci, non per mimarli e ripeterli passivamente, ma per cogliere le ragioni di quel coinvolgimento globale, della creatività e consolidamento delle pratiche sociali, che il teatro moderno ha perduto e il teatro del territorio potrebbe recuperare. □

A pag. 128, Leonardo Sole.



## La Sardegna violenta e dolorosa sulla scena del teatro delle etnie

GASTONE GERON

**CUMPARI** e **IL GRIDO DELL'ERBA** di Leonardo Sole. Regia (vivificante) di Giampiero Cubeddu. Scenografia (evocativo-essenziale) di Titti Sisto. Luci (risolutive) e commento musicale (non prevaricante) di Marcello Cubeddu. Interpreti del primo atto unico Mario e Gaetano Lubino (veriticamente penetranti), protagonista del secondo monologo Teresa Soro (ferinamente esaltante). Prod. Compagnia Teatro Sassari.

A conclusione del quinto festival promosso dal Centro permanente per la diffusione del teatro di etnia, l'Olimpia di Porto Torres ha tenuto a battesimo due atti unici del saggista, poeta, critico teatrale e professore universitario Leonardo Sole, docente di linguistica generale presso l'Università di Sassari. Assertore della necessità di ridare voce sempre più alta alla lingua delle minoranze, evitando peraltro di ricadere nei vizi involutivi di una dialettalità di stampo folclorico e di anacronistiche sovrastrutture patetico-sentimentali, Sole ha innervato il dialogo tra i due «cumpari» e l'interrogatorio-confessione dell'inquietante protagonista di *Il grido dell'erba* con una secchezza dialogica e con un filtro culturale che sottraggono le due «pièces» al rischio del santino agiografico per proiettarle ai confini dell'assurdo beckettiano e ai margini del teatro della crudeltà.

Una stalla nella campagna della Nurra è l'anticamera della morte per due feroci-innocenti «cumpari» che stanno per pagare atrocemente un'esistenza di violenza e di sopruso: già massacrati dai vendicatori-aguzzini, i due pastori si confessano l'un l'altro senza rinnegare i loro peccati né invocare clemenza, ma piuttosto per chiamare in causa il destino, come nelle tragedie attiche dominate dall'inesplicabilità del Fato. Originariamente scritto in logudorese, *Cumpari* è ora riproposto in sassarese, ancora più affondando nella sorgiva polla linguistica dell'autore, consentanea all'immediatezza espressiva dei due morituri.

Ben diverso è l'impatto linguistico di *Il grido dell'erba* dove Sole innesta nel nativo dialetto sassarese fonemi di un italiano «porcheddino» che accentua il contrasto tra i momenti di linguaggio alto e le parentesi di sottolineata volgarità convergenti nel racconto-confessione che una contadina stuprata da uno sconosciuto fa a puntigliosi quanto invisibili giudici, non già per reclamare vendetta, bensì per difendere l'aggressore, «pover' anima persa, peggio di me intricato».

I fratelli Mario e Gaetano Lubino danno straziante verità ai ritratti dei due «cumpari», mentre Teresa Soro esalta con misteriche risonanze fonetiche e con rusticana fierezza l'inselvaticata vedova che i lunghi anni di solitudine hanno portato a capire l'altrui necessità di un dialogo, anche se soltanto affidato alla mediazione della sessualità. □

**BENEVENTO** - Nell'ambito del progetto *Iside*, varato con la XV edizione di «Benevento/città/spettacolo», è stato istituito il concorso nazionale di drammaturgia «*Iside-città-spettacolo*». Il concorso è aperto a opere teatrali inedite e mai rappresentate e che affrontino in particolare le problematiche del Mezzogiorno e della sempre viva «questione meridionale». Le opere, che dovranno pervenire all'assessorato alla Cultura entro il 15 maggio 1995, dovranno anche essere accompagnate da un progetto produttivo. All'opera vincitrice verrà assegnato un contribu-

to per la messa in scena.

**PALERMO** - Al Teatro Biondo, il 15 febbraio, ha debuttato in prima nazionale Diario ironico dall'esilio, uno spettacolo per voci, suoni e immagini di Roberto Andò e Moni Ovadia. In scena, oltre, naturalmente, a Moni Ovadia, Marianna Kavalieratos, Michela Lucenti e otto bambini. Lo spettacolo, una co-produzione dello stabile partermitano e del Crt Artificio di Milano, sarà ripreso la stagione prossima. Primo debutto: il Pierlombardo di Milano.

A PROPOSITO DI ROSANERO PREMIO IDI 1994

# CINQUE GIOVANI ATTRICI PER UN NUOVO AUTORE

*Diamo la parola alle cinque protagoniste del testo di Roberto Cavosi, una tragedia al femminile sulla mafia siciliana messa in scena da Antonio Calenda.*

VALERIA PANICCIA



**A**bbiamo incontrato le cinque giovani protagoniste di *Rosanero*, la rivisitazione in chiave moderna della tragedia di Antigone scritta da Roberto Cavosi, premio Idi 1994. Non si tratta di una vera e propria intervista. Abbiamo lasciato che parlassero le donne, le attrici, le siciliane, le mamme, cioè loro: Daniela Giovannetti, Cetty Arancio, Anna Lezzi, Alvia Reale e Antonella Schirò.

**GIOVANNETTI** - Vannina è l'unica dichiaratamente mafiosa all'interno della famiglia, di cui è il capo insieme al padre, è quella che ha sostituito la madre. Detiene il potere, segue i principi mafiosi. Tutto quello che fa Vannina lo fa per la famiglia, anche se in modo sbagliato; usa violenza, decide di far immolare il fratellino perché la famiglia ha fatto uno sgarbo, si prostituisce per la famiglia. Entrare all'interno di questa logica è stato un lavoro molto arduo. Mi sono documentata sulle donne mafiose. Non è vero che le donne non c'entrano all'interno del sistema mafioso, sono fondamentali.

**LEZZI** - Giuliana è quella che si ribella, ma con un gesto non significativo ai fini della famiglia; non va a denunciare né la sorella, né il padre che sono mafiosi, ma sceglie di isolarsi, si rifugia a Monreale, fa una vita sua, diventa anoressica. Ho letto un libro che mi ha consigliato l'autore, *Le indomabili*, sulle tipologie di anoressiche famose, come Antigone, Sissy, ecc.. Per reazione io sono diventata bulimica. Chi è anoressico è alla ricerca di purezza e verità. La sua è una scelta negativa, alla fine muore. Il lavoro è stato massacrante: erano molti anni che non recitavo e ho avuto dei problemi tecnici, non ero allenata. Poi c'è stata la fatica espressiva per rendere una malata di anoressia, che è allo stesso tempo una persona forte. Si tratta di un testo difficile: ogni sera appena si chiude il sipario ci chiediamo come è andata, per-

ché non riusciamo a rendercene conto. La regia ci mette in condizione di non seguire una linea unica, è uno spettacolo vivo, senza regole. Calenda ha abolito moralismi e retorica.

**ARANCIO** - Il mio personaggio, Beatrice, ha paura. Accetta la logica mafiosa, suo marito è un killer. È succube delle altre sorelle. Sono tormentata dal mal di testa. Essendo siciliana ho dovuto confrontarmi con la realtà di Catania, la mia città. Ho trovato la scrittura di Cavosi perfetta, anche a livello caratteriale.

**REALE** - Sono suor Rossana, una suora senza vocazione, mandata in convento perché pesava alla famiglia. È la mente critica della situazione perché venendo da fuori tenta di mettere in evidenza gli orrori, che le sorelle cercano di nascondere. Il mio lavoro è stato duro ma Calenda mi ha aiutato. All'inizio le mie difficoltà consistevano nel superare l'enfasi e il cliché. È una suora agguerrita, lucida, arrabbiata.

**SCHIRÒ** - Il mio personaggio, Carlotta, può essere considerato il più mafioso nel senso più umano del termine. Anch'io sono siciliana. Sono di Palermo. Molte cose le ho vissute. Riconosco in Carlotta il tipo di mafiosa che costituisce il substrato su cui si appoggia la mafia alta. Lei, contrariamente a suor Rossana con la quale ha gli scontri più aspri, non accetta di vedere la realtà per quella che è. Accetta uno stato di fatto che le fa comodo. Decide di andarsene solo alla fine. Io vivo la situazione della mafia della mia terra: accettare i minimi favori della quotidianità fa parte della mentalità, di un *modus vivendi* che si respira da quando nasci. Le cose stanno cambiando oggi. Non è che con questo spettacolo pensiamo di risolverle, ma siamo consapevoli del messaggio di onestà. Siamo emozionate di andare a Palermo.

**HYSTRIO** - *Ma secondo voi l'autore ha scritto questa pièce pensando «da uomo» o «da donna»?*

**S.** - È entrato nel merito di cinque universi femminili diversissimi tra loro con una verità sconvolgente. Io sono siciliana e ho trovato la costruzione delle frasi molto vicina alla mia lingua. Durante le prove ho utilizzato la mia cadenza siciliana per la ricerca della verità. L'autore ha una sensibilità e sensualità molto femminili. Fragilità e isteria, cambiamenti umorali, sono tutte facce della medaglia «donna». Non so se si è immedesimato, ma certo ama molto le donne, e la riuscita è perfetta.

**G.** - Beatrice che ha il mal di testa è anche l'unica che ha bambini. Quando dice: «non ne parliamo» difende i suoi figli. Sembra che la più superficiale, ma credo che le donne siciliane tante cose non le dicono per difendere i figli, perché hanno paura. Beatrice ha un modo molto umano di non barare.

**H.** - *Parliamo della regia; Cavosi ha detto di aver scritto il testo in un modo mentre la regia ha fatto uno scatto ulteriore verso il teatro dell'assurdo. Siete d'accordo?*

**L.** - Calenda, è vero, ha portato la regia verso il teatro dell'assurdo. Cavosi ha analizzato non a caso una storia di mafia dal punto di vista femminile: gli uomini che vengono citati - l'amante, il padre, Emanuele che muore - sono personaggi che agiscono secondo una regola ferrea. Invece il mondo femminile cerca di spiegare questa regola assurda. Non è un caso che il testo finisca con una scena violenta in cui nessuno si spiega, pur sapendo che c'è un motivo terribile, come si sia arrivati alla tragedia, all'uccisione del bambino. Quindi la scelta dell'assurdo.

**S.** - Da siciliana posso ribadire che nella mia terra vale molto il detto «mezza parola» che esprime un'attitudine dei siciliani molto precisa: non spiegarsi e lasciare molti sottintesi o darsi le cose con gli occhi. Si sviluppa una capacità di non dire un po' magica. Questo aspetto è sottolineato in vari momenti nel testo che, pur essendo una continua spiegazione di quel che succede dentro e fuori questi personaggi, è in fondo molto poco retorico. La regia ha seguito questa linea: niente ridondanze, tutto sul filo del rasoio; ogni cosa è detta in maniera secca, quasi come se non andasse spiegata oltre, un'asciuttezza tipicamente siciliana perfettamente indovinata dalla regia.

**REALE** - Non mi ci ritrovo in questa definizione di teatro dell'assurdo, se non nel fatto che i due personaggi non si guardano, non si rispondono. Io ho vissuto più la dimensione della tragedia greca. Non è che ogni sera facciamo uno psicodramma, Calenda ha costruito una precisa rete che noi seguiamo, ma ad ogni replica ci mettiamo un calore, un'arrabbiatura... □

**Nella foto, da sinistra a destra, Antonella Schirò, Cetty Arancio, Daniela Giovannetti, Alvia Reale e Anna Lezzi.**

VETRINA INVERNALE DA MILANO A PALERMO

# DA SHAKESPEARE A GIBRAN SI DANZA LA LETTERATURA

Torna il balletto narrativo: King Lear-Prospero per Béjart, Il profeta per Russillo, Carmen per Amodio e Il Gattopardo della Charles-Roux per Petit.

DOMENICO RIGOTTI

**T**orna il balletto narrativo? Si direbbe, almeno a giudicare da quanto visto intorno in questi mesi invernali. Non che il balletto astratto sia stato relegato in soffitta ma è chiaro che si sono moltiplicate le produzioni a serata intera che si strutturano intorno a un argomento preciso, sia ricavato esso da un romanzo, un racconto o un famoso testo teatrale.

Ecco a Palermo il Massimo mandare in scena, evento di stagione, *Il Gattopardo* di Roland Petit, ecco a Venezia il Gran Teatro La Fenice puntare su Russillo commissionandogli *Il profeta*, ecco Amedeo Amodio per l'Aterballetto tentare una nuova versione di *Carmen*. E ancora, la Scala che presenta, di Uwe Scholz, *Il Rosso e il Nero* da Stendhal, e sempre a Milano, Maurice Béjart con il suo ultimo lavoro *King Lear-Prospero* che ha come fonte di ispirazione due capisaldi della drammaturgia di Shakespeare, appunto *Re Lear* e *La Tempesta*.

Lavoro, questo *King Lear-Prospero*, indubbiamente interessante, ricco di seduzioni e di momenti poetici ma che non metteremmo però all'altezza delle migliori produzioni dell'eccellente coreografo francese. Forse perché è troppo il combustibile usato. Da precisare intanto che nel lungo arco di tre ore di spettacolo, i due capolavori di Shakespeare non vengono «raccontati». Piuttosto, Béjart parte da un suo postulato. E cioè che Lear e Prospero si somigliano perché entrambi sono investiti di un potere. Amano le loro figlie, Cordelia e Miranda, di un amore fortissimo tanto da parere persino ambiguo, ma non riescono a conciliare tale sentimento con le brame di possesso da cui sono avviluppati. E sin qui le similitudini. Poi la pièce procede attraverso una ricchezza di effetti non tutti originali, ha cadute e rallentamenti di ritmo e gioco, con simbologie scontate (siamo negli anni Novanta e qui sulla scena si agitano ancora maschere di morte, bandiere, rose rosse che simulano il sangue), inciampando poi in un flusso di didascalie messe in bocca ai personaggi senza che si arrivi a rendere con sufficiente chiarezza la complessità della vicenda. Nella memoria resta la figura postbeckettiana nell'abito nero con cappello e valigia (ma anche questo sa di vecchio) di Béjart stesso che si fa speaker, o qualcosa di simile, della storia ma anche doppio di Lear e di Prospero. Resta ancora la forte presenza di Larrio Ekson, autorevole King Lear, e resta l'immagine di una deliziosa Christine Blanc che assume anch'essa il doppio ruolo di Cordelia e di Miranda.

Nemmeno *Il profeta* di Russillo forse merita eccessive lodi. Anche qui si recita un po' troppo, ma il balletto ha tuttavia una sua onestà di intenti. L'ex enfant prodige italo-americano della danza mira semplicemente a dare illustrazione (e molto è aiutato dalle belle luci di François Saint-Cyr) ad uno dei libri, dovremmo dire, dei poemi, più amati dalle ultime generazioni. Appunto *Il profeta* del



libanese Khalil Gibran. Poema nelle cui pagine trascorre qualcosa di biblico e dove si respira profumo di grande mistica, soprattutto orientale, ciò che domina, è il sentimento del viaggio. Il viaggio inteso come simbolo della vita. Almistafà è l'eleto e l'amato. È colui che per dodici anni vive nella città di Orfales (vi si adombra New York) e lì attende la nave che lo riporti alla sua terra di origine. La nave arriva e lui scende dal monte dove vive. Ma la folla lo ferma e lo spinge a rivelare ciò che sa di quello che sta tra la nascita e la morte. È l'indovina Almitra, che sempre ha visto in lui il profeta, la guida di verità, che gli pone la prima domanda, quella sull'amore. E anche lo spettacolo di Russillo, dopo l'arrivo del profeta impersonificato con grande nobiltà da Daniel Agésilas, parte da qui per snodarsi poi, con una costante ricerca di segni armonici e di forte plasticità, in una ventina di quadri legati fra loro assai fluidamente. Che dire invece della *Carmen* creata da Amedeo Amodio per l'Aterballetto? Considerato il soggetto e il titolo «forte» (*Carmen* è ritornata di prepotenza sui nostri palcoscenici anche attraverso la versione di Roland Petit rilanciata alla Scala da Alessandra Ferri) avrà sicuramente vita lunga.

Anche la *Carmen* di Amodio non è molto lontana dalla tradizione. È *femme fatale*, piace e seduce e a sua volta resta sedotta. Ma il coreografo opta in questo caso per la finzione teatrale. Tutto si svolge tra le quinte. Il balletto comincia con l'ultimo quadro. Quello della morte appunto dell'eroina. Tutto è realistico, ma è una prova a

porte chiuse. Già si smontano le scene, i danzatori si levano i costumi (strano, i dragoni sembrano tanti Corto Maltese di Hugo Pratt). Si torna alla vita di sempre. Una violinista e un camionista si guardano. Scatta l'amore, la seduzione. Lei diventa Carmen, lui Don José. Un po' forzatamente, ci pare. Un prologo, sette quadri, la musica di Bizet sempre ineffabile, un po' di Spagna di maniera, qualche geniale ideuzza nel corso dello spettacolo, nemmeno escluso quell'indossare l'abito bianco e sacrificale da parte di Carmen prima del tragico finale. Il balletto corre via rapido ma anche piuttosto banale. Molte idee sono irrisolte. E i protagonisti, Fara Grieco e Alessandro Molin, tecnicamente bravi, non sono all'altezza del ruolo.

Agile e ben costruito è apparso invece *Il Gattopardo* sceso rampante dal suo stemma e fatto danzare da Roland Petit. E forse questo perché, ben coadiuvato da una librettista, Edmonde Charles-Roux, che ben conosce Tomasi di Lampedusa, il coreografo ha avuto il fiuto giusto di far ruotare tutto il balletto intorno alla figura del protagonista. Parte che, vedi caso, Petit ha anche avuto il coraggio di affidare ad un giovanissimo danzatore, Nicolas Leriche, dotato di forte personalità oltréché di tecnica matura. □

Nella foto, Fara Grieco e Alessandro Molin in «Carmen».

UNA BELLA DOMENICA DI FEBBRAIO, A PISTOIA

# IL PREMIO VALLECORSI O LA PASSIONE TEATRALE

*Sotto le tettoie della Breda si è rinnovata una festa del Teatro che dura da quarantatré anni - Ex aequo quest'anno i testi del compianto Ghigo De Chiara e Renato Giordano - Il busto di Jorio Vivarelli a Franco Branciaroli, vincitore del Pistoia-Teatro - I ritratti degli attori modellati dallo scultore pistoiese raccolti in una mostra permanente al locale Teatro Manzoni.*

EVA FRANCHI

Ogni 19 febbraio la Cristianità devota celebra San Corrado e San Mansueto: una laica ignoranza non consente dotte citazioni sul loro transito terreno, ma la bellezza evocativa dei nomi suscita un'immagine che fa convergere, in sintesi meravigliosa, carattere fiero e mitezza d'animo. Pura coincidenza? Forse. Ma entrambe le doti - se ben coltivate - potrebbero offrire salvifico appoggio a quella pericolante istituzione comunemente definita «teatro»: trovarne almeno una traccia, sentirne le vibrazioni e il calore non guarisce alcun male, però dà conforto, produce speranza e così nasce la voglia di dare memoria storica ad una certa giornata.

Il 19 febbraio di questo inquietante '95 è una domenica piena di luce. A Pistoia, in un reparto della Breda, si consegnano due premi nazionali e importanti il «Vallecorsi» ad un drammaturgo e, ad un attore, il riconoscimento che la città desidera offrirgli con il dono prezioso d'una scultura-ritratto di Jorio Vivarelli, maestro dalla nivea chioma e dallo scalpello stregato.

La sede «fabbrica» è una tradizione che conta gli stessi 43 anni del Vallecorsi, ma è talmente inconsueta da provocare, tutte le volte, emozione e sorpresa. L'immenso salone, parato a festa, emana allegri bagliori: dai grandi lucernari - così alti, così lontani - i raggi imperiosi del sole sfidano l'artificiale potenza dei riflettori, la pedana tutta rossa è come infuocata mentre fiori coloratissimi danno, all'insieme, un garbo primaverile. L'accurata scenografia è sempre abilmente «spettacolare», ma non snatura mai l'ambiente originario che s'impone, tutto all'intorno, con bella mostra di macchine, complicati tralicci, autobus fiammanti, odorosi di nuovo. È un ritrovarsi fra amici e la cerimonia rispetta una procedura immutabile, quasi liturgica, che si modifica soltanto *dentro*, per continua germinazione di linfe coraggiose, proiettate verso il futuro. Carlo Maria Pensa e Paolo Emilio Poesio hanno il ruolo di presentatori ufficiali e svolgono il compito con familiarità cortese. Umberto Benedetto, presidente della Commissione giudicatrice, non ha potuto venire per colpa

## Una fabbrica di drammaturghi

MORENO FABBRI

Ci sono non pochi aspetti di rilievo che differenziano il «Vallecorsi» nel manipolo dei più importanti premi teatrali oggi attivi in Italia: il «Vallecorsi» è il premio italiano che ha consegnato il maggior numero di riconoscimenti; nato nel 1949 è arrivato alla 44esima edizione e annovera fra gli autori premiati nomi importanti della drammaturgia italiana del dopoguerra: da Franco Parenti a Luigi Candoni, da Roberto Mazzucco a Giuseppe Fava, da Franco Cuomo a Giampiero Bona a Ugo Ronfani, Silvano Ambrogi, fino ai premiati delle ultime edizioni, Enzo Giacobbe, Bruno Longhini, Ghigo De Chiara, Renato Giordano. Un'altra cifra distintiva è quella dell'anonimato che ha sempre contrassegnato il premio che tutela massimamente gli autori, impegnando nel contempo la commissione giudicatrice in un *surplus* di attenzione, dovendo valutare i testi senza potersi ancorare a valutazioni a priori, a forme di preconconcetto - positivo o negativo - che fatalmente accompagnano la lettura dei lavori di autori già affermati o del tutto ignoti.

Altra peculiarità del «Vallecorsi» è lo stretto e duraturo connubio fra teatro e mondo del lavoro, e non solo per il fatto che ogni anno la cerimonia di premiazione ha luogo nei reparti di produzione della Breda - una delle concentrazioni industriali più qualificate in ambito internazionale nel settore del materiale rotabile - ma anche perché è in quello stesso luogo che visse e operò Francesco Vallecorsi, dipendente della Breda (allora denominata San Giorgio) con una straordinaria passione per il teatro cui dedicò tutte le sue energie fino alla prematura scomparsa. Una passione che rimase intatta in due suoi colleghi, Giulio Fiorini e Nilo Negri, i quali fondarono il «Vallecorsi» per ricordare l'amico scomparso e realizzare un concorso che avesse per «emblema» non il nome di un drammaturgo famoso o quello di un rinomato luogo di villeggiatura ma una persona come tante con un grande amore per il teatro, quello che potremmo definire lo spettatore ideale. Da poco tempo anche Giulio Fiorini e Nilo Negri ci hanno lasciati, al loro posto altre persone - dipendenti o ex dipendenti della Breda -, con analoga passione offrono disinteressatamente la loro attività affinché il «Vallecorsi» possa proseguire la sua funzione di sostegno e promozione della nuova drammaturgia italiana, confortati da il rinnovato impegno della società Breda, degli Enti territoriali, dell'Azienda di Promozione Turistica e di alcuni istituti di credito cittadini nonché dalla collaborazione dello scultore Jorio Vivarelli che da molti anni realizza il Trofeo Carlo D'Angelo per il concorrente secondo classificato, come pure le maschere dei più illustri attori italiani che dalla prossima stagione teatrale - donate dalla Breda e dall'Azienda di Promozione Turistica - troveranno stabile collocazione nelle sale del Teatro Manzoni di Pistoia; il luogo in cui gli spettatori hanno potuto ammirare e riconoscere la bravura, decretandoli degni del «Pistoia-Teatro» che, tramite l'opera di Vivarelli, li consegna alla memoria perenne dell'arte. □



di una bronchite, ma la sua assenza si fa sentire, provoca un lieve, malinconico disagio: lui è nel Vallecorsi da sempre, ne è quasi una fisica emanazione, il destino gli ha affidato le sorti del Premio e guai a chi glielo tocca. Senza cedimenti ad enfatici impulsi emotivi sono ricordati con affetto Nilo Negri e Giulio Fiorini, due amici che se ne sono andati tempo fa e che erano legati alle radici più antiche della manifestazione: il loro nome, d'ora in poi, sarà la sigla d'una targa speciale, appositamente istituita per l'opera classificata al terzo posto della graduatoria.

## ADDIO A GHIGO

La proclamazione dei vincitori si spalanca nel vuoto più triste e annuncia un'assenza definitiva: Ghigo De Chiara, recentemente scomparso, non potrà più spartire con Renato Giordano un ex-aequo combattuto e gratificante che oggi segnala, con doloroso silenzio, un drammatico passaggio di testimone. Accoramento e letizia si alternano fatalmente e devono essere accettati così come accade nella vita, così come prescrive l'impetuosa legge del teatro. Ma qui avviene qualcosa di più e che non potrebbe trovare spazio in nessun altro «premio teatrale». Il «Vallecorsi» è una vitale frazione della Breda: in fabbrica è nato per ricordare l'impegno d'un intrepido filodrammatico, in fabbrica è cresciuto, ha conquistato fama e prestigio e non avrebbe più ragione d'esistere se gli fosse tolta questa dimensione.

I padroni di casa appartengono all'aristocrazia del lavoro: Roberto Cai e Luigi Roth non sono né mai vorrebbero essere «uomini di spettacolo», rappresentano i vertici aziendali e, in qualità di managers operosi all'interno d'una realtà mutevole quanto esigente, cercano la sublimazione del lavoro in un legame con la cultura e con l'arte per radicare il tutto nella fertilità d'un territorio recettivo e partecipe. La Breda ha vissuto una stagione difficile, la sta superando in forza della sua integrità gestionale che mai si è arresa al compromesso d'ordine politico: il Vallecorsi è quasi il simbolo di questa rettitudine e si propone come un esempio di libertà, di autonomia costantemente difesa e rivendicata.



C'è tanta gente, nel grande reparto: gente della città, lavoratori della Breda, ospiti illustri e cordialmente festeggiati. A questa variegata platea Turi Ferro rammenta, con orgogliosa dialettica, la sua lunga vicenda di attore: entusiasmi ed amarezza, tradimenti e fedeltà. Oggi come ieri. E come domani? Nessuno lo sa perché viviamo turbolenze avarie che negano anche le certezze primarie e più innocue. Non basterà avere pazienza. Quando ogni argomento appare esaurito uno scrigno tutto bianco si schiude, all'improvviso, per rivelare il segreto di un eccezionale tesoro: sono le copie di tredici teste famose, scolpite da Jorio Vivarelli – fra il '70 e il '95 – e offerte ad altrettanti interpreti particolarmente amati dal pubblico. Per iniziativa della Breda le copie verranno esposte, in mostra permanente, al Teatro Manzoni come atto d'omaggio al maestro che le ha plasmate. Il premio «Pistoia-Teatro» sostenuto dagli «Amici del Vallecorsi» consacra, oggi 19 febbraio, la vittoria di Franco Branciaroli che salta in pedana, abbraccia con gioia la sua splendida immagine, l'accarezza, vi cerca le affinità più evidenti, si scontra – e ne ri-



de – con una spropositata incoerenza: Vivarelli gli ha scolpito in capo tutti i suoi riccioli sovversivi e folli... ma il Branciaroli vero – per rispetto ad esigenze di scena, quella dell'*Otello* – ostenta una rapatura assoluta, paragonabile soltanto ai fulgori del tenebroso Yul Brinner.

Con questa trasgressione innocente si chiude la giornata del teatro alla Breda Costruzioni Ferroviarie: la vivace scenografia sarà subito smontata, rumori e silenzi della fabbrica riprenderanno i loro ritmi laboriosi, il flusso della vita seguirà il suo corso con tutte le sue naturali scadenze che possono serenamente unire i vivi e i morti in un quieto legame di fervida continuità. Arrivederci «amico Vallecorsi» ci aspetta un'altra storia e un altro anno. Con la speranza che Corrado e Mansueto, santi generosi, abbiano la gentilezza di riservare a tutti ispirazioni sagge e protezione indulgente. □

In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra, panoramica del pubblico; Enzo Giacobbe e Aldo Marelli, presidente della Provincia; Renato Giordano e Carlo Maria Pensa.

LA TESTIMONIANZA DI UN DRAMMATURGO AMICO

## INCONTRARSI A PISTOIA

ENZO GIACOBBE

La premiazione dei vincitori del Premio Vallecorsi è occasione per rivivere, ogni volta con grande intensità, emozioni piacevoli che ti giungono dal sorriso dei vecchi amici, dalla loro stretta di mano, affettuosa, dalle nuove conoscenze alle quali tu stesso offri cordialità e sorriso. Pistoia! con le sue piazze antiche, le chiese, gli stretti viottoli, i crocevia, gli anelli ai lati dei portoni di antico legno, le inimmaginabili bellissime inferriate agli ampi finestroni, o i verdi diversi intorno al Castello di San Felice, o quelli delle vaste colline che quest'anno il sole ha vestito per noi di un cielo azzurro meraviglioso. E con Pistoia, la cordiale e la generosa ospitalità che la Breda ti offre, attraverso la sua disponibilità gentile, accorta e serena!

Eccola lì, materialmente la Breda – nel suo capannone di centomila metri quadri di superficie – che va dalla più lontana spiaggia della Sardegna e della Sicilia fino in Svizzera, in Francia, nella Gran Bretagna con il suo tunnel, fino in America del Sud o negli Stati Uniti, nel Nord... Un capannone dove una piccola asta d'acciaio e una minuta lamina di alluminio, come per magia, si uniscono a formare insieme ad altri mille e mille «pezzi», lunghe teorie di vagoni e carovane di carrozze, che prima di uscire dalla sala delle magie, vezzosamente, si impreziosiscono di colori discreti e conosciuti. In quest'immagine di sé, la Breda ci racconta i suoi mille uomini, la loro tenacia, l'intelligenza, la professionalità, la capacità imprenditoriale, la forza, i sacrifici che ognuno di loro vive, dal lavoratore della più minuscola lamina di alluminio, al direttore generale, al presidente che, insieme, tutti, vogliono che anche l'impegno culturale del «loro» Vallecorsi continui e si ripeta ogni anno.

Nel suo intervento, l'ingegner Roth, presidente della Breda, ci ha detto che riconosce nel Vallecorsi un partner ambito dall'Azienda perché è uno dei più validi mediatori di quell'integrazione sempre più salda e completa che la Breda vuole che esista con il territorio.

E Pistoia, che oramai considera questo «suo» Premio come irrinunciabile, sa per certo che il Vallecorsi è l'espressione di quell'«essere insieme» che lavoro e cultura hanno saputo creare nella popolazione e che va oltre le mura di Pistoia stessa, perché ogni anno il Premio, ritorna. E che l'amore dell'ingegner Roth per Pistoia sia reale, lo dice la dichiarata intenzione di creare una mostra permanente delle opere dello scultore Jorio Vivarelli, anch'esso legato al Vallecorsi «da sempre».

L'ingegner Cai, direttore generale della

## A BRANCIAROLI IL PISTOIA-TEATRO

## L'attore più istrionico e geniale

In occasione della 43ª edizione del Premio Vallecorsi è stato attribuito a Pistoia, il 19 febbraio, anche il Premio Pistoia - Teatro 1993-'94 istituito dal Gruppo Amici del Vallecorsi, dall'Azienda di Promozione Turistica in collaborazione con la rivista *Hystrio*. Il Premio è stato assegnato a Franco Branciaroli, con referendum del pubblico del Teatro Manzoni, per la sua interpretazione de *I due gemelli veneziani* di Goldoni, e consisteva in un busto dell'attore modellato dallo scultore Jorio Vivarelli.

UGO RONFANI

Lo abbiamo visto, al teatro romano di Verona, in una visione piuttosto grandguignolesca del *Macbeth* firmata da Sepe: ed aveva movenze di automa alla Carmelo Bene. Più recentemente lo abbiamo rivisto al Manzoni di Milano nel *Revisore* di Gogol, espressivamente e ferocemente satirico. Ricordi recenti ce lo restituiscono come un *Cyrano de Bergerac* ironicamente allineato sulle interpretazioni «ariose» alla Cervi. Promette di ripresentarsi presto come regista-interprete della trilogia del «suo» Testori, *L'Amleto*, *Macbeth*, *Edipus* e, contro la dilagante restaurazione perbenista, minaccia di volgere in pièce teatrale *Gli angeli dello sterminio*, romanzo testoriano – dice – passato scandalosamente sotto silenzio e nel quale si narra di una Milano messa a ferro e a fuoco da una banda di angelici teppisti. Stiamo parlando – l'avete capito – di Franco Branciaroli, il Brancia per gli amici, l'attore più istrionico e geniale che abbia espresso la scena di questa seconda metà del secolo dopo Gassman, al quale era stato accostato, quasi come erede naturale, negli anni Settanta, dopo i folgoranti inizi: in *Toller* di Dorst al Piccolo dov'era stato allievo (poco disciplinato) e poi negli allestimenti che Aldo Trionfo aveva costruito per lui, il *Tito Andronico*, il *Peer Gynt*. Ma Gassman, se consideriamo nell'insieme l'inquieto, molto inquieta carriera del Brancia primo periodo – accanto a Carmelo Bene nel *Faust* di Marlowe, poi con registi come Puecher e Ronconi, o come spericolato regista in proprio su testi di Synge o da Rilke – fa figura al confronto di un attore *rangé*, di poco rischio insomma. Mentre Branciaroli è un bel pezzo di anarchia piantato come un menhir sull'italica scena, tutto furori astratti e no, pronto a rimettersi in discussione due o tre volte in una sola stagione, indefinibile nelle sue barocche, espressionistiche uscite stilistiche, indomabile nella sua volontà inesausta di ricerca, intransigente come un Savonarola, anzi decisamente integrista nel predicare, con rissose interviste, l'«abbruciamento delle vanità» di un teatro «osceno e fasullo».

Finora – e a differenza appunto da Gassman, che nella sua carriera ha avuto momenti di debolezza verso il botteghino – il massimo delle concessioni fatte dal Brancia è stato il Goldoni dei *Gemelli*. Se ha fatto televisione è stato per recitare Machiavelli, Conrad e Camus: se ha fatto cinema è stato con maestri come Jancsó e Antonioni. E i suoi «bagni di folla» li ha fatti – come sappiamo – non sulla scena brillante e mondana di Spoleto, ma nel bel mezzo delle mareggiate politico-ideologiche del Meeting di Rimini animato dalle giovani, baldanzose truppe di Comunione e Liberazione, come attore di frontiera della testoriana Compagnia degli Incamminati. Sarebbe qualche volta insopportabile, il Brancia, se non fosse appassionato e sincero. Se parla male di Strehler lo fa (anche se non lo ammette) con la lacerazione segreta del figliuol prodigo. L'incontro con Testori è stato definitivo. Giovanni e Franco si sono incontrati «sul Ponte della Ghisolfia», in una Milano cruda, neorealista, populista nella quale lo scrittore esorcizzava i suoi fantasmi letterari e il figlio di un tabaccaio di via Novara che studiava da perito in telecomunicazioni viveva una giovinezza ribalda di ragazzo di periferia, destinato com'era non a «calcare le scene», ma a prendersi un diploma di perito in telecomunicazioni.

Ragazzo di periferia è rimasto, il Brancia, anche adesso che è un attore famoso, dopo essere entrato nella scuola del Piccolo, «così per vedere», e anche per cercare di farsi esonerare dal servizio di leva. Più che il «sacro fuoco» – dice – il gusto di sfidare se stesso, di capire fin dove poteva arrivare.

Quando ha recitato *In exitu* di Testori, quando ha rappresentato la morte di Gino, il giovane pederasta drogato, nella cornice livida della Stazione di Milano, Branciaroli ha raccontato, a se stesso prima che al pubblico, la sorte di un ragazzo di periferia che non s'era potuto salvare, come lui, con la follia del teatro. Non gli è stato difficile «essere» un personaggio del teatro pietoso e tragico di Testori; così come gli è venuto naturale – lui che ha continuato ad amare e a parlare il dialetto – impadronirsi della lingua nobile e bastarda del drammaturgo di Novate.

Un Branciaroli diverso dalle biografie e dalle agiografie dell'attore di successo? Non stupitevene: la sua autenticità è qui. Nell'olimpico di carta della scena italiana, Franco Branciaroli è «vero».

Breda, mi ha detto delle difficoltà che anche quest'anno – e quest'anno siamo alla 43ª edizione – si sono presentate, ma nel suo sorriso era evidente la soddisfazione e il giusto orgoglio della persona che ce l'ha fatta. È un sorriso che vorrei incontrare ancora, perché incontrarsi a Pistoia è piacevole, stimolante e bello.

È bello incontrare antiche amicizie e conoscere volti nuovi: è bello già poter ascoltare soltanto, i piacevolissimi affabulatori che ti sorprendono con mille aneddoti suggestivi o impensabili o curiosi o incredibili, ma che fra un bicchiere di vino pistoiese e un boccone di stinco di vitella arrosto, assumono anch'essi il sapore di cose di casa nostra, forse antiche, che ti piace conservare fra quelle che ami.

È bello perché incontri persone amabili, colte, intelligenti, ricche di mille esperienze non a chiunque né sempre possibili, delle quali vuoi trarre il maggior numero possibile di significati e suggerimenti. È bello perché la compagnia loro ti arricchisce e ti completa con stimoli nuovi, e suggestivi.

È bello perché nel giovane autore che ti racconta di sé ritrovi te stesso trent'anni addietro, con le stesse trepidazioni e speranze e desideri, perché quell'attore premiato con il Pistoia Teatro che gli Amici del Vallecorsi hanno istituito, è proprio quello che qualche giorno prima hai applaudito in quella tal commedia, della quale puoi parlare o discutere, proprio con lui.

Tutto è meraviglioso perché tutto accade con sincerità e con una carica di simpatia che la letteratura teatrale non ha mai raccontato. Intanto ognuno dei presenti continua, silenzioso, il proprio scrivere o fare teatro, con quell'amore che ogni anno si ripete e vive con e come un'esperienza nuova.

È bello perché *Hystrio* ti presenta in ogni città con l'autorevolezza, il prestigio e l'eleganza – come dicevano Giulio Fiorini e Nilo Negri – che il Vallecorsi merita. E quando quel tuo lavoro va nel palcoscenico di questa o quest'altra città, è ancora la voce di Pistoia, della Breda, del Vallecorsi che si diffonde da per tutto. □

## LE SEGNALAZIONI

**TI SEMBRA IL MOMENTO DI PARLARE D'AMORE?** di Paolo Fallai - *Commedia garbata che propone una spiritosa indagine sulla Letteratura rosa attraverso le complicate vicende di due giovani scrittori, simpatici, spregiudicati e pieni di humour.*

*Spinti piacevoli, freschezza di dialogo, personaggi vivaci: il divertimento è assicurato.*

**UN BIGLIETTO DI TEATRO UN SOLO PENNY** di Maria Pia Daniele - *Storia curiosa, ambientata nel '600 e all'ombra della peste. Protagonista un anziano attore che traccia una specie di intimo testamento: opera inquietante, strana nella composizione e nel linguaggio, che ha il pregio di una spiccata e singolare originalità.*

**SOLITUDINI** di Enzo Giacobbe - *Un tema drammatico: la corruzione rivissuta come «delitto e castigo» e narrata attraverso le vicende di due giovani amici, uno dei quali intrappolato nell'inferno di crimini terrificanti, troverà il suo riscatto soltanto nella morte e in un illuminato pentimento.*

*Intelligenza, capacità di raccontare, sofferza partecipazione si fondono in una buona proposta scenica, dolorosa e stimolante.*

## LE MOTIVAZIONI DEL VALLECORSI

### I Premi ex-aequo

#### **UN CAPRICCIO** di Ghigo de Chiara

*Piccole storie di donne sullo sfondo di un cinquantennio di Storia italiana. Una madre, Letizia, legata a gretti pensieri, una figlia innamorata di un ragazzo che diventerà – e non lo vedremo mai – il vero protagonista della lunga vicenda, fino alla tragedia. 1943, quel ragazzo, Alberto, è sottotenente dell'aeronautica. Decolla forse ogni giorno, per azioni di guerra, da una pista non lontana. Anche all'alba della sua prima notte di nozze; e Angela, che per sposarlo, vincendo l'opposizione dei genitori, aveva tentato il suicidio, non lo rivedrà più.*

*Dunque non era un capriccio. Era amore vero, profondo, meraviglioso. Ed ecco – 1963 – il frutto di quell'amore. Si chiama Marta, non conobbe il padre. Né mai vide la madre, morta nel metterla alla luce...*

*Ma raccontare la commedia di Ghigo De Chiara è immiserirla: proprio perché – sembra un paradosso – il segreto della sua scrittura sta nel cogliere e esaltare i valori della quotidianità per farne una favola che spalanca le pagine delle esperienze nostre e altrui, donde affiorano le lacrime e i rifiuti, le brevi gioie e le perdute speranze del tempo.*

*Momenti di vita: scendere nei rifugi quando lo imponevano gli allarmi aerei: scoprire di non avere ricordi perché si è cresciuti senza una vera famiglia; e – 1993 – affrontare, fatale, l'edipica realtà di un amore proibito. Non è un «capriccio» d'autore avere creato tre soli personaggi destinandoli a due sole interpreti. Ma un testimoniare il nostro essere, le nostre verità che riceviamo da chi ci ha preceduto e che consegneremo a chi ci seguirà. La madre di Marta è rimasta là, nel grande ritratto dipinto da nonna Letizia; e non è magia, non «capriccio» metafisico, ritrovarla viva, innamorata come quella notte in cui ricevette il seme di Marta, figlia e rivale, donna finita. Finita per sempre nell'ombra nera del delitto. Per l'emozione che mi hanno dato, queste piccole donne le ho amate e odiate, leggendole. Aspetto di vederle e sentirle incarnate sulla scena. Un capriccio deve arrivarci presto.*

#### **LABBRA SERRATE** di Renato Giordano

*Critici studiosi – cito a caso l'autorevole George Steiner come esempio quasi sovrano – sostengono spesso e volentieri che la drammaturgia contemporanea è «incapace di tragedia». Forse non è proprio così. Siamo incapaci di una potenza e di una forma paragonabili al grandioso mito classico per l'innegabile motivo che il nostro tempo non propone miti autentici e perciò rischiamo – imitandoli malissimo – di profanare quelli ereditati dal passato. Abbiamo inoltre perduto il senso della fatalità insieme all'esigenza della catarsi e le forze che spingono al male non sempre sono misteriose pulsioni che emergono – senza controllo – dall'inconscio, ma piuttosto «intelligenza» e «ferocia» allo stato puro, quasi tecnologicamente distillate all'interno di una nuova, micidiale razionalità. In questo senso Labbra serrate è una vera, attuale tragedia senza eroi e senza riscatto: un asettico trionfo del male perseguito e voluto come demoniaca figurazione del nulla.*

*Tre personaggi: Tony, un killer, Gino, un mafioso sulla strada del pentimento e Lucia, «la donna» che ha l'incarico di eliminarli entrambi. Gino – sufficientemente istigato – uccide Tony, Lucia «a labbra serrate» fulmina Gino sparando con mira perfetta e senza tremori. Missione compiuta. Nessuna debolezza, neanche l'ombra d'un sussulto o di un'esitazione. Non si tratta però di una comune vicenda malavitosa, tautologicamente installata nelle cronache d'ogni giorno: l'autore rivela scarso interesse per la concretezza degli eventi, si limita a enunciarli e poi li supera con una spietata indagine psicologica tesa a recuperare vaghi residui di reticenza morale o l'efferratezza assoluta. L'opera – secondo le regole del buon teatro – non offre conclusioni né sentenze: suscita domande. Ognuno risponda per sé.*

### Il premio

#### **STRANE VOCI DALL'AL DI LÀ** di Guido Guerrasio

*Un viaggio nell'oltretomba grazie alla morte apparente del protagonista: il tutto è occasione per una pungente satira sulle troppe manie che affliggono la contemporaneità: oroscopi, maghi, streghe, turpiloquio e tanti altri peccati più o meno mortali. Stesura bene articolata e scorrevole in una composizione spiritosa e di gradevolissimo impatto.*

### III premio

#### **È LA PESTE, DOTTORE ORENGO** di Vico Faggi

*Genova, nel 1600: un'epidemia storicamente autentica, ricostruita e proposta come infezione fisica e morale che, da sempre, corrode le radici dell'umanità. Quando le colpe dei potenti diventano mostruose, non più sopportabili, la voglia di giustizia si dissolve tragicamente nella sete di vendetta e impone la ricerca di un capro espiatorio, comunque sia: più non ha importanza che si tratti di un vero colpevole o di un innocente sacrificato. Scrittura nitida e dura, lucido tratteggio dei personaggi, dialogo essenziale. Un testo di attualità e di grande fascino.*

# MATER INTEMERATA

Monologo per una voce femminile di Mario Donizetti



## IL CANTO DELL'AMORE

Il pianto del nostro primo respiro è il canto alla luce..., alla luce madre del tempo. Ora io canto alla luce. Canto la volontà del concepimento. Canto la libertà della generazione. Canto l'ardore della terra che schiude ogni seme.

... Trasmetterò la mia libertà...

La mia avventura continua nella nuova avventura, ricolma di fiori come a primavera. Io canterò la ninna nanna per te, bambino, e tu sentirai il mio sussurro.

Canto per te.

Canto per la gioia del tuo primo respiro.

Chi potrà arrestare la piena impetuosa dell'amore.

Chi non si lascerà portare all'origine del respiro, all'origine del pianto di gioia.

Chi può opporsi al congiungimento del proprio tempo con il tempo della generazione.

Ora mi spoglio dei panni della prudenza. La prudenza sarebbe violenza.

L'amore mi porterà nella culla degli avi e alla fonte del loro progetto.

Chi mi ha generato, non dubitava del mio futuro e la felicità degli avi era la loro certezza: nel loro progetto non c'era dubbio.

Il dubbio si oscura nel presentimento: la gioia è nella certezza dell'evento e dall'evento rinasce nuova certezza di gioia.

Canto il mio progetto.

Canto il canto degli avi antichi che annulla il dubbio. Darò la mia primavera, e chi nascerà da me, canterà per me la sua primavera.

## IL CONCEPIMENTO

L'ho concepito nella carne, ma nell'atto del desiderio la mia volontà si ritraeva.

Nell'oscuro e nascosto sentimento una voce mi tormentava: «Ogni nascita appartiene al mondo e ognuno è quello che gli avi sono stati. Tu sei l'ultima e non la prima nella creazione della tua vita. Sei l'ultima nel diritto anche se darai tutto il tuo sangue».

Sempre più oscura la voce minacciava la mia felicità: «Tuo figlio potrebbe appartenere ad un'antica maledizione».

La voce oscura e maligna, sibilando l'errore sconvolgeva la pace del mio concepimento: «L'atto del tuo desiderio non è d'amore, ma di soddisfacimento dell'orgoglio. Tuo figlio sarà posseduto da quelli che, amati da lui, l'ameranno. E se non dividerai tuo figlio con tutti, lo soffocherai. Non ti chiamerà madre. Non sarà tuo, né degli altri, né egli sarà di se stesso».

Ma io ti ho voluto. Se sarai, sarai per me e nulla ti dividerà da me anche se il tuo amore sarà diviso.

Chi non divide l'amore e lo segrega per sé?

L'amore diviso fra tutti all'infinito resta per ognuno indiviso.

Io ho vinto la voce maligna oscura e nascosta: dividerò il mio amore all'infinito e sarò infinitamente amata.

Ho vinto!

Ho vinto l'ansia del concepimento.

Ho vinto il dolore del dubbio.

Ho vinto lo sconforto del presentimento.

Ora tutto è certezza. Tutto è placato nell'evento.

Io vivo la primavera di tutti i tempi e la gioia è infinita.

## SCHEDE D'AUTORE



### Donizetti, il maestro di pittura che scrive anche per il teatro

**M**ario Donizetti (nato a Bergamo dove risiede con la moglie Costanza, scrittrice, sua ispiratrice e modella) è fra i grandi disegnatori e pittori della corrente realista.

Hanno posato per lui attori famosi, da Barrault a Gassman, da Ricci ad Albertazzi, dalla Cortese alla Falk. Suo è il ritratto di Patrizia Milani che *Hystrio* ha in copertina in questo numero. Ha anche realizzato copertine per il *Time Magazine* con ritratti di personaggi celebri come Papa Giovanni Paolo II, Indira Gandhi, Lady Diana.

Donizetti è forse l'unico artista contemporaneo che abbia eseguito decine di dissezioni sul corpo umano ricavandone un corpus di disegni anatomici. Sono più di tremila gli studi a matita e a punta d'argento da lui realizzati con infaticabile impegno. Sue opere si trovano nelle gallerie e nei musei di ogni parte del mondo.

Nella sua casa-atelier a Bergamo Alta il pittore ha fondato un Istituto per la ricerca e la divulgazione della tecnica delle arti. Sua è stata l'iniziativa di presentare insieme al Nobel Abdus Salam e al professor Amaldi un progetto di legge per proteggere dagli effetti deterioranti di eccessive esposizioni alla luce i capolavori dei musei italiani.

Le sue personali ricerche di tecnica pittorica ne hanno fatto un esperto in diagnostica del restauro. Egli ha riscoperto la tecnica della tempera a tuorlo d'uovo, ch'era andata perduta quattro secoli orsono. Più recentemente Donizetti ha messo a punto una nuova tecnica a pastello (usata per il ritratto a Patrizia Milani), che nei risultati si presenta come non secondaria rispetto all'affresco, alla tempera a tuorlo d'uovo e all'olio. Questa «invenzione» porta la tecnica tradizionale del pastello ad un livello superiore per cromatismo e stabilità del dipinto. Essa prevede la preparazione della tela con polvere di marmo e il trattamento a vapore bollente della tavola dipinta per conseguire il fissaggio del pigmento, che così trattato si incorpora con il fondo preparato con la polvere di marmo, acquistando solidità nella tinta e nel rilievo. Il nuovo metodo, in luogo del superficiale fissaggio a spruzzo di resina o di colla, consente la piena conservazione di tutte le velature e la possibilità di ulteriori stesure di pigmento; ed il risultato finale è della stessa forza dell'affresco, con in più la delicatezza del pastello.

Quanto sopra per ciò che riguarda Mario Donizetti pittore. Ma l'artista bergamasco è anche scrittore, e in un'opera che ha fatto molto discutere, *Perché figurativo* (Corpo 9 editrice) ha esposto le sue idee sulla pittura, con dovizia di argomenti estetico-filosofici e con un piglio polemico.

Donizetti è anche attirato dal teatro: ed ecco di suo, in queste pagine, il monologo *Mater intemerata* che affronta una grave questione di bioetica nei termini di una maternità tragica che finisce per adombrare il mistero della creatura vivente. *Hystrio* aveva già pubblicato (n. 3 del 1992), di Donizetti, un altro monologo, *Riflessioni di un eretico*. □



## L'ATTESA

Nascerà deforme.

Dicono che la sua morte sia necessaria.

Chi non divide amore con un feto deforme?

La sua deformità esige forse la sua morte, ma deformità è per lui perfezione. È solo la nostra imperfezione che esige la sua morte: infatti la perfezione di Dio consente la sua nascita.

Io sono forse causa della sua deformità, ma non posso essere causa della sua morte anche se la morte lo libera dalla tortura della sua vita, che sarà per lui una morte costante, ripetuta tutti gli istanti della sua vita.

Se sapesse d'essere deforme potrebbe non volere la vita. Ma io non so quello che sa questo infelice: egli è nell'estrema contraddizione di sé e di sua madre che lo genera per morire prima di vivere.

Io devo scegliere dove la scelta non c'è: o abiezione, con la sua morte, o abiezione con la sua vita.

La scelta è già fatta sopra di me. Non sono stata interrogata e la violenza è irreparabile. Ditemi cosa è giusto: morire per non uccidere o piegare alla nostra vita la vita di un altro. Ma anche così, piegata la vita di un altro alla nostra, la nostra è come l'altra piegata.

La vita si piega e su se stessa piange.

Se interrompo il compiersi della sua vita, il pianto del suo primo respiro, mancherà...

ma tu nasci da me e il mio respiro sarà il tuo respiro. La tua vita deforme è la mia vita. Così vivrò deforme con te deforme perché sono la tua fonte deforme. Voglio vivere con te tutti gli attimi della tua vita di morte.

Ho creduto nell'amore diviso fra tutti e per tutti indiviso. Ho creduto nella felicità che ora è nascosta. Ho creduto nella generazione ed ora non posso stroncarla.

Dovevo forse credere nell'infelicità di tutti gli esseri viventi?

Ho creduto che Dio fosse provvidente. Ma Dio forse è solamente la libertà di tutti e di tutto l'universo. E nella libertà anche il male è libero. Senza libertà come avrebbe

potuto Lucifero contro Dio guidare la rivolta. Come potrebbe un feto deforme progettare la sua nascita?

Come sarebbe possibile la contraddizione?

Solo la libertà è legge.

Se l'amore fosse legge, la morte di uno solo di noi sarebbe causa della morte di tutti.

Quale madre potrebbe sopravvivere al parto di un demente.

Chi potrebbe essere felice dopo l'assassinio del figlio deforme.

Forse la madre di un essere perfetto potrebbe non piangere?

Questa nascita non sarà un castigo per tutte le madri alla sola condizione che nessuna abbia creduto nella felicità dell'amore.

## IL TRAVAGLIO

È il tempo della sua nascita.

Il dolore del mio travaglio è assurdo perché, nato dalla libertà, toglierà la libertà.

Ma se non saprà d'essere schiavo della pietà degli altri, amerà gli altri come se stesso. Sarà libero e penserà d'essere il centro armonico del mondo. Ma se egli saprà d'essere deforme, ripugnerà a se stesso. Chi ripugna a se stesso non può amare nessuno e chi non ama nessuno è degno di morte.

Forse la sua ripugnante deformità esige la sua morte...

Ma se la forma ripugnante e dolorosa è tale solo rispetto alla nostra forma amata; se la gioia per la nostra forma amata è causa della soppressione della forma ripugnante, la gioia è causa del delitto. Se è così, la nostra gioia è mostruosa come la forma mostruosa ed è allora da sopprimere come il dolore.

Chi è causa del delitto non può che essere deforme come il deforme.

Così io non sarò deforme perché partorirò con gioia questo doloroso mostro. Amato figlio perfetto: ti ho preparato una culla di paglia intrecciata come un nido nella foresta.

Non cadrà da me nella terra, ma nei bianchi panni ricamati e ti darò il mio sangue.

## LA NASCITA

L'hanno strappato da me con la violenza di un ferro.

Non posso guardarlo: i miei visceri si contorcono come serpenti e il dolore è più acuto del travaglio.

Nessuno lo può guardare.

Prima che nascesse, la sua deformità aveva la forma della scienza. La scienza è cieca. Ha reso possibile l'arbitrio del mio parto deforme accecando la mia ragione.

Ma ora mi guarda e aspetta il mio sguardo.

Non ti posso negare il mio sguardo perché la tua deformità ti è sconosciuta e non conosci l'orrore di quelli che ti guardano.

I miei occhi dovevano spegnersi alla tua nascita.

Ora la mia angoscia non è misurabile. I miei sensi sono schiacciati dal suo peso.

Eppure vive, ma quello che tocca si spezza.

Ora è tanto grande che non mi sembra di esistere.

Non ricordo quasi più il suo piccolo corpo, quando credevo di cullarlo per sempre.

Ora la realtà vivente sorpassa la realtà pensata.

L'idea della realtà mi ha mentito. L'idea di libertà mente perché nasconde la libertà degli altri che incatenano la nostra.

Siamo tutti traditi.

Chi può pensare di aver paura del figlio? Egli non conosce il vincolo della sua nascita: non sa che sono sua madre e vivo nel terrore della sua violenza carnale.

## LA LEGGE DELLA NECESSITÀ

Presto sarà irreparabile l'evento.

Chi potrà fermare l'orrendo amplesso.

Chi fermerà la dannazione.

Io sola sono responsabile del mio delitto.

Io l'ho voluto con la ragione del sofisma ed ora vado cercando naturale giustizia del mio errore con la ragione della necessità.

Ho ignorato la prudenza e sono caduta nella superbia della incontaminazione chiamando a mio sostegno e testimone la perfezione di Dio.

L'ho amato per orgoglio. Ho amato solo me stessa. Un amore d'amore lo avrebbe stroncato. Io l'ho voluto per arbitrio ed ora il castigo della mia contaminazione è sacro.

Nessuno di noi è incontaminato. Nessuno di noi è un valore. Quale vita avrà valore. Quella che nasce sulla morte o quella che muore per la vita di un altro. Forse un uomo vale più della vita di un moscerino, perché un moscerino viene sacrificato alla vita dell'uomo?

La vita dell'uomo è legata alla vita del mondo, perciò la morte di un moscerino è la morte dell'uomo.

Dov'è il valore?

O la vita vale per sé, o il valore è dato per interesse. Se il valore alla vita è dato per interesse, la vita è senza valore. E se la vita vale per sé, in cosa consiste il suo fondamento? Se la vita, per essere, esige la sua estinzione, e senza la sua estinzione non può essere, il suo fondamento è la sua estinzione.

Forse il fondamento della vita è il suo progetto e la morte è il termine del progetto. Se è così ogni essere vivente anche se deforme è un valore per il suo progetto. Infatti l'essere deforme progetta la sua vita deforme nella libertà: liberamente progetta il suo futuro di imminente estinzione.

Forse il fondamento della vita è il suo progetto e la morte è il termine del progetto. Se è così ogni essere vivente anche se deforme è un valore per il suo progetto. Infatti l'essere deforme progetta la sua vita deforme nella libertà: liberamente progetta il suo futuro di imminente estinzione.

Forse il fondamento della vita è il suo progetto e la morte è il termine del progetto. Se è così ogni essere vivente anche se deforme è un valore per il suo progetto. Infatti l'essere deforme progetta la sua vita deforme nella libertà: liberamente progetta il suo futuro di imminente estinzione.

Forse il fondamento della vita è il suo progetto e la morte è il termine del progetto. Se è così ogni essere vivente anche se deforme è un valore per il suo progetto. Infatti l'essere deforme progetta la sua vita deforme nella libertà: liberamente progetta il suo futuro di imminente estinzione.

Forse il fondamento della vita è il suo progetto e la morte è il termine del progetto. Se è così ogni essere vivente anche se deforme è un valore per il suo progetto. Infatti l'essere deforme progetta la sua vita deforme nella libertà: liberamente progetta il suo futuro di imminente estinzione.

Forse il fondamento della vita è il suo progetto e la morte è il termine del progetto. Se è così ogni essere vivente anche se deforme è un valore per il suo progetto. Infatti l'essere deforme progetta la sua vita deforme nella libertà: liberamente progetta il suo futuro di imminente estinzione.

Forse il fondamento della vita è il suo progetto e la morte è il termine del progetto. Se è così ogni essere vivente anche se deforme è un valore per il suo progetto. Infatti l'essere deforme progetta la sua vita deforme nella libertà: liberamente progetta il suo futuro di imminente estinzione.

Ogni seme allora è un valore perché ogni seme progetta la sua vita.

Tutta la natura vivente agisce nella libertà del proprio progetto, lontano o imminente che sia il suo termine. Per questo ogni essere vivente liberamente uccide: affinché il suo personale progetto si compia. Ma se uccidere un uomo deforme è delitto, è delitto anche sopprimere il feto di un uomo deforme. È delitto sopprimere il seme che progetta il feto di un uomo deforme.

La volontà passiva che impedisce il concepimento voluto dal seme e dal suo progetto, qualunque sia il progetto, è delittuosa.

Se il valore di un'azione è dato dallo scopo dell'azione, la castità voluta con lo scopo di impedire la nascita di un uomo è un assassinio.

Solo la castità senza scopo è innocente. Il resto è furbizia. Se non è così, per non essere assassini, basterà nascondere l'arma del delitto.

Se il valore della vita è nel suo progetto, non possiamo discriminare a nessun livello, perché ogni livello, inferiore che sia, possiede il progetto di un livello più alto, e perciò il valore della vita non è solamente nell'uomo nato, ma nel suo feto, nelle cellule dei padri e delle madri, nelle molecole dei caratteri di tutti gli esseri viventi: per la parità del valore progettuale di tutti gli esseri viventi. Il valore è nella natura tutta che assume il compito del progetto totale.

Ma proprio per questo è legge che la vita si ritorca contro se stessa, poiché la libertà del progetto di chi uccide è la stessa libertà del progetto di chi è ucciso.

Chi ancora non è ucciso, ha già ucciso e ancora dovrà uccidere, oppure senza progetto ucciderà se stesso. Chi è derubato, ruberà. Una sola goccia di sudore carpiato dal più forte al debole è un delitto, ma quando il più debole non è derubato dal più forte, diventa forte e delittuosamente carpiato il sudore di chi è fatto debole dal mancato delittuoso furto. Siamo tutti ladri e tutti derubati. Siamo tutti assassini e tutti saremo uccisi.

La vita è delitto.

Quando calpesterai o strapperai dalla terra un filo d'erba, ucciderai la vita. Anche un filo d'erba piange la sua nascita e la sua morte con un canto di note che non vogliamo sentire. Ma anche un filo d'erba progetta il suo tempo, stroncando la vita di un altro. Vivere è per tutti un delitto. La voce del vento mi percuote dicendo: è stato derubato e ucciso prima del tempo.

Il suo primo pianto era il canto della morte. La sua vita è senza progetto e il futuro è arriavato...

Così l'estrema scelta è fatta.

Il calice avvelenato è stato posto là dove non è possibile oltrepassare.

Il calice avvelenato fermerà la tortura ed il compiersi abietto.

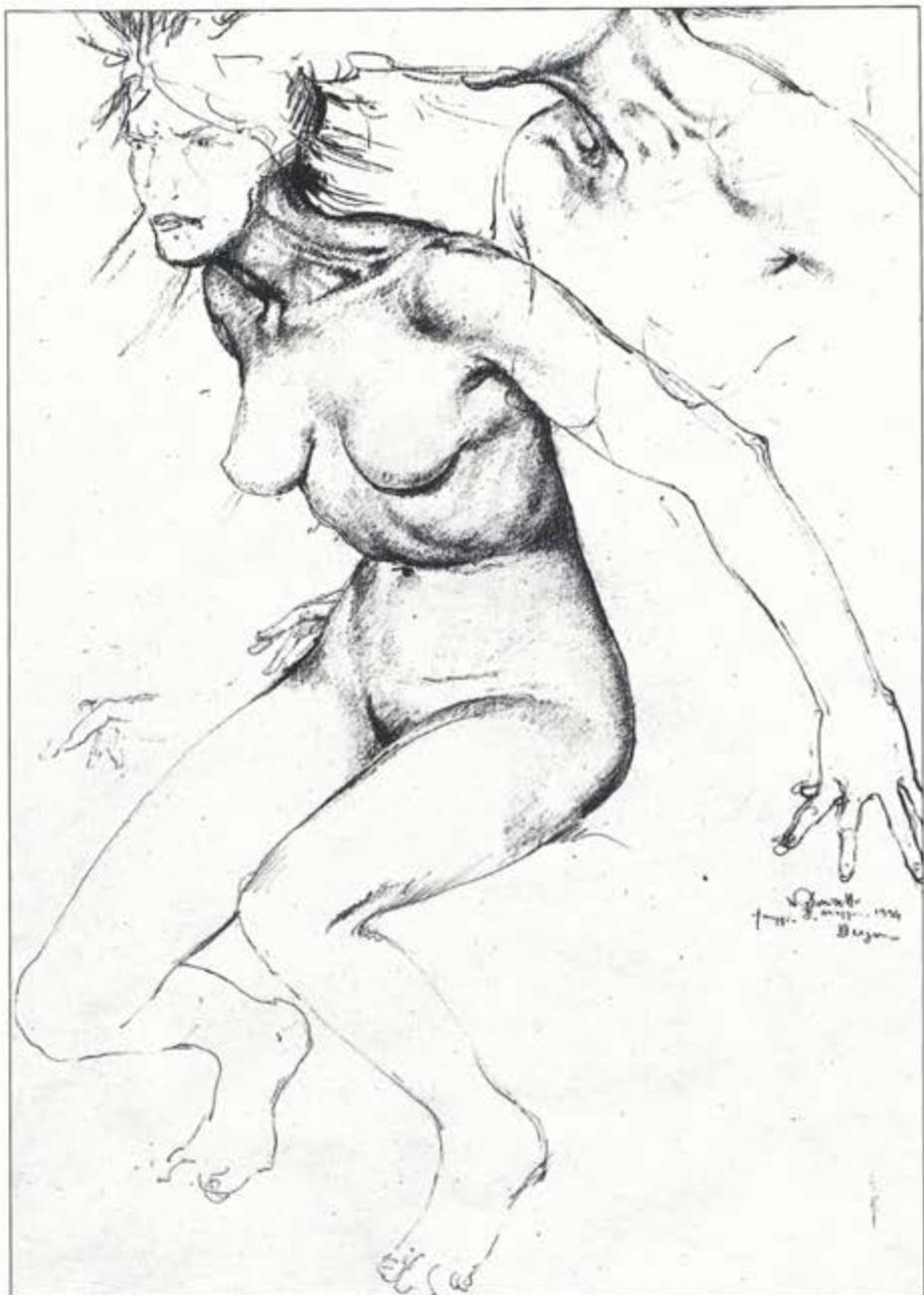
Il calice avvelenato stroncherà questa morte.

Quando il tuono della sua furia si placherà, la medicina avrà compiuto la sua guarigione. E allora verrà il silenzio.

Distrugge ogni cosa. Intorno a sé nemmeno la parvenza di oggetto è salva.

Distrugge tutto quello che è stato creato per lui.

Distrugge se stesso mutilando il suo corpo e nel lamento invoca estinzione. La sua giustizia è l'annientamento perché è stato annientato. La sua violenza invoca il calice della nostra fine.



Il calice avvelenato è il calice del nostro brindisi d'amore. Io berrò con te l'altra metà.

### OMICIDIO E SUICIDIO ESPRESSIONE DI ASCOLTO

... Il silenzio...

Il silenzio è fatto...

Il silenzio mi invita.

(Beve dal calice)

(Pausa)

Il silenzio mi afferra...

La volontà della nostra carne sta per essere divisa in più di mille parti, perché più di mille sono le bocche che saranno sfamate dalla nostra carne.

### IL CANTO DELLA MORTE

Il tempo del mio respiro è finito, e il mio canto è il pianto della promessa stroncata.

L'ultimo respiro annulla la nostra libertà.

Ogni mia promessa di vita ha posseduto il suo tempo e il frutto maturo torna alla terra

perché rinasca nuova promessa. Ma non saprò cosa verrà dopo di me.

Chi muore dimentica; annulla il tempo e non sa più d'essere vissuto. Un solo istante dopo la nostra morte il tempo è subito divorato dall'eternità e tutto e nulla sono lo stesso.

Ora io canto la mia morte che mi salva dalla morte.

Canto il pianto che mi riporta al buio antico. Canto per domani quando dalla terra spunteranno i fiori di una nuova primavera.

Canto l'ultima ninna nanna, ma più non senti il mio sussurro.

Ti ho tolto gli occhi...

...Luce mi acceca...

La volontà non è più nostra: brucia nella bufera di fuoco che incendia il mondo.

La libertà mi libera dalla libertà e l'addio è dolce. (Reclina il capo)

### SIPARIO

I disegni nel testo di Donizetti sono dell'autore.

# JACK LO SVENTRATORE

due tempi di VITTORIO FRANCESCHI, testo segnalato nell'ambito del Concorso Idi 1992



## PRIMO TEMPO

Nel seminterrato di un palazzo popolare. Una stanza squallida e disadorno, più simile a un garage che a una stanza d'appartamento. Sulla parete di fondo due porte, a destra e a sinistra. Accanto alla porta di sinistra c'è un interruttore. Poco lontano dalla porta di destra, spostato verso il centro, un lavandino lurido con un solo rubinetto e uno specchio rotto. Sulla parete di destra c'è la porta d'ingresso che è più larga del normale, come quelle di certe botteghe. Un po' più verso il proscenio c'è il gabinetto, con la porticina scrostata. Addossato alla parete di sinistra c'è un tavolino di formica con le gambe di metallo. Sopra, una piccola abat-jour, una radio e pacchi di riviste enigmistiche, molte delle quali sono sparpagliate a terra. Accanto al tavolino c'è una vecchia poltrona di vimini e un seggiolino pieghevole, di stoffa. Qua e là ammonticchiate, scatole di cartone e vario ciarpane. Sulla parete di fondo sono appesi in bell'ordine, a file sovrapposte, ventitré calendari. Due file di nove e una, più in alto, di cinque. In basso a sinistra, appesa a un chiodo, c'è una casacca scura. Sulla parete di sinistra, in alto, ci sono tre piccole finestrelle con i vetri smerigliati che danno sul cortile del palazzo. Al centro, pendente dal soffitto, c'è un lampadario rettangolare simile a quelli in uso nelle sale da biliardo. In fondo alla parete di destra c'è l'interruttore generale della casa. Da sotto la porta di sinistra e dal buco della serratura filtra una luce.

Sono circa le dieci di sera, la scena è immersa nell'oscurità. Si ode, all'esterno, il rumore di un motore. La luce di due fari penetra per un istante dalle finestrelle in alto rischiarendo debolmente la scena prima di scomparire. Il motore si ferma, si odono portiere sbattere, scalpicci. La porta di sinistra si apre d'improvviso e subito si richiude. Di nuovo la scena si rischiara grazie alla luce, molto intensa, proveniente dalla stanza. Facciamo in tempo a intravedere, seduta sulla poltrona di vimini, una figura di donna anziana. Poi tutto ripiomba nell'oscurità. Una chiave gira nella toppa della porta d'ingresso, che si apre lentamente lasciando entrare la luce fioca di un lampione. Il fascio di luce di una torcia elettrica, impugnata dall'amico di Jack, taglia il buio.

L'AMICO DI JACK - Chiudete la porta. (La porta viene chiusa. Nella penombra si scorgono alcune sagome) È qui. (Con la torcia illumina i calendari, il lavandino, le porte e infine la donna seduta - la madre di Jack - che si protegge gli occhi con una mano)

MADRE - Spegnete quella torcia.

L'AMICO DI JACK - Scusa.

La scena ripiomba nell'oscurità ma dopo un istante si accende l'abat-jour sul tavolino. Ora vediamo un po' meglio i personaggi che sono entrati insieme all'amico: la giornalista, il regista, l'operatore e i due tecnici che hanno in mano alcuni rotoli di cavi elettrici. Sono tutti immobili davanti alla porta d'ingresso.

MADRE - Avanti.

L'AMICO DI JACK - Non volevo ferirle gli occhi. Non ero nemmeno sicuro di trovarla qui.

MADRE - E dove volevi che fossi?

L'AMICO DI JACK - Ma, non so. A letto, a riposare.

MADRE - Che idea! Vi aspettavo. (Scruta il gruppo) Dovevano essere due.

GIORNALISTA - Più il regista. Buonasera!

MADRE - No. Due in tutto.

L'AMICO DI JACK - Forse è colpa mia, non ho specificato bene. Ma sono sicuro che erano tre. Due più il regista.

MADRE - Comunque sono cinque.

REGISTA - Per una trasmissione come questa era il minimo, signora. Diciotto puntate non sono uno scherzo.

GIORNALISTA - Le assicuro che la troupe è già ridotta all'osso.

OPERATORE - Io sono di poche parole e loro sono muti. (Indica i due tecnici)

REGISTA - Anche Carolina è avvertita. Le abbiamo detto: non suonare, non chiamare, bussa piano. Delicatamente.

## PERSONAGGI

L'AMICO DI JACK, un uomo sui quarant'anni

LA MADRE DI JACK

La troupe un po' scalcagnata di una piccola Tv privata, composta da:

LA GIORNALISTA (BIANCA), bella un po' intellettuale, sui trent'anni

IL REGISTA (ELIO), sui quarant'anni

L'OPERATORE (LALLO), sui cinquant'anni

L'ELETTRICISTA (ALBERTO), che non parla

IL FONICO (GIGI), che non parla

E inoltre:

CAROLINA, giovane attrice molto carina

MADRE - Chi è Carolina?

GIORNALISTA - La valletta. Ci raggiungerà più tardi.

REGISTA - Appena avrà finito il suo show al «Contumacia».

MADRE - Era proprio necessario?

GIORNALISTA - I sorrisi sono molto importanti sul piccolo schermo. Per rompere la tensione, capisce? Due note, due labbra...

MADRE - Cominciamo male.

OPERATORE - Facciamo piano, stia tranquilla.

MADRE - Non è per i rumori, qui non ci sente nessuno. È l'andirivieni che mi preoccupa.

REGISTA - Nessun andirivieni. Appena arriva la ragazza spranghiamo la porta e per una settimana da qui non esce più nessuno. Abbiamo le brande, le provviste, tutto. Un bunker. Abbia fiducia.

MADRE - Se qualcuno ci scopre...

GIORNALISTA - Le garantiamo la massima segretezza. Ne rispondo io.

REGISTA - La nostra è una Rete seria.

GIORNALISTA - È nell'interesse di tutti, no?

L'AMICO DI JACK - Altrimenti, addio scoop!

(Tutti sorridono) C'è rimasto un po' di caffè?

MADRE - No.

L'AMICO DI JACK - Notizie di Jack?

MADRE - No.

L'AMICO DI JACK - Beh... mettiamoci a nostro agio. (Prende il seggiolino pieghevole, lo apre e lo posa ai piedi della giornalista) Prego.

GIORNALISTA - (Che ha estratto da una cartella penna, block-notes e alcuni fogli volanti) Molto gentile. (Si siede)

L'AMICO DI JACK - Beh... questa è la casa di Jack.

REGISTA - (Indicando la porta in fondo a sinistra) Cosa c'è di là?

L'AMICO DI JACK - La camera di Jack.

REGISTA - Ah, interessante!

L'AMICO DI JACK - Ma non si può entrare.

REGISTA - Perché?

MADRE - Non si può.

L'AMICO DI JACK - Non insistete.

GIORNALISTA - Sarebbe molto importante per la trasmissione.

MADRE - No.

Imbarazzo generale.

OPERATORE - E là? (Indica la porticina a destra)

L'AMICO DI JACK - Il bagno.

REGISTA - E là? (Indica la porta sul fondo a destra)

MADRE - Quella è la mia stanza. Entrate pure. (Nessuno si muove) Prego.

REGISTA - Dopo, dopo.

MADRE - Ci sono molte fotografie.

GIORNALISTA - (Alzandosi, molto interessata)

Ah!

REGISTA - Foto? (Fa un passo verso la porta)

L'AMICO DI JACK - Ma solo di Jack bambino. Di Jack piccolino. Nulla che possa rivelare il Jack di oggi. Non ci sono foto di Jack dopo i dodici anni.

La giornalista si risiede.

OPERATORE - Non si può avere un po' più di luce? Poi non parlo più.

L'AMICO DI JACK - Ma sì, certo. Mai abituarsi all'oscurità. (Preme l'interruttore accanto alla porta di sinistra. Il lampadario centrale si accende illuminando violentemente il centro della stanza che ora ricorda vagamente un ring) Fuori i secondi!

Ride.

OPERATORE - Ma guarda in che condizioni ci tocca lavorare!

REGISTA - Verrà una merda.

GIORNALISTA - Non drammatizziamo.

MADRE - È la nostra luce naturale.

GIORNALISTA - È una nota interessante. Lallo, preparati. (L'operatore imbraccia la telecamera. La giornalista impugna un microfono che porgerà di volta in volta agli intervistati) Signora, posso farle qualche domanda?

MADRE - A me?

GIORNALISTA - Sicuro. Ci parli di lei. È un buon inizio per la trasmissione.

MADRE - La mia vita non è da raccontare. E poi non sono abituata.

GIORNALISTA - Sarà una sorpresa, vedrà. Ci parli di quand'era ragazza. Bionda? Bruna?

MADRE - Non me lo ricordo nemmeno più.

Tutti sorridono.

REGISTA - Brava, continui! Vede? Ha fatto breccia sul pubblico!

MADRE - Il pubblico?

GIORNALISTA - Se piace a noi! Noi siamo tremendi, sa? Il pubblico invece è di bocca buona.

Su, continui. Mettiamo che avesse i capelli rossi.

Va bene rossi?

MADRE - Se va bene a lei...

GIORNALISTA - Che simpatica!

REGISTA - Brava! Vede? È facile!

GIORNALISTA - Allora, com'era da ragazza?

Sogni? Progetti?

MADRE - Da ragazza ero povera.

REGISTA - (Indicando all'operatore di accostarsi alla madre) Vai, Lallo.

MADRE - Ma i miei fecero ogni sacrificio pur di farmi studiare. Amavo la storia, la filosofia, la letteratura.

GIORNALISTA - Lei quindi ha degli interessi culturali.

MADRE - Oh, non più. Ora faccio le parole crociate.

L'AMICO DI JACK - Ma non le finisce mai. Le resta sempre qualche casella bianca.

MADRE - Affluente della Mosella. Tre lettere. Mah! Mi piacciono anche i proverbi. Chi nasce lupo muore cupo... la lepre scappa quando il cane si gratta...

GIORNALISTA - E a cosa dobbiamo questa caduta d'interesse?

MADRE - Per che cosa?

GIORNALISTA - Per la cultura.

MADRE - Ah... stavo per laurearmi quando incontrai un giovanotto molto intraprendente che mi chiese in moglie. Dissi di sì. I miei piansero ma io ero felice. Lo amavo. Fece mille mestieri e io dietro: a lavare, a cucinare, a ridere. Quand'eravamo in bolletta, invece di affliggerci dicevamo: oggi inventiamo la vita!

GIORNALISTA - Bellissimo! Vero, Elio?

REGISTA - Sì, molto poetico.

I due tecnici escono.

MADRE - Aveva molte idee brillanti, era un artista. Un giorno aprì un laboratorio di fiori artificiali. Fu un successo, rimasi persino incinta. Volevamo un maschio e nacque un maschio.

OPERATORE - Quando si dice la fortuna: io tre femmine!

REGISTA - Sta' zitto!

OPERATORE - Scusa, scusa. È che mi è rimasto qui. (Indica lo stomaco) Se non altro si son passate i vestitini, le magliette. Diciamo che abbiamo avuto un risparmio.

GIORNALISTA - (Alla madre) E poi?

REGISTA - Sì, molto poetico.

I due tecnici escono.

MADRE - Aveva molte idee brillanti, era un artista. Un giorno aprì un laboratorio di fiori artificiali. Fu un successo, rimasi persino incinta. Volevamo un maschio e nacque un maschio.

OPERATORE - Quando si dice la fortuna: io tre femmine!

REGISTA - Sta' zitto!

OPERATORE - Scusa, scusa. È che mi è rimasto qui. (Indica lo stomaco) Se non altro si son passate i vestitini, le magliette. Diciamo che abbiamo avuto un risparmio.

GIORNALISTA - (Alla madre) E poi?

REGISTA - Sì, molto poetico.

MADRE - Andammo ad abitare in una villetta

## AUTOPRESENTAZIONE

### Da bambino andavo al teatro dei burattini...

VITTORIO FRANCESCHI

**D**a bambino andavo al teatro dei burattini. Che non era un teatro per bambini. Ci andavano i grandi, altroché; e i bambini si addormentavano in braccio alle madri. Io non ho mai dormito al teatro dei burattini. Ero affascinato da quel siparietto rosso illuminato da quattro lampadine, da quella campanella che annunciava l'inizio, dalla testa del burattinaio di cui si vedeva la pelata spuntare sopra l'asse del piccolo boccascena. Quante bastonate tra Fagiolino, Sganappino e Sandrone! E con che ritmo! Ero ancora bambino quando promisi a me stesso che da grande avrei fatto «il teatro». Da grande ho mantenuto la promessa... □

con giardino. Prima in affitto, dopo qualche anno era nostra. Lì di luce ce n'era anche troppa. Tante vetrate, sole tutto il giorno. Non mi piace il sole.

L'AMICO DI JACK - (Come rievocando un dialogo molto antico) «Apri le tende, mamma!» - «Troppo sole fa male alle piante!» - «Possibile che non si possano avere due cose belle insieme? Perché dobbiamo sempre privarci di una delle due?» - «Non so risponderti, Enrico. Tu però non aprire quelle tende!»... (Guarda gli astanti con l'aria di chi chiede: vi è piaciuto?)

MADRE - Eravamo passabilmente felici. Avevamo un cane, un gatto e due magnolie. Questo è il laboratorio. Non si direbbe eppure qui dentro sbocciavano rose, gigli, violette. Più belli del vero. Un giardino. (Si ripara il viso con la mano, come se si accorgesse solo ora della telecamera)

GIORNALISTA - Non le spiace, vero, se intanto riprendiamo? Sono materiali importanti. I ricordi, il passato. Tutto nasce da lì. Di qua, Lallo.

L'operatore cambia posizione continuando a riprendere.

REGISTA - (Ai due tecnici che stanno rientrando con altro materiale) Fate piano.

D'ora in poi i due usciranno e rientreranno più volte portando quinte, spezzati vari e casse contenenti materiale elettrico e fonico, soprattutto proiettori e microfoni, che monteranno in scena.

GIORNALISTA - Come mai vi siete trasferiti qui? (Si fa vento col block-notes)

MADRE - Dica pure rifugiati. Dopo quindici anni di matrimonio mio marito scappò con una lavorante di diciott'anni e non lo vidi più. (Il regista reprime una risata) Aveva venduto la villa senza dirmi niente, mobili compresi, anche le magnolie, anche la macchina fotografica. Si portò via il cane e ci lasciò il gatto. Pizzichino, bianco, nero e bastardo come diceva mio figlio. Per fortuna il laboratorio era in affitto e il contratto era intestato a me. Jack aveva allora dodici anni.

GIORNALISTA - Ma non ci sono finestre qui?

L'AMICO DI JACK - Là. (Indica le finestrelle in alto) Buio di notte, buio di giorno.

MADRE - Come se non bastasse ci parcheggiano contro le macchine.

L'AMICO DI JACK - Le prime volte Jack tagliava le gomme.

GIORNALISTA - Interessante. Ha cominciato così? Vai, Lallo. Su di lui.

REGISTA - (All'amico di Jack, rassettandolo) Scioltezza, eh? In assenza di Jack è lei il protagonista, deve sentirsi padrone del campo. Le spiace mettersi più in qua? (Lo sistema al centro sotto il fascio di luce)

L'AMICO DI JACK - Qui?

REGISTA - Va bene, Lallo?

OPERATORE - Buono.

Il fonico, intanto, ha piazzato davanti all'amico di Jack un'asta con microfono.

L'AMICO DI JACK - Cosa devo fare?

GIORNALISTA - Nulla. Risponda alle domande.

REGISTA - Naturalezza.

GIORNALISTA - Vuole sedersi? Sul pullmino abbiamo un divano e anche una poltrona a dondolo.

L'AMICO DI JACK - No, grazie. Sono un po' di fretta!

Tutti ridono.

OPERATORE - Troppo forte! (Ai colleghi) È simpatico!

Il regista si risiede.

GIORNALISTA - (Parla in un microfono che tiene in mano) Dunque tagliava le gomme.

L'AMICO DI JACK - Sì, ma durò poco. Non gli dava nessun piacere. Voglio dire... lui cercava ben altro. E poi non sopportava le urla dei proprietari. Una volta lo picchiarono.

GIORNALISTA - Fu scoperto!

MADRE - Non c'erano prove.

GIORNALISTA - Forse qualcuno l'aveva visto...

MADRE - Non c'erano prove!

L'AMICO DI JACK - Per un po' di tempo non misero più le macchine. Poi ricominciarono.

OPERATORE - Come da me, uguale. L'altra domenica...

REGISTA - Eh, no, Lallo, eh?!

OPERATORE - Scusate.

REGISTA - Se tutti commentano... poi bisogna tagliare qui, cucire là... eh, no, eh?!

GIORNALISTA - Non tagliamo niente, lasciamo tutto. Verità, naturalezza. Le voci, i commenti, i rumori, tutto. Anche le cazzate, alla gente piace. Come nella vita. (Alla madre) Ogni puntata sarà divisa in tre parti. Una prima, d'introduzione: colore, ambiente, interviste, ecc.. Poi la parte centrale: ricostruzione del delitto. Poi la conclusione: tavola rotonda con gli esperti.

MADRE - Dovrò esserci anch'io?

GIORNALISTA - No, lei no. Semmai alla puntata conclusiva, come ospite. (All'amico di Jack)

Dopo quell'episodio Jack tagliò ancora le gomme?

L'amico di Jack esita.

REGISTA - Parli nel microfono. (Indica il microfono ad asta)

MADRE - No.

L'AMICO DI JACK - No. Una volta mi confidò... (Alla giornalista) A me Jack diceva tutto!

Mi confidò che era uscito per tagliarle di nuovo. Aveva già aperto il coltello. Questo. (Cava di tasca un coltello a serramanico avvolto in un fazzoletto bianco macchiato di sangue. D'istinto tutti si avvicinano per guardare)

OPERATORE - Non vedo niente.

Tutti si scostano.

REGISTA - Dettaglio, eh?

OPERATORE - Per forza.

REGISTA - (All'amico di Jack) Apra. Apra il fazzoletto. (L'amico di Jack, con molta cura, apre il fazzoletto) Estragga la lama. (L'amico guarda la madre che distoglie lo sguardo. Poi mette il fazzoletto insanguinato nel taschino della giacca ed estrae la lama) Ora lo impugni.

MADRE - (China sul cruciverba) Quando i sogni finiscono si scatenano i mostri.

REGISTA - (All'amico di Jack) Su, lo impugni. Bravo. E ora faccia un movimento così, come a colpire... (Indica il gesto di colpire dal basso verso l'alto)

MADRE - No!

REGISTA - Eh, ma se lei dice sempre no! Stop!

MADRE - È un gesto troppo intimo.

GIORNALISTA - Questo, però, deve lasciarlo decidere a noi. Io mi rendo conto, lei è la madre del mostro... (Gelo intorno) Ma noi dobbiamo avere libertà d'azione.

REGISTA - Un minimo.

GIORNALISTA - Le garantisco, signora, che di questo materiale faremo un uso corretto. A parte il fatto che noi paghiamo.

REGISTA - Paghiamo molto bene!

MADRE - Lo so, lo so...

L'AMICO DI JACK - (Che impugna sempre il coltello) Non è bello da parte vostra.

GIORNALISTA - Non è né bello né brutto. Il contratto è firmato e l'acconto l'avete preso.

MADRE - Non avremmo dovuto...

L'AMICO DI JACK - (Chinandosi su di lei, affettuoso) L'abbiamo fatto per il suo bene, Jack l'ha affidata a me. Ha bisogno di cure, c'è la luce da pagare, deve mangiare. E deve comperarsi un paio di occhiali. (Agli astanti) Non riesce nemmeno più a fare le parole crociate! (Alla madre) E poi, metta che torni Jack! (Agli astanti) Perché può tornare da un momento all'altro! (Alla madre) È una casa, questa? Le sembra bene accoglierlo così? Con questi soldi potrà arredarla, comprare una lavatrice, un televisore... così si può vedere quando va in onda! (Agli astanti) Quando va in onda?

GIORNALISTA - A dicembre.

L'AMICO DI JACK - (Alla madre) Per Natale!

GIORNALISTA - E poi parlando di Jack senza reticenze si capiranno meglio tante cose, tanti aspetti della sua personalità, cadranno tanti tabù.

L'AMICO DI JACK - Voi non potete immaginare quante falsità si dicono. I giornali quando sono a corto di notizie tirano fuori la storia di Jack. A ogni donna assassinata ecco spuntare il nome di Jack, si ricordano di lui solo quando c'è un cadavere: «È opera di Jack», «Sospetti su Jack», «L'ennesima vittima di Jack», «Le stesse modalità!».

MADRE - Vent'anni dopo!

L'AMICO DI JACK - Jack uccideva solo ragazze giovani. Alle volte... (la madre piange) ...quasi bambine. La più vecchia tra le sue vittime aveva solo ventidue anni. Ornella. La scorsa settimana hanno ammazzato una prostituta di sessantaquattro anni. Strangolata e violentata. E subito hanno dato la colpa a Jack. Ma Jack non ha mai violentato le sue vittime e tantomeno strangolato. Lui usava il coltello. Come si fa a dire le stesse modalità? Una prostituta di sessantaquattro anni! Jack sarà furioso! Tutte le sue vittime profumavano di mugugno, capisce? Di mugugno!

GIORNALISTA - Sì, abbiamo letto.

L'AMICO DI JACK - Ma Jack ormai ha smesso di uccidere. Dall'ultima volta son passati vent'anni.

MADRE - (Che si è ricomposta) È guarito!

L'AMICO DI JACK - Si cambia.

MADRE - Vent'anni! Se lo vedessi non lo riconoscevo.

REGISTA - Allora niente gesto?

GIORNALISTA - Niente gesto. (Al regista) Semmai più avanti. (All'operatore) Torna sul coltello e poi su di me. (L'operatore riprende)

Questo è il coltello di Jack lo sventratore. Con questo coltello Jack ha ucciso diciotto donne. Ma la mano che lo stringe non è quella di Jack. È quella del suo più caro amico. Amico del cuore, amico d'infanzia. (Prende sottobraccio l'amico di Jack che è visibilmente imbarazzato) Sono cresciuti insieme. Hanno sognato insieme. Hanno pianto insieme. Conosce Jack?

L'AMICO DI JACK - Oh, sì.

GIORNALISTA - Gli vuole bene?

L'AMICO DI JACK - Oh, sì, molto. Molto bene.

GIORNALISTA - Può raccontarci qualcosa di lui?

L'AMICO DI JACK - Sì. Che cosa?  
 GIORNALISTA - Quello che vuole. I vostri giochi d'infanzia, il suo colore preferito.  
 MADRE - Il giallo.  
 L'AMICO DI JACK - Il giallo. (Alla madre) Anche il verde. (Alla giornalista) Ma il giallo di più.  
 GIORNALISTA - Amava gli animali?  
 L'AMICO DI JACK - Sì, vostro onore.  
 Gli astanti si guardano stupiti.  
 REGISTA - Perché «vostro onore»?  
 L'amico di Jack esita a rispondere.  
 MADRE - Lo diceva spesso, fin da bambino. Credo che l'avesse letto su un libro.  
 L'AMICO DI JACK - Veramente no. Veramente l'aveva visto in un film. Jack non leggeva molto. Jack leggeva pochissimo. Apriva e chiudeva, come certi chirurghi quando scoprono che la malattia ha vinto. Invece andava molto al cinema. Gli piacevano i drammi giudiziari. Lì c'è sempre qualcuno che dice «vostro onore». Nel finale.  
 REGISTA - Stop! Ma è un'idea! Fantastico!  
 GIORNALISTA - Cosa?  
 REGISTA - Il tribunale!  
 MADRE - (Alzandosi) Cosa intende dire?  
 REGISTA - Calma, signora. Niente di pericoloso. (La fa risedere) Il processo. L'aula. L'amico di Jack ricostruisce i delitti. La madre testimonia. (Alla giornalista) E tu sei il presidente, che fa le domande. È un gioco, s'intende. La verità non viene alterata. Viene solo rivestita. Ne ha bisogno, poverina. Così com'è non è mica bella da vedere!  
 GIORNALISTA - Purché sia chiara una cosa: la trasmissione è mia, la conduco io, le interviste sono mie. Anche la successione dei delitti la decido io.  
 REGISTA - Questa la decideranno loro, non credi? Vorranno rispettare la successione reale.  
 GIORNALISTA - Vedremo. C'è un gioco di alternanze che mi sta molto a cuore.  
 REGISTA - Alternanze?  
 GIORNALISTA - Il gioco delle stagioni. Delitti d'estate, delitti d'inverno, delitti di primavera... può essere un'idea, no?  
 REGISTA - Sì, sì... può essere... (Alla madre) Le trasformiamo un po' la stanza ma senza rovinare niente. Poi rimettiamo tutto in ordine.  
 MADRE - Non so se Jack sarebbe contento.  
 REGISTA - Io credo di sì, io credo di sì. Se diceva «vostro onore»...  
 GIORNALISTA - (Facendo segno all'operatore di riprendere) Lo diceva spesso?  
 L'AMICO DI JACK - Beh, sì. Qualche volta. Sognava di essere condannato ingiustamente.  
 REGISTA - Questa è bella! Perché?  
 L'AMICO DI JACK - Diceva che l'ingiustizia avvicina a Dio. Aveva cercato molto in quella direzione.  
 MADRE - (China sul cruciverba) Precede la Riparia e la Baltea.  
 GIORNALISTA - Avremo modo di approfondire. Ma andiamo con ordine. Stavamo parlando di pneumatici da tagliare. Jack era uscito in cortile una seconda volta.  
 L'AMICO DI JACK - Ah, sì. Aveva già aperto il coltello. Ma non tagliò le gomme.  
 GIORNALISTA - Fu disturbato? Arrivò qualcuno?  
 L'AMICO DI JACK - No, semplicemente... (Guarda il coltello che stringe ancora in mano) Ebbe pietà del coltello.  
 MADRE - (C.s.) Della lama.  
 L'AMICO DI JACK - Della lama. Sì, lui le parlava spesso e quindi...  
 OPERATORE - Alla lama?  
 L'AMICO DI JACK - Sì. Scusate... posso sciogliermi un po'? Scusate...  
 GIORNALISTA - Ma certo.  
 L'amico di Jack richiude il coltello, lo riavvolge nel fazzoletto e lo ripone in tasca.  
 REGISTA - Stop! Intanto noi pensiamo al tribunale. Tutti alla sbarra! Abbiamo una balaustra?  
 OPERATORE - Abbiamo tutto, dottore.  
 REGISTA - E una campanella?  
 OPERATORE - Abbiamo anche quella. (Il fonico cava da una cassa una campanella e la suona) Entra la corte!  
 Risatine. L'amico di Jack, in un angolo, fa movi-



menti per sciogliere i muscoli. I due tecnici escono.

REGISTA - Bravo, si scioglia. Così!  
 L'AMICO DI JACK - Irrobustiscono il plesso solare. La ghiandola surrenale si ossigena... e anche il peritoneo parietale... da così a così! (Stende la mano prima col palmo in basso e poi in alto) Per non parlare del fegato... della milza... e ovviamente dei polmoni, sempre lì dentro... (indica il petto del regista) ...compressi... capisce? Liberare, liberare!  
 REGISTA - Sì, sì... certo... (Ride stupidamente, quasi spaventato) Liberare! (Indicando il rubinetto del lavandino, per cambiar discorso) È portabile?  
 L'AMICO DI JACK - Sì. (Il regista beve) Non so.  
 Il regista chiude il rubinetto e guarda l'operatore indicando il proprio capo come a dire «questo è matto».  
 GIORNALISTA - Va meglio? Si sente più rilassato?  
 L'AMICO DI JACK - Mamma mia, non pensavo... non potrei mai fare l'attore.  
 OPERATORE - Guardi invece che lei ha talento, io me ne intendo. Ci faccia un pensierino.  
 L'AMICO DI JACK - Troppa tensione. (Ruota il capo)  
 GIORNALISTA - Vuole che le faccia un massaggio? Sono brava, sa? Si sieda.  
 REGISTA - (All'operatore) Adesso gli fa il massaggio... (Ridacchiano)  
 GIORNALISTA - Si sieda. (L'amico di Jack si siede sul seggiolino) Si appoggi. Ha paura? (L'amico di Jack si appoggia a lei) Lallo!...



OPERATORE - Subito! (Li riprende)  
 GIORNALISTA - (Massaggiandogli collo e spalle) Ma come si può avere pietà di una lama?  
 OPERATORE - Un pezzo di ferro...  
 GIORNALISTA - Scusa, Lallo, l'intervista la faccio io. (All'amico di Jack, riprendendo il massaggio) Forse Jack comunicava con l'acciaio? Aveva capacità medianiche?  
 L'AMICO DI JACK - In una lama, diceva, ci sono millenni di pensiero. Per conoscere l'uomo bisogna essere lama.  
 GIORNALISTA - Ah! (L'operatore interrompe la ripresa) Eh, no! Lei deve essere più chiaro! La televisione è un mezzo molto semplice e molto diretto. La notizia dev'essere precisa e secca, pamm! Sia più esplicito, altrimenti... l'uomo, la lama... è confuso! Non ci capisco io, si figuri il telespettatore! Non parli per metafore, la prego: uno più uno fa due. L'agguato, le grida, il corpo riverso. Non siamo a teatro. E nemmeno al cinema, per fortuna. Su, riprendiamo. E non sia reticente.  
 L'AMICO DI JACK - Io parlavo di un mistero.  
 REGISTA - Purché non ce ne siano troppi di misteri, altrimenti questo Jack con tutti i suoi diciotto delitti rischia di essere una lagna!  
 OPERATORE - Perché il pubblico fa presto, sa? Tic, tac, tic, tac... (Fa l'atto di premere un telecomando)  
 L'AMICO DI JACK - (Con rabbia improvvisa) Di misteri ce n'è tanti che nemmeno ve lo immaginate. Ma non li saprete mai. Mai!  
 GIORNALISTA - Calma, calma. (Alla madre che si è alzata) Stia seduta, signora. Non è successo niente. (Fa un gesto all'operatore che ricomincia la ripresa) Non volevamo offendere Jack e tantomeno i suoi misteri. Certo che mi piacerebbe conoscerne qualcuno.  
 L'AMICO DI JACK - Lasciamo scorrere il fiume diceva Jack, quando l'acqua sarà scesa tutta verranno i cercatori d'oro a rovistare tra i sassi.  
 GIORNALISTA - È un'immagine molto raffinata.  
 L'AMICO DI JACK - No, è fangosa. I cercatori d'oro vivono nella melma. (Alla madre) Posso avere un po' di caffè?  
 MADRE - Vado a farlo.  
 OPERATORE - Abbondante, eh?  
 GIORNALISTA - Senta... quella stanza...  
 L'AMICO DI JACK - No, la stanza no. Non posso. Vuole il gesto? Così: zac e zac! (Esegue un gesto rapidissimo, dal basso verso l'alto, che si conclude con una strana curva) Ma la stanza no.  
 GIORNALISTA - (Incuriosita dal gesto) Come ha fatto?  
 L'AMICO DI JACK - Così: zac e zac! (Ripete il gesto)  
 REGISTA - Bello!  
 L'AMICO DI JACK - È facilissimo. Se vuole glielo insegno. Ma lei... (indica la stanza dov'è entrata la madre) ...non deve vedere.  
 I due tecnici ritornano con una balaustra di colore giallo e la posano al centro, giusto dietro l'asta del microfono.  
 GIORNALISTA - Che velocità!  
 L'AMICO DI JACK - Oh, questo è niente. Se avesse visto Jack...  
 REGISTA - Fortissimo!  
 L'AMICO DI JACK - Vuol provare? Guardi: così. (Afferra il braccio del regista e lo guida) Zac e zac!  
 REGISTA - È vero, è facilissimo!  
 OPERATORE - Sembra un gioco di prestigio!  
 REGISTA - (Che ha visto la balaustra) Ah, bellissima! Perfetto.  
 GIORNALISTA - Allora, la stanza?  
 L'AMICO DI JACK - No. La stanza no.  
 GIORNALISTA - Mi lasci almeno guardare dal buco della serratura.  
 L'AMICO DI JACK - No.  
 GIORNALISTA - La prego.  
 L'AMICO DI JACK - Sì. (La giornalista si china a guardare ma subito l'amico di Jack tappa con la mano il buco della serratura) Basta così.  
 GIORNALISTA - Ma c'è la luce accesa!  
 L'AMICO DI JACK - Sì, da vent'anni. Jack potrebbe tornare da un momento all'altro.  
 GIORNALISTA - Un consumo pazzesco!

L'AMICO DI JACK - Sì. Andiamo via. *(La conduce lontano dalla porta)*  
REGISTA - *(Indicando la balaustra)* Possiamo illuminarla? *(L'elettricista dirige sulla balaustra il fascio di luce di un proiettore)* Allarga... di più... stop! Ok! Ci vorrebbe la poltrona a dondolo. O il divano? *(Alla giornalista)* Martinelli... *(La giornalista, che sta parlando con l'amico di Jack, sembra non aver sentito)* Martinelli!  
GIORNALISTA - Sì?  
REGISTA - Poltrona o divano?  
GIORNALISTA - Non saprei, fai tu.  
REGISTA - Poltrona. È molto più originale. E poi... bisogna valorizzare il lavandino. *(I due tecnici escono)* Scusi...  
L'AMICO DI JACK - Io?  
REGISTA - Jack si lavava qui?  
L'AMICO DI JACK - Sì. E qui riempiva il bicchiere prima di andare a letto.  
REGISTA - Interessante.  
L'AMICO DI JACK - Lo teneva sul comodino.  
REGISTA - Il bicchiere?  
L'AMICO DI JACK - Sì. Ma non beveva mai. *(Indicando la stanza dove si trova la madre)* Lei diceva: «Perché ti porti l'acqua se non la bevi mai?» - «Bisogna aver fiducia nella sete. Prima o poi arriverà e allora... glu! glu!» *(E i due glu glu sembrano due coltellate)* Non ha mai versato una goccia malgrado ci siano molte pietre sconesse, qui.  
REGISTA - Un vero equilibrista!  
L'AMICO DI JACK - Bisogna tenere il bicchiere basso. Guardi: più basso delle ginocchia, così. E il braccio morbido. E poi si va, così. *(Mima il movimento)* E l'acqua non si rovescia. Et voilà! Neanche una goccia.  
GIORNALISTA - Lei è un attore nato. E anche un mimo. Poi la rifacciamo, eh? Questa la voglio: la sete notturna di Jack!  
OPERATORE - Lei è molto in confidenza con la signora.  
L'AMICO DI JACK - Confidenza?  
OPERATORE - Voglio dire... lei sembra di casa, qui. Conosce tanti particolari...  
L'AMICO DI JACK - Io e Jack eravamo amici d'infanzia. Sempre insieme, a giocare e a sognare. Quanti pomeriggi qui dentro! Io sono come un figlio per lei.  
*Rientrano i due tecnici, portando una poltrona a dondolo di colore rosso. Portano anche un'assurda cornice rosa e azzurra che collocheranno intorno al lavandino - comprendendo anche lo specchio - e due grandi quinte colorate e luccicanti di pajettes che sistemano ai due lati dello stanzone, come a incorniciarlo. Rientra anche la madre. Regge un vassoio con alcune tazzine di caffè.*  
REGISTA - Signori, entra il caffè!  
L'AMICO DI JACK - Il caffè! *(Tutti si accostano e si servono)* La mamma di Jack fa un caffè meraviglioso. Nessuno sa farlo come lei. Anche questo è un mistero.  
*Tutti sorridono distesi.*  
OPERATORE - Mi tolga una curiosità. Scusi se mi permetto, eh? Però non mi dica che è un mistero: fra lei e Jack chi correva più veloce?  
REGISTA - Ma che domanda è? Allora anch'io ne avrei da fare!  
OPERATORE - Mi interessa.  
L'AMICO DI JACK - Io non amavo la velocità. E Jack nemmeno.  
MADRE - Era magrolino.  
L'AMICO DI JACK - Amava la maratona. Gli sarebbe piaciuto diventare un grande maratoneta. Come Filippide. Gridare «abbiamo vinto» e morire.  
GIORNALISTA - Anche morire?  
L'AMICO DI JACK - È una bella morte.  
*La madre porta via il vassoio con le tazzine vuote.*  
OPERATORE - Però non mi ha risposto, eh? Ci ha girato intorno ma non mi ha risposto.  
L'AMICO DI JACK - *(Alla giornalista)* E lei come vorrebbe morire?  
GIORNALISTA - Non ci ho mai pensato.  
L'AMICO DI JACK - Non ci credo.  
GIORNALISTA - Davvero, mai.  
L'AMICO DI JACK - Neanche da bambina? Tut-

ti i bambini pensano alla morte.  
GIORNALISTA - Da bambina sognavo di sposare Humphrey Bogart. Mia madre mi diceva guarda che è morto, ma io sognavo di sposarlo lo stesso. Vede? La morte non fa per me, non abbiamo mai legato. La sola idea mi è così lontana...  
L'AMICO DI JACK - Eppure... ci pensi un attimo. L'aiuto?  
GIORNALISTA - Vorrei morire facendo all'amore. Con Humphrey Bogart!  
*Tutti sorridono. La madre rientra, va a sedersi e riprende le parole crociate.*  
OPERATORE - Qui tutti girano intorno alle domande ma nessuno risponde.  
MADRE - Un fiume infernale. Nove lettere.  
L'AMICO DI JACK - Ci vorrebbe Jack! Lui sì, saprebbe rispondere!  
REGISTA - Luce! *(L'elettricista accende di colpo tutti i proiettori che illuminano violentemente la balaustra, la poltrona a dondolo, il lavandino incorniciato, le quinte, ecc. Lo stanzone ora sembra un set televisivo, un mix tra il salotto d'intrattenimento e la Tv dei ragazzi in un intrico di cavi e stativi. Da un lato la fonica)* La legge è uguale per tutti! *(Alla giornalista)* Ti piace?  
GIORNALISTA - Un tribunale fuori del tempo, un tribunale-giocattolo. Carino!  
REGISTA - Vogliamo procedere? Via i servizi! *(L'elettricista spegne la luce centrale)* Le spiace mettersi lì? *(Indica la balaustra all'amico di Jack che vi si mette dietro)* E ora dica qualcosa. Prova di voce.  
L'AMICO DI JACK - *(Parlando nel microfono)* Vorrei che Jack fosse qui. *(Il regista gli fa segno di alzare il volume della voce)* Ci sono molte scalinate, Jack! Ne hanno costruite tante in questi vent'anni, vorrei salirle insieme a te! Va bene?  
*Il regista gli fa il segno di ok.*  
GIORNALISTA - Di quali scalinate parlava?  
L'AMICO DI JACK - Di tutte. Io e Jack avevamo una vera passione. Che pazzi!  
GIORNALISTA - Cioè?  
L'AMICO DI JACK - Ci piacevano le scalinate. *(Alla madre)* Vero? *(La madre non risponde)* Vero?  
MADRE - *(Senza alzare il capo)* Vero.  
L'AMICO DI JACK - Lei non approvava, diceva che era pericoloso. Siamo mai caduti? Eh? Dica la verità, siamo mai caduti?  
MADRE - (C.s.) No, mai.  
L'AMICO DI JACK - Le salivamo tutte, fino in cima. Facevamo i gradini a due a due, a tre a tre. Più alta era meglio era. Chiese, palazzi, torri. E se in cima c'era un muretto salivamo anche su quello e lì stavamo in punta di piedi, il più in punta possibile. Guai a posare i talloni. In punta, in punta! In alto, in alto! Di più, di più! Jack era sicuro che un giorno o l'altro gli sarebbero spuntate le ali.  
GIORNALISTA - Con le ragazze aveva problemi.  
L'AMICO DI JACK - Beh, sì. Come tutti i ragazzi. Chi non ha problemi con le ragazze? Persino le ragazze hanno problemi con le ragazze! *(Ride insieme alla giornalista)* La cosa più difficile era tenerle allegre.  
MADRE - Ai miei tempi non era così. Quando noi ragazze cercavamo marito... ridevamo subito per far capire che sapevamo stare al nostro posto. Brave mogliettine rispettose dei nostri mariti coglioni. Oggi invece anche il più piccolo sorriso costa sangue. Glieli devi strappare con le tenaglie i sorrisi, a queste piccole squinzie!  
*Si ode, improvviso e fortissimo, un riso di ragazza.*  
REGISTA - *(In piedi accanto al fonico che sta arrembiando intorno al registratore)* Stiamo facendo prove foniche, scusate.  
GIORNALISTA - *(Alla madre)* Il nostro è un mestiere difficile, sa, signora!... Luci, rumori, ambiente... con niente in mano dobbiamo fare spettacolo. Si alzi, la prego. Vorrei parlare un po' con lei, non se ne stia lì al buio.  
*La madre si alza.*  
L'AMICO DI JACK - Io sono libero?  
GIORNALISTA - Lei non è mai libero. Lei è mio prigioniero, qui. Non l'ha capito?  
MADRE - Dove mi metto?

GIORNALISTA - *(Senza ascoltare la madre)* Non ci ha ancora detto il suo nome.  
L'AMICO DI JACK - Ah, beh, io... io sono l'amico di Jack... preferisco... chiamatemi così: «l'amico». Come nei western. «Ehi, amico!»...  
GIORNALISTA - Vuole mantenere l'incognito? Bene, amico. Ma non cerchi di sfuggirmi, non può. *(Alla madre)* Signora, non vuole sedersi lì? *(Le indica la poltrona a dondolo)*  
MADRE - Nell'altra casa ne avevamo una ma non la usavo mai. Ci dormiva il gatto.  
GIORNALISTA - Provi!  
REGISTA - Le piacerà, l'aiuto. *(La fa accomodare)*  
MADRE - Mi fa un effetto strano.  
*Il regista dà una spinta alla poltrona, che dondola con una certa violenza.*  
REGISTA - E rida una volta!  
MADRE - Oddio! No!  
REGISTA - Sì! Si vola!  
*Tutti ridono, l'operatore riprende.*  
MADRE - Basta! Aiuto!  
REGISTA - Allacciare le cinture!  
GIORNALISTA - *(Parlando nel microfono a mano, che di volta in volta porgerà alla madre)* Come va, signora?  
REGISTA - Si dondola!  
MADRE - Voglio scendere!  
GIORNALISTA - Si dondola, si ride, si beve il caffè. Una casa come tante in un paese come tanti. Eppure... parliamo di Jack. Il nome di Jack. È il momento dei nomi. Ve lo sarete chiesti tutti se Jack è il suo vero nome. Jack è il vero nome di suo figlio?  
*Il regista ferma la poltrona.*  
MADRE - Oh, no. Mio figlio si chiama Enrico. Jack è un soprannome. Enrico diceva uno pseudonimo.  
GIORNALISTA - Fu lui a sceglierlo?  
MADRE - Furono i giornali... dopo il terzo delitto. Trovarono delle analogie.  
GIORNALISTA - Ad esempio?  
MADRE - Preferisco non rispondere. Si tratta di particolari... *(Si copre il viso con le mani)*  
GIORNALISTA - Non ce ne vuole dire uno? Uno solo, piccolo piccolo.  
MADRE - No.  
GIORNALISTA - *(Contrariata ma professionale)* Rispettiamo il suo dolore, signora. Si accomodi. *(La madre torna alle sue parole crociate)* Prego. *(Indica la balaustra all'amico di Jack, che vi si reca)*  
REGISTA - Lallo... *(Indica la balaustra all'operatore, che la riprende)*  
GIORNALISTA - *(Esibendo un foglio)* Noi abbiamo un elenco di nomi.  
L'AMICO DI JACK - Sì. Diciotto nomi.  
GIORNALISTA - Accanto ad ogni nome una data.  
L'AMICO DI JACK - Sì.  
REGISTA - Può alzare il volume, per favore?  
L'AMICO DI JACK - Sì. Va bene?  
REGISTA - Grazie. E non guardi l'obiettivo.  
GIORNALISTA - Abbiamo controllato sui giornali dell'epoca. I nomi corrispondono. E anche le date.  
L'AMICO DI JACK - Jack era molto preciso. Segnava tutto là. *(Indica i calendari)* Ogni delitto una data, ogni data un nome. Il difficile fu incominciare, come in tutte le cose.  
GIORNALISTA - Jack odiava le donne?  
*La madre ha un leggero riso sarcastico.*  
L'AMICO DI JACK - *(Quasi zittendo la madre)* Oh, no. Le amava.  
MADRE - Credeva di amarle.  
L'AMICO DI JACK - Comunque soffriva molto per causa loro. Le seguiva per ore e ore. Le sognava. Faceva regali: fiori, collanine. Ma era disperato perché le ragazze non lo ricambiavano. Gli chiedevano che lavoro fai, che stipendio hai, che macchina hai...  
MADRE - Un figlio idealista e sognatore che passa i pomeriggi a guardare le nuvole è la peggior sciagura che possa capitare a una madre. Ho pregato Gesù che me lo rendesse cieco ma Gesù i ciechi li guarisce!  
L'AMICO DI JACK - Jack era tenero, dolcissimo. Scolpiva cuori di sasso che metteva nei ta-

schini delle ragazze. Qui... qui... (Indica vari punti) E soprattutto nelle tasche dei cappotti. E scriveva lettere. Aveva anche una bella calligrafia. Ma le ragazze non rispondevano mai. Una di loro, una volta, prese la lettera e la strappò sotto i suoi occhi ancora chiusa. Jack aveva impiegato un giorno e una notte per scriverla.

MADRE - Gliela strappò sotto il naso!

L'AMICO DI JACK - Tre mesi dopo io e Jack incontrammo quella ragazza sui viali della stazione. Ci chiese da accendere ma non ci riconobbe.

GIORNALISTA - Si ricorda il nome di questa ragazza?

L'AMICO DI JACK - No. Era... no. Dovrei...

MADRE - Alice.

L'AMICO DI JACK - Alice, sì, è vero. Alice. Diciott'anni. Studentessa.

GIORNALISTA - (Guardando il foglio) Infatti è qui nell'elenco. Alice.

L'AMICO DI JACK - Sì. Quando Jack cominciò ad uccidere si ricordò di lei.

MADRE - Alice fu la terza vittima. E proprio dopo la sua morte i giornali cominciarono a parlare di Jack lo squartatore...

GIORNALISTA - A proposito...

L'AMICO DI JACK - Ma Jack li corresse subito con una lettera ai giornali: lo sventratore.

OPERATORE - Ma che differenza c'è?

MADRE - Si può squartare una donna o un bue...

L'AMICO DI JACK - Parla lei o parlo io? (La madre china il capo e tace) Il concetto di sventratore è più ampio. Si può sventrare un palazzo, una corazzata, un pianeta. Così disse Jack.

GIORNALISTA - Si potrebbe dire che Jack aveva grandi progetti.

MADRE - Sì, madornali. Se glieli raccontassi non ci crederebbe.

GIORNALISTA - Lei è una madre fortunata, sa? Di solito i figli non parlano con i genitori. Soprattutto i maschi, soprattutto con le madri. Suo figlio invece le raccontava tutto.

MADRE - La prima volta mi svegliò nel cuore della notte, era ancora sporco di sangue. Mi disse ti voglio raccontare tutto, ricordati bene quello che dico perché si dimentica, io lo so che si dimentica...

L'AMICO DI JACK - E le porse un quaderno e le disse scrivi, è meglio, ecco la penna, scrivi. Non è vero?

MADRE - È vero.

L'AMICO DI JACK - Sul frontespizio c'è ancora un'impronta di sangue ormai annerita. Jack vi scrisse vicino con la biro: Stella.

MADRE - E io gli dissi a occhi chiusi: vai a lavarti le mani.

L'AMICO DI JACK - (Indicando il lavandino agli assistenti) Sì, mamma. (Vi si reca e fa l'atto di lavarsi le mani, senza aprire il rubinetto) Sai, mamma? È come quando ci si sveglia dopo un sogno. Appena svegli ci ricordiamo tutto ma basta accendere la luce e addio! E allora conviene scriverli, i sogni!

MADRE - E da allora fu così. Lui mi dettava e io scrivevo. E dopo voleva rileggere e aggiungeva qui, cambiava là... era molto pignolo.

GIORNALISTA - Dunque esiste una specie di diario.

L'AMICO DI JACK - Sì, è di là. (Indica la camera di Jack) Ma potete chiedere a me, lo so a memoria. Ho sempre avuto libero accesso al diario di Jack. (Chiude gli occhi, come per ricordare meglio) Martedì 13 luglio. Ho conosciuto Roberta. Sento già di amarla.

MADRE - Pazzo, pazzo! Appena incontrata! E così con tutte!

L'AMICO DI JACK - (Declama) Abbiamo camminato / a lungo sui moli / dove l'acqua sciaborda / calma nella notte / e le barche cozzano / sorde, come sorelle ebete / nel gran silenzio degli uomini.

GIORNALISTA - Bello!

L'AMICO DI JACK - Sì. Questa è poesia, signori!

GIORNALISTA - Un diario poetico!

MADRE - Sì, una brodaglia di tremori esistenziali!

GIORNALISTA - Lei dissente, signora?

MADRE - Detesto i poeti, che si ubriacano di do-

## SCHEDE D'AUTORE



**V**ITTORIO FRANCESCHI, bolognese, svolge da oltre trent'anni attività di attore, regista e autore teatrale. Dopo le prime esperienze di teatro-cabaret all'inizio degli anni '60 (*Come siam bravi quaggiù* e *Resta così o sistema solare* scritti con Sandro Bajani e rappresentati al Teatro Gerolamo di Milano) ha lavorato a lungo allo Stabile di Trieste dove furono allestiti *Pinocchio minore - favola perbene con burattini di carne* (1964) e *Gorizia 1916 - documentario per il teatro sulla prima Guerra mondiale* (1966). Nel 1968, con Dario Fo e Franca Rame è tra i fondatori dell'Associazione Nuova Scena. Dopo l'uscita per divergenze politiche di Fo e Rame (1970), resta alla guida di Nuova Scena (diventata cooperativa nel '75) fino al 1980. Fra i suoi testi rappresentati da Nuova Scena in quegli anni spiccano: *Un sogno di sinistra* (1969), *Diario di classe* (1970), *La ballata dello spettro* (1974), *L'Amleto non si può fare* (Premio Riccione-Ater, 1976), *La soffitta dei ciarlatani* (selezionato per la rassegna Idi-Eti, 1977). Nel 1983 gli viene attribuita la Targa St. Vincent per il complesso della sua attività. Successivamente, cura la drammaturgia di *Monologo in briciole* - collage di materiali tratti dall'opera narrativa e poetica di Cesare Zavattini (Astiteatro, 1984) e di *Beckett-concerto* - collage di materiali tratti dall'opera narrativa e poetica di Samuel Beckett (Astiteatro, 1987). Nel 1990 la commedia *Scacco pazzo* vince in Premio Idi. Nel 1992 *Jack lo sventratore*, segnalato al Premio Idi, viene rappresentato in prima nazionale al Festival dei Due Mondi di Spoleto (regia di Nanni Garella; con Alessandro Haber, Gianna Piaz, Mariella Valentini, Vittorio Franceschi, Nicola Pistoia, Nicoletta Della Corte, John Bardwell, Enrico Luttmann; scene e costumi di Antonio Fiorentino; luci di Gigi Saccomandi; musiche di Mimmo Locasciulli; coproduzione Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia e Cooperativa Nuova Scena - Teatro Testoni Interaction di Bologna). In qualità di attore ha lavorato nei principali Teatri Stabili (Genova, Torino, Trieste, Bolzano e Piccolo di Milano) e con la Compagnia Glauco Mauri. Fra le interpretazioni più significative: il reduce (*Parlamento* di Ruzante - Coop. Nuova Scena, 1975), Tartufo (nell'omonima commedia di Molière - Coop. Nuova Scena, 1978, entrambe per la regia di Francesco Macedonio), Edipo (*Edipo tiranno* di Sofocle, regia di Benno Besson - Ater-Ert Festival dei Due Mondi, 1980), re Hyrkano IV (*La piovra* di Wikiewicz, regia di Giovanni Pampiglione - Festival dei Due Mondi, 1982), Robespierre (*L'affare Danton* di Stanisława Przybyszewska, regia di Andrzej Wajda - Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, 1982), Gloucester (*Re Lear* di Shakespeare, regia di Glauco Mauri, 1984), Rousseline (*Mille franchi di ricompensa* di Victor Hugo, regia di Benno Besson - Teatro di Genova, 1991), Pietra-di-paragone (*Come vi piace* di Shakespeare, regia di Marco Sciaccaluga - Teatro Romano di Verona, 1992), Hauk-Sendorf (*L'affare Makropulos* di Karel Capek, regia di Luca Ronconi - Teatro di Genova/Teatro Stabile di Torino, 1993). Nella stagione 1983/84 ha recitato (in lingua francese) alla Comédie di Genève interpretando i ruoli di Bassà (*Il delirio dell'oste Bassà* di Rosso di San Secondo) e di Re Tartaglia (*L'oiseau vert* di Benno Besson da Gozzi). Per l'interpretazione di Valerio nella commedia *Scacco pazzo* ha ricevuto nel 1992 la Maschera con lauro d'oro dell'Idi. Ha lavorato inoltre con i registi Trionfo, Damiani, Giraldi, Missiroli, Loy (regista di *Scacco pazzo*) e Garella (regista di *Jack lo sventratore*). Vive a Bologna. □

lore e poi pisciano malinconia. Sa cosa dice il proverbio? I poeti trovano le palme ma non i datteri. Intere generazioni sono rimaste appiccate ai loro versi come le mosche alla carta moschicida. Oggi per fortuna non ci sono più. Ha notato? La loro estinzione ha fatto meno scalpore di quella dei dinosauri.

L'AMICO DI JACK - (Alla giornalista) Maledetta! Così disse Jack.

GIORNALISTA - Maledisse la madre?

L'AMICO DI JACK - Aveva forse altra scelta?

GIORNALISTA - Una disputa curiosa. Vero, Elio?

REGISTA - Sì, veramente.

GIORNALISTA - A chi si ispirava Jack per i suoi componimenti?

L'AMICO DI JACK - Alle donne. Gli sembravano più belle riflesse nelle acque.

MADRE - Ma quali acque? In questa città il mare non c'è!

L'AMICO DI JACK - Ma Jack il mare ce l'aveva qui! (Mette una mano sul cuore. Durante la lite che segue l'amico di Jack e la madre sono lontani, come assenti l'uno per l'altro, solo intenti a rievocare)

MADRE - (Alla giornalista) Legga quel diario, lo legga. Due righe più sotto c'è scritto che Roberta è una troia, che l'ha deluso, che gliela farà pagare col sangue. Sfogli quel diario: è pieno di amori durati un giorno, di insulti e di croci.

L'AMICO DI JACK - Jack insulta chi tradisce!

MADRE - Ma quale tradimento? Le donne masticano come gli uomini, Enrico! Anche alla creatura più dolce può restare un pezzetto d'insalata tra i denti!

L'AMICO DI JACK - Sta' zitta!

MADRE - Amale per la loro carne, Enrico! È troppo facile amarle per i loro momenti di bellezza! Metti i tacchi per terra, resta fra noi, non fuggire!

L'AMICO DI JACK - Nooo!!

MADRE - Guarda in faccia tua madre!

L'AMICO DI JACK - Ti odio!

MADRE - Enrico!

L'AMICO DI JACK - Chiamami Jack! (Agli astanti) Ma Jack urlava molto, molto più forte. Io non arrivo così in alto.

MADRE - È vero, aveva una voce acutissima.

L'AMICO DI JACK - Ma anche profondissima.

MADRE - Volevo dire... aveva un'estensione vocale molto grande. Insospettabile.

L'AMICO DI JACK - Ancora adesso, credo.

MADRE - Sicuramente molto meno.

L'AMICO DI JACK - Sì, probabilmente. Gli anni passano anche per Jack. (Al regista) Come sono andato?

Tutti applaudono.

REGISTA - Magnifico! Sembra Pirandello, il teatro nel teatro!

La madre si risiede, la testa tra le mani.

GIORNALISTA - Davvero interessante.

REGISTA - Hai ripreso tutto?

OPERATORE - È una bomba.

REGISTA - (All'amico di Jack) Complimenti!

(Alla madre) Anche lei, signora: bravissima.

GIORNALISTA - Io vorrei riprendere il tema dell'amore. Dunque, Jack non fu mai amato. Tutte le ragazze lo sfuggivano, lo deridevano.

L'AMICO DI JACK - Sì.

OPERATORE - Anche con me, uguale. L'unica è stata mia moglie. E io l'ho acchiappata al volo, no? Neanche a farlo apposta, appena sposato... così! (Unisce verso l'alto le dita di una mano) Facevano la fila! Mah! Chi ci capisce è bravo.

REGISTA - Senti... vuoi darla a me la telecamera? Così ti riprendo mentre lei t'intervista. Sembra che Jack sia lui!

OPERATORE - Non parlo più.

MADRE - Vorrei dire qualcosa.

GIORNALISTA - Volentieri, signora.

REGISTA - Lallo! (All'elettricista) Un faro qui, Alberto.

MADRE - No, per favore. Non sono più abituata alla luce, mi ferisce gli occhi.

GIORNALISTA - Va bene, va bene così.

REGISTA - Saranno riprese pessime, io tolgo la firma.

GIORNALISTA - Ti prego... (Accosta il seggio-

lino alla madre e vi si siede) Ma lei, signora, non esce mai da qui?

MADRE - Qualche volta, ma solo dopo il tramonto.

GIORNALISTA - Qualcuno fa la spesa per lei?

MADRE - Oh... (Indica l'amico di Jack) Lui è molto gentile. E poi io mangio così poco...

GIORNALISTA - Qualche passeggiata?

MADRE - Sì, quattro passi.

GIORNALISTA - Ha delle amiche? Dei parenti?

MADRE - No. La fame si nutre di se stessa.

OPERATORE - L'ha detto Jack?

MADRE - È un vecchio proverbio. Ecco... quel che volevo dire... sul tema dell'amore...

GIORNALISTA - Sì?

MADRE - Io ho voluto molto bene a mio figlio. Ho fatto tutto quello che una madre deve fare. Tutto quello che il nostro vecchio mondo ha stabilito che le madri devono fare. Ho un pedigree di madre impeccabile, di madre osservante. In un certo senso si potrebbe dire che ho coltivato la bigottia della maternità. Perché volevo essere rassicurante per quel ragazzino che mi cresceva sotto gli occhi in una casa come questa. Che la famiglia fosse un inganno l'avevo capito da un pezzo, già prima della fuga di mio marito. Purtroppo non sono uno spirito libero, non so lottare. Anche se so vedere le cose. Mi hanno insegnato ad avere più rispetto delle mie pentole che dei miei occhi. Ma con mio figlio... tutto quello che è prescritto. Le favole prima di dormire... le colazioni col miele... i rammenti invisibili... se si sbucciava un ginocchio lo disinfettavo...

L'AMICO DI JACK - (Con tono di rimprovero) Con la tintura di iodio...

MADRE - È il miglior disinfettante, anche al pronto soccorso mettono la tintura di iodio.

L'AMICO DI JACK - Tutti gli amici di Jack si sbucciavano: stinchi, gomiti, ginocchia. E tutte le mamme usavano l'alcol. Solo lei la tintura di iodio! E tutti gli amici: Enrico ha la tintura! Enrico ha la tintura!

GIORNALISTA - La prego! Stava parlando la signora.

L'AMICO DI JACK - Va bene, va bene. Non parlo più.

MADRE - Nonostante i suoi delitti io non ho mai smesso di amarlo. E di consolarlo. Cosa deve fare una madre se non consolare i propri figli? Dio farà giustizia dopo. E saremo puniti. Ma finché siamo qui... lei non sa in questa stanza... quali grida... quanto dolore... (Piange)

L'AMICO DI JACK - (Fra sé) Piangi, piangi, sì. Ti fa bene.

GIORNALISTA - Veramente commovente. (All'amico di Jack) Posso farle una domanda? Mi rendo conto che può sembrare assurda ma gliela faccio lo stesso anche perché lei, prima, ha detto qualcosa... a proposito dell'ingiustizia...

L'AMICO DI JACK - È un tema interessante.

GIORNALISTA - Ecco, la domanda è questa: Jack credeva in Dio? Pregava?

L'AMICO DI JACK - Oh, sì. Pregava.

MADRE - Sin da bambino. Io gli ho insegnato tutte le preghiere. Faceva anche il presepe.

GIORNALISTA - Questo lo fanno tutti i bambini. Io volevo dire dopo.

L'AMICO DI JACK - Pregava, pregava. A modo suo. Pregava per le sue vittime. Pregava per il suo coltello. Pregava per tutti i coltelli del mondo. Mi crede se le dico che uccideva pregando?

GIORNALISTA - Che tipo di preghiera?

L'AMICO DI JACK - Difficile dirlo. Come faccio?

GIORNALISTA - Non si ricorda qualche parola? Jack non le ha mai detto niente?

L'AMICO DI JACK - Sì, ma... si vergognava un po'.

GIORNALISTA - Si vergognava? E perché?

MADRE - Non era un ragazzo come tutti gli altri. L'AMICO DI JACK - Jack diceva: voglio morire colpito al cuore. Il giorno in cui troverò Dio... gli chiederò di mirare dritto al cuore.

GIORNALISTA - Quindi cercava Dio.

L'AMICO DI JACK - Sì... ma aveva informazioni vaghe... come tutti del resto. Gira di qua, gira di là... sali, scendi... il quartiere non è molto grande e alla fine come tutti s'infilava in chiesa.

Apriva la porticina di lato... c'era una targhetta con su scritto «si chiude da sé» e a Jack piaceva immaginare che quello fosse un miracolo del buon Dio. Entrava, si toglieva il cappello... qualche volta restava in piedi sul fondo ma più spesso si inginocchiava... su un ginocchio solo. Da bambino aveva diviso gli uomini in due categorie: quelli che posano entrambe le ginocchia a terra e quelli che ne posano uno solo. Lui faceva parte di questa seconda squadra e ne era fiero. Sì, quella posizione gli sembrava più dignitosa. Forse aveva visto in qualche film che anche i cavalieri antichi s'inginocchiavano così davanti ai loro sovrani. E anche lui voleva sottomettersi con onore. Non sapeva ancora come Dio si sarebbe presentato e in quella posizione, a capo chino, chiudeva gli occhi e si metteva in ascolto. Aveva saputo esercitare l'udito... percepiva i rumori più tenui... anche lo sgocciolio delle candele... e anche, sapete?... il bisbiglio delle donne nei confessionali. Lui aveva imparato a decifrarlo. È difficile! È come riattaccare la polpa intorno all'osso. (Ride leggermente) E così sapeva tutti i loro peccati. Ma Dio no, Dio non si presentava. Sì, qualche volta lui sentiva come un vento intorno e pensava: è qua, è qua, eccolo! E apriva le mani per essere pronto ad afferrarlo... per non lasciarlo più. Una volta fece un'offerta al cappellano perché facesse suonare l'organo. Bach è sempre Bach... ma Dio non venne e lui uscì. Era calata la sera, si era fatto freddo e incominciava a piovere. Fu allora che Jack... intuì... di essere vittima di una grande ingiustizia. Ma non si ribellò, al contrario. Pensò che fosse un segnale. Forse muoio ora, pensò. Ecco perché Dio ha voluto premiarmi con la sua assenza! Perché la mia angoscia e il mio bisogno diventino olio per la sua lampada! Ne fu così certo che con un grido si inginocchiò in mezzo alla strada. Spalancò le braccia e chiuse gli occhi. A bocca aperta, perché la sua anima prendesse la via del cielo più in fretta. Fu il conducente del 64 sbarrato a riportarlo alla realtà. Stava bloccando tutto il traffico, lì in ginocchio in mezzo al crocevia. Sì. Il travaglio della fede può farci impazzire. Jack si alzò umiliato e deluso. Aveva i pantaloni bagnati all'altezza di entrambe le ginocchia. Si appoggiò al muro, accese una sigaretta e parlò con se stesso, disse: ora basta cercare, non sono più un bambino, vado al cinema. E se anche mi chiama non mi volto. Adesso è lui che deve chiedermelo in ginocchio. In caso contrario... ognuno per la sua strada.

MADRE - E così è stato. Jack non ha più messo piede in una chiesa.

Un silenzio.

REGISTA - Stop!

GIORNALISTA - Stop! Molto bene, c'è qualche lungaggine ma rimedieremo col commento. Com'è venuto?

REGISTA - Eccellente! Bel monologo! Bravo!

OPERATORE - Un po' scuro.

REGISTA - (Al fonico) Non si potrebbe mettere qualche effetto di sottofondo? Solitudine in città... file di vecchi che ritirano la pensione... mi segui? Smog, traffico, droga... non so se... vorrei qualcosa di spirituale, di trascendentale. Ci sono ad esempio delle musiche tibetane. Anche i tibetani cercano Dio, da almeno diecimila anni. Vedi un po' di trovare qualcosa.

OPERATORE - Si può fumare qui?

MADRE - No.

L'AMICO DI JACK - Jack aveva smesso.

MADRE - Da un giorno all'altro. Buttò il pacchetto e disse: da oggi non fumo più.

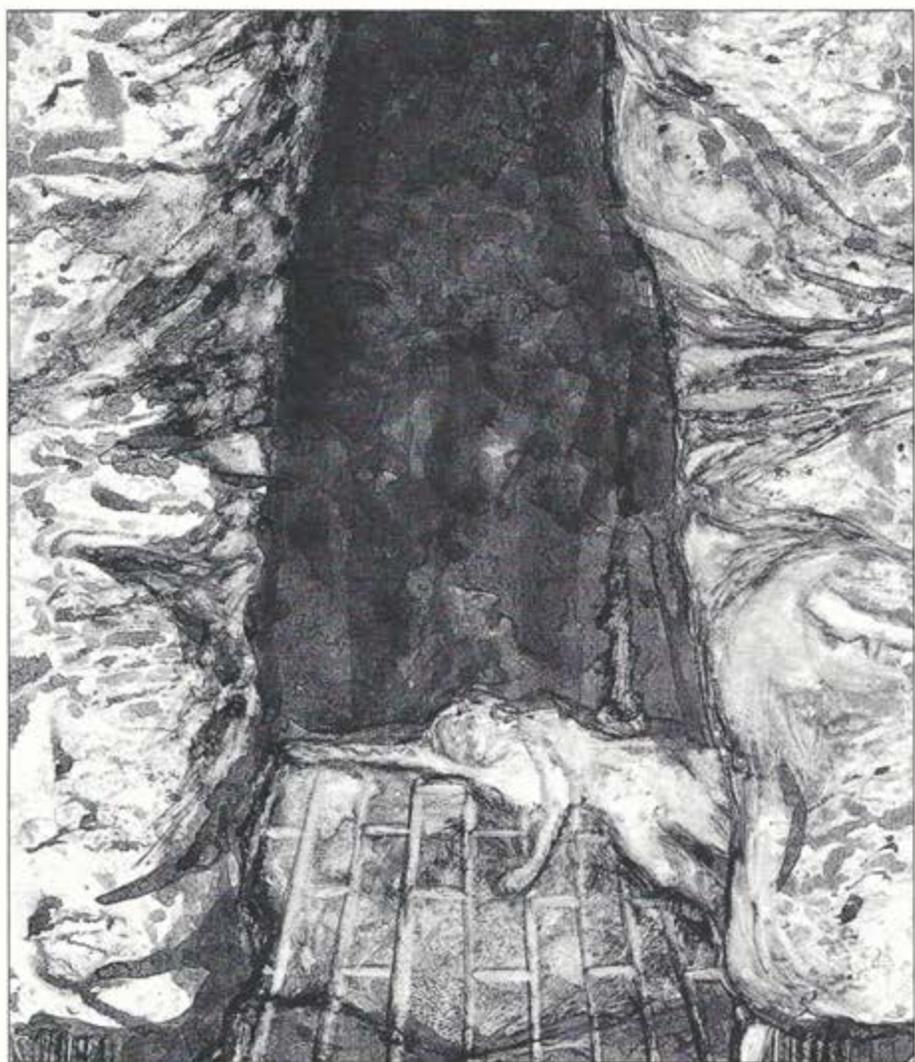
REGISTA - No smoking. Come me.

OPERATORE - Una settimana senza fumare? GIORNALISTA - Farete i turni fuori dalla porta. OPERATORE - Allora conviene fare il pieno perché io se non smoking... (Cava di tasca un pacchetto di sigarette) È pausa?

GIORNALISTA - Sei matto? Tu gira, gira... tutto, tutti. Di spalle, di sopra, di sotto. Poi ci penso io a riempire col commento. (Si riavvicina alla madre mentre l'operatore, riposto il pacchetto, ricomincia a riprendere) Da quanto tempo non vede Jack?

MADRE - L'ultimo calendario suo è di vent'anni fa.

GIORNALISTA - E gli altri?  
 MADRE - (Indicando l'amico di Jack) È lui che me li porta. Ogni anno a capodanno arriva con un calendario.  
 GIORNALISTA - Le disse che un giorno sarebbe tornato? Come fu l'addio?  
 L'AMICO DI JACK - Non ci fu addio.  
 MADRE - Trovai una lettera.  
 L'AMICO DI JACK - Sul comodino. E tutte le luci accese.  
 MADRE - Ce ne sono molte nella stanza. Enrico la voleva illuminata a giorno.  
 GIORNALISTA - Le chiedeva perdono?  
 L'AMICO DI JACK - Non l'ha mai letta.  
 MADRE - Sulla busta c'era scritto: da aprire soltanto al prossimo delitto.  
 L'AMICO DI JACK - Post scriptum...  
 MADRE - Non spegnere le luci.  
 L'AMICO DI JACK - Detto fatto.  
 GIORNALISTA - Non le ha mai spente? In vent'anni?  
 MADRE - Mai. Potrebbe tornare da un momento all'altro.  
 GIORNALISTA - E la lettera? Mai aperta?  
 MADRE - Mai.  
 GIORNALISTA - Mai avuto la curiosità?  
 MADRE - Oh, sì, tutti i giorni se è per questo. Spesso anche lui mi diceva: apriamola. Gli brillavano gli occhi all'idea.  
 L'AMICO DI JACK - Volevo metterla alla prova. Anche Jack lo avrebbe fatto.  
 GIORNALISTA - Lei è sicura che gli ultimi delitti non sono opera di Jack?  
 MADRE - Certe cose una madre le sa.  
 GIORNALISTA - Bellissima risposta.  
 REGISTA - (Che sta rovistando in uno dei bauli) Magnifico! Guardate, ho trovato un costume splendido! (Cava dal baule uno smoking con tanto di cilindro, sciarpa di seta bianca e bastone) Il paravento, presto! (Il fonico esce) Pare che Jack lo squartatore, quello vero, fosse un uomo elegante nel vestire, forse un dandy, qualcuno insinuò persino che fosse un membro della famiglia reale, mi sono documentato. (Alla giornalista) Che te ne pare per la scena del processo?  
 GIORNALISTA - Sì, può andare. Ma non è una scena, Elio. È una testimonianza, una confessione, il racconto di un delitto vero. Di diciotto delitti veri.  
 REGISTA - Va bene, va bene. Ma col costume sarà molto meglio. (All'amico di Jack) Lei che taglia ha?  
 L'AMICO DI JACK - Forte. Abbastanza forte.  
 REGISTA - Che numero?  
 L'AMICO DI JACK - Il fonico rientra con un eccentrico paravento a fiori, che sistema in fondo a sinistra proprio davanti alla casacca appesa.  
 L'AMICO DI JACK - È da tanto che non mi compero un abito.  
 REGISTA - Le spiace provarlo? (L'amico di Jack esita) Là dietro! (Indica il paravento con aria decisa. L'amico di Jack vi si reca con l'abito) Il cilindro! (Gli porge il cilindro)  
 L'AMICO DI JACK - Anche questo?  
 REGISTA - Naturale. Camicia. Papillon. Sciarpa. Bastone. (Gli porge il tutto)  
 L'AMICO DI JACK - Scappa dietro al paravento.  
 GIORNALISTA - Sarà elegantissimo. Signora... nella vita di Jack ci sono molti misteri?  
 MADRE - Tanti.  
 GIORNALISTA - Lei ne conosce qualcuno?  
 MADRE - Tutti.  
 GIORNALISTA - Non ce li vuole svelare?  
 L'AMICO DI JACK - (Da dietro il paravento) No!  
 GIORNALISTA - (Molto seccata) Io sono una giornalista e ho bisogno di notizie, mi servono per respirare. Lei mi aveva promesso grandi rivelazioni e non credo che la mia Rete le salderà il conto se non si deciderà ad aprire il cassetto! Su, mi faccia vivere una giornata di gloria. Un mistero!  
 L'AMICO DI JACK - Va bene, ma uno solo. (Facendo capolino per un istante) Quello del mugghetto.  
 GIORNALISTA - Anche Jack era così testardo?  
 MADRE - Tale e quale.  
 GIORNALISTA - Tutte le vittime di Jack profumavano di mugghetto. Perché?



MADRE - Stella usava quel profumo.  
 GIORNALISTA - Chi è Stella?  
 MADRE - La prima ragazza che Jack ha ucciso.  
 GIORNALISTA - (Indicando la balaustra) Signora, le spiace venire a dirlo qui?  
 REGISTA - Voce, eh?  
 MADRE - La prima ragazza... la sua piccola monella, la chiamava così. Jack sapeva essere molto dolce.  
 GIORNALISTA - (Accomodandosi sul seggiolino) E il mugghetto?  
 MADRE - Stella usava quel profumo. Un'essenza. Era molto persistente.  
 GIORNALISTA - Lei conobbe la ragazza?  
 MADRE - Enrico mi presentava sempre le sue fidanzate. Le portava qui, io preparavo the e biscotti. E dopo mi chiedeva: ti è piaciuta? Stella se ne stava seduta lì... (Indica il seggiolino)  
 GIORNALISTA - (Alzandosi, inquieta all'idea) Qui?  
 MADRE - Sì. Mi guardava in silenzio. Uno sguardo profondo e un sorriso tenue... su quel viso bianco.  
 L'AMICO DI JACK - (Da dietro il paravento, canta) Tu sei come me / pazzo come Jack / vorrei farti largo / nel buio che viene / la la la la la...  
 REGISTA - Bella voce.  
 MADRE - Poi d'improvviso mi chiese: conosce Venezia?... Chissà poi perché?... Forse soltanto per rompere il silenzio. Dopo due giorni Stella era morta. Enrico le rubò la boccetta e così, dopo, a ogni vittima metteva due gocce di essenza, qui, dietro l'orecchio. La chiamava «continuità olfattiva». La polizia si sbizzarì facendo mille ipotesi. Jack ne rideva leggendo i giornali.  
 Il canto finisce.  
 GIORNALISTA - Quanti anni aveva Jack quando uccise Stella?  
 MADRE - Diciotto.  
 GIORNALISTA - Mio Dio! E Stella?

MADRE - Diciassette.  
 GIORNALISTA - Ma erano due bambini!  
 MADRE - I ragazzi crescono alla svelta al giorno d'oggi.  
 L'amico di Jack esce dal paravento vestito di tutto punto.  
 L'AMICO DI JACK - Come sto?  
 REGISTA - Ma è straordinario! Lalò, ti prego!... (L'operatore riprende) Un vero Jack! Un vero sventatore! Qua, venga qua! (Lo conduce alla balaustra facendo spostare la madre, che torna a sedersi al suo posto) Le spiace, signora? Più luce! Su! Su! (La luce sulla balaustra aumenta) Giuri di dire la verità, tutta la verità, nient'altro che la verità. Dica lo giuro.  
 L'AMICO DI JACK - Lo giuro.  
 REGISTA - Magnifico. Qual è il suo nome?  
 L'AMICO DI JACK - Jack!  
 GIORNALISTA - (Col tono moralistico di certi commentatori) Saranno gli esperti a dirci quali sono le cause che possono trasformare un giovane sensibile e tranquillo pieno di ideali, potremmo quasi dire all'antica, in un mostro spietato, in un feroce assassino. Noi non intendiamo dare giudizi né fare la morale, non interpretiamo i fatti ma li presentiamo come sono in tutta la loro implacabile crudeltà. È il prezzo che bisogna pagare per conoscere la verità.  
 OPERATORE - (A mezza voce, continuando a riprendere) Brava.  
 GIORNALISTA - Se questa trasmissione riuscirà a fare breccia, ad aprire un piccolo spiraglio nelle nostre coscienze un po' sonnolente, avremo raggiunto un grande risultato e il nostro lavoro non sarà stato inutile. Ehi, amico!  
 L'AMICO DI JACK - (Cui il travestimento sembra aver dato una certa carica) Hallo!  
 GIORNALISTA - Che cos'è per lei l'amicizia?  
 L'AMICO DI JACK - Quando Jack corse la maratona c'erano tutti i campioni del quartiere.

MADRE - Aveva sedici anni: un filo!  
L'AMICO DI JACK - Io lo seguivo in bicicletta e lo incitavo. Poi mi fermavo e insultavo gli altri. Questa è l'amicizia. Jack vinse. E poi il tip-tap.  
GIORNALISTA - Il tip-tap?  
L'AMICO DI JACK - Ha mai visto Jack quando balla il tip-tap? (La madre sorride, come persa nel ricordo) Ecco, Jack è... è formidabile! Il pavimento sembra scoppiettare sotto i suoi piedi! Come un caminetto d'inverno! (Fa alcuni passi di tip-tap con goffa veemenza) Pam! Tac! Pampam! Ta-ta-tac!  
MADRE - (Come se parlasse al Jack di allora) Smettila, sciocco! Pazzarello...  
L'AMICO DI JACK - E la felicità che si sprigiona da quei passi è tale che tutti ne sono contagiati. (Balla il suo inverosimile tip-tap) Questo è il canto delle stelle! Chi è? Fuori tutti! Pam! Tac! Pampam! Ta-ta-tac! Anche voi! Tutti! (Per qualche istante anche la giornalista, il regista e i due tecnici ballano ridendo. Anche l'operatore balla, continuando a riprendere) Il mondo intero balla con Jack! (Il tip-tap finisce fra l'allegria generale) Ecco... l'amicizia è qualcosa di inarrestabile, come certe invasioni. Ci saccheggia dalla testa ai piedi e non c'è più niente di nostro. Ma nello stesso tempo tutto quello che abbiamo vale molto più di prima. Se muore un amico nessuno ci risarcisce. Non è terribile? E quando parte spero che torni presto. Non è così anche in amore?  
GIORNALISTA - Immagini bellissime. (L'operatore interrompe la ripresa) Certo, se Jack l'avesse ascoltata...  
L'AMICO DI JACK - Fu lui a insegnarmelo. È tutto scritto nel suo diario.  
REGISTA - Appunto, nel diario. A scriverlo si fa presto ma nella vita è diverso. Le tasse, le malattie, i figli che vogliono la moto...  
OPERATORE - La moglie, il condominio, la politica...  
REGISTA - Chi ce l'ha il tempo per l'amicizia?  
OPERATORE - È un lusso. Io ho un amico che fa il carrozziere. Gli ho portato la macchina, che me l'avevano ammaccata. Un milione e due! Ma niente, eh? Un graffio! Un milione e due! Addio amicizia.  
Il fonico manda in onda una strana nenia orientaleggiante.  
REGISTA - Ah! Hai trovato la musica! (Alla giornalista) Che ne dici? Può andare per la ricerca di Dio?  
GIORNALISTA - Sì, non è male, teniamola.  
REGISTA - C'è molta spiritualità. Il mistero, il cosmo... (Muove le braccia come un direttore d'orchestra) Se io fossi Dio mi piacerebbe.  
GIORNALISTA - (Al fonico) Tu comunque cerca ancora, eh? Cerca, cerca... non si sa mai.  
REGISTA - Scusi, signora... possiamo illuminare quella porta? (Indica la porta della stanza di Jack) Solo illuminarla.  
MADRE - Perché?  
REGISTA - Qui c'è la camera di Jack, non so se mi spiego.  
GIORNALISTA - Ha ragione. Visto che non si può entrare... la mettiamo in luce.  
REGISTA - Un mille qui, Alberto. E togli l'altro. Si metta là. (L'amico di Jack entra nel fascio di luce, spalle alla porta) Si giri un po'... così...  
GIORNALISTA - (In disparte, alla madre) Cosa c'è in quella stanza? Perché non possiamo entrare?  
MADRE - C'è molto disordine.  
REGISTA - Va bene così, come inquadratura? Ti piace?  
GIORNALISTA - Sì, va bene. Ma sta entrando o sta uscendo?  
REGISTA - (Fra sé, dubitoso) Sta entrando o sta uscendo?  
GIORNALISTA - (Alla madre) Mi lasci dare un'occhiata. Più tardi, quando tutti dormono. Le prometto che non tocco nulla.  
MADRE - No.  
REGISTA - Secondo me... io dico che sta uscendo per una delle sue imprese. Ci sei, Lallo?  
OPERATORE - Vado. (Ricomincia la ripresa)  
GIORNALISTA - (Alla madre) Ne riparliamo. (Al microfono) Sì, sta certamente uscendo. (All'amico di Jack) Hai preso tutto, Jack?

L'AMICO DI JACK - (Molto immedesimato, stando la tasca dove tiene il coltello) Sì, ho preso tutto.  
GIORNALISTA - Con chi hai appuntamento?  
L'AMICO DI JACK - Con Roberta.  
GIORNALISTA - Dove?  
L'AMICO DI JACK - Al cannetto.  
GIORNALISTA - Al cannetto? Perché?  
L'AMICO DI JACK - L'acqua è tiepida. Si sta bene lì.  
GIORNALISTA - Farete un bagno?  
L'AMICO DI JACK - Sì... credo di sì...  
MADRE - (In un sospiro, la testa tra le mani) Non uscire, Enrico...  
GIORNALISTA - E dopo?  
L'AMICO DI JACK - Dopo? (È confuso) C'era una luce azzurra... il diario dice: come un neon... ma era la luna. Il tepore del fango sotto i piedi nudi dà uno strano piacere... (Cava di tasca il coltello, lo impugna a lama aperta e lo guarda. Il fazzoletto insanguinato pende dalla tasca) Vostro onore... chi piange la vittima... chi compatisce l'assassino. Ma nessuno pensa allo sgomento della lama, lei così indifesa, costretta a bagnarsi nel sangue.  
MADRE - (In un bisbiglio) Jack...  
GIORNALISTA - Continui.  
L'AMICO DI JACK - Jack disse... si sentivano solo le rane.  
GIORNALISTA - E poi?  
L'AMICO DI JACK - (La sua mano trema) Buona, buona, piccolina mia. Non aver paura, non fare così. Un leggero «flop» morbido, un frullo d'ali. Poi ti pulirò col fazzoletto. Sì, è così. La lama smise di tremare. Fai pure, disse. Se proprio dobbiamo... ma sbrigatevi, non sopporto le grida. Adesso lei emergeva dalle acque... e l'unico rumore... fu il silenzio delle rane. (Annusa l'aria) Mughetto! Sei tu, Jack? (Urla) Jack! Le luci si spengono di colpo. C'è un silenzio quasi irreale, nell'oscurità.  
REGISTA - Cosa succede?  
OPERATORE - Chi è stato?  
REGISTA - Luce!  
MADRE - Sei tu, Jack?  
REGISTA - Alberto!  
GIORNALISTA - Sbrigatevi!  
OPERATORE - Dov'è la torcia?  
REGISTA - Sento odore di mughetto!  
OPERATORE - Signora Martinelli!  
MADRE - Jack...  
La luce torna di colpo: l'elettricista ha alzato l'interruttore generale.  
OPERATORE - Era saltato l'interruttore generale!  
GIORNALISTA - Troppo carico, troppi proiettori.  
REGISTA - Perché guardi me?  
OPERATORE - A proposito... chi è che sentiva odore di mughetto?  
REGISTA - Beh? Non ti sbagli mai, tu?  
Tutti ridono.  
OPERATORE - Fumiamoci una sigaretta. (Apra appena la porta d'ingresso) Non c'è una nuvola, tutte stelle. Come si fa ad ammazzare con queste stelle?  
L'AMICO DI JACK - (Che è rimasto immobile, spalle alla porta della camera di Jack) Posso togliermi da qui?  
REGISTA - Siamo in pausa, non vede? (All'operatore) Chiudi, vuoi che ci scoprano?  
L'operatore accosta lasciando un piccolo spiraglio.  
OPERATORE - Per il fumo.  
Resta a fumare vicino allo spiraglio. Per qualche istante si scorgono dalle finestrelle in alto due fari d'auto, come se qualcuno avesse parcheggiato.  
L'AMICO DI JACK - (Alla giornalista) Credeva che fosse tornato Jack?  
GIORNALISTA - Beh, per un momento...  
L'AMICO DI JACK - Sarebbe stato troppo bello. (Prendendole una mano) Mani bellissime.  
GIORNALISTA - E se mi avesse uccisa?  
OPERATORE - Impossibile, il coltello ce l'ha lui! (Indica l'amico di Jack)  
GIORNALISTA - Ah, già. È vero...  
OPERATORE - Possiamo stare tranquilli.  
REGISTA - (Alla madre) Lei pensa davvero che

potrebbe tornare?  
MADRE - Sì. Potrebbe.  
L'AMICO DI JACK - Da un momento all'altro. Bussano alla porta. Tutti sussultano. Gelo. Nessuno parla. Battono ancora, un battito discreto. Tutti istintivamente arretrano di un passo. Poi la porta si apre lentamente e un viso di ragazzo fa capolino. Entra Carolina, con l'aria di chi ha fatto tutto di corsa. È coperta da un mantello che subito si toglie gettandolo in faccia all'operatore.  
REGISTA - Carolina!  
CAROLINA - Ciao a tutti!  
REGISTA - (Alla madre) È Carolina!  
CAROLINA - (Che ha sorrisi speciali per il regista) Non ce l'ho fatta prima, non mi sono nemmeno struccata. Come va? Carino, qui. Che odore di chiuso, però! Non si può aprire? (Indicando l'amico di Jack) Lui è Jack?  
L'AMICO DI JACK - Oh, no. Vostro onore.  
CAROLINA - (Garrula) Vostro onore? Che carino! C'era un traffico... peggio che a mezzogiorno! A proposito... ho parcheggiato in cortile, proprio lì davanti. (Indica le finestrelle) È permesso, vero? Non è che mi tagliano le gomme? Perché da me lo fanno sempre! Sono a pezzi, il «Contumacia» è una bolgia. Ah, sai, Elio? Mi hanno offerto un film ma dev'essere un po' porno, non credo che lo farò. È dura per chi vuole lavorare seriamente. Vero? Casco dal sonno. Si può avere un caffè? (Vede il coltello che l'amico di Jack stringe ancora in pugno e lancia un grido) Ah! Ma quello è un coltello vero! (Vede il fazzoletto insanguinato che pende dalla tasca) È questo è sangue!  
L'AMICO DI JACK - (Affettuoso, indicando il coltello) È il coltello di Jack.  
CAROLINA - Non è lo stesso... che mostrarono in tv.  
L'AMICO DI JACK - Serramanico Gregor. Vede? (Glielo mette sotto il naso) C'è scritto qui.  
CAROLINA - Avevo un fidanzato che si chiamava Gregor! (Sviene)  
REGISTA - Carolina!  
Tutti restano immobili. le luci si spengono di colpo.

## BUIO

### SECONDO TEMPO

La scena è rischiarata dalla fioca luce dell'abat-jour. Dalla porta della stanza di Jack filtra la solita luce. Disposte qua e là ci sono cinque brande sulle quali dormono i componenti della troupe. Senza far rumore la giornalista, che indossa una leggera vestaglia, si alza dalla sua branda e si avvicina alla porta della stanza di Jack. Ascolta per un attimo poi fa l'atto di afferrare la maniglia ma proprio in quel momento la porta si apre, illuminando la stanza. Alla giornalista sfugge un piccolo gemito di paura. Sulla soglia c'è l'amico di Jack, che indossa sempre lo smoking. Subito richiude la porta, sorridendo.  
L'AMICO DI JACK - Passavo di qua per caso e mi son detto: vediamo se tutti dormono. Insonnia?  
GIORNALISTA - Mal di denti.  
L'AMICO DI JACK - Ha provato con la ginnastica?  
GIORNALISTA - Ho dimenticato la tuta.  
Ridono sommessamente; tutto il dialogo si svolge sottovoce.  
L'AMICO DI JACK - Facciamo due passi?  
GIORNALISTA - Volentieri. Dove mi porta?  
L'AMICO DI JACK - Nei bassifondi. (Indicando i dormienti) Clochards. Un mondo alla deriva.  
GIORNALISTA - Ho paura.  
L'AMICO DI JACK - Scherzavo. Questo è il centro storico. Le piace?  
GIORNALISTA - Sì, molto suggestivo.  
L'AMICO DI JACK - E questa è la piazza del mercato. D'inverno la fontana gela. I ragazzi spezzano gli zampilli e li succhiano come ghiaccioli. Anche Jack e io facevamo così. Sediamoci sul bordo. (La giornalista fa per sedersi sulla punta estrema della propria branda) Attenta! Lì è bagnato. Qui. (Si siede al centro della branda chiamando la giornalista vicino con un gesto)

Vede? (Indica un punto in alto nel vuoto) La scalinata più alta del mondo.

GIORNALISTA - Lei è stato fin lassù?

L'AMICO DI JACK - Dodici primi e ventisette secondi! Anche Jack, foto finish! (Si alza in punta di piedi) Vecchia canaglia...

GIORNALISTA - Ha nostalgia di lui?

L'AMICO DI JACK - (Abbassa i talloni) Chi non l'avrebbe? Ho tanti ricordi belli.

GIORNALISTA - Me ne dica uno.

L'AMICO DI JACK - Aspettare l'alba insieme. (Si risiede) Il primo chiarore dietro le guglie... era magnifico di lassù. Conosce la nostra collina?

GIORNALISTA - Mi ci hanno portata una volta. C'è un dancing, mi pare.

L'AMICO DI JACK - È livida e dura. Poi d'improvviso è dolcissima. È come una bella donna povera. Ha mai fatto caso? (Sorridente, si rialza) Poi scendevamo fischiettando alle allodole. C'erano molti giardini allora. Le piace l'odore del caffè tostato?

GIORNALISTA - Lo adoro!

L'AMICO DI JACK - (Si risiede) Il bar apriva alle sei in punto. C'erano ancora le seggiole sui tavoli ma le brioches alla crema erano già là sul vassoio, calde e profumate. (Si rialza) Per il caffè bisognava aspettare perché la macchina era ancora fredda e così stavamo in piedi sulla soglia a guardare la piazza che a poco a poco si animava nella luce azzurrina. Ha presente quando si spengono i lampioni?

GIORNALISTA - Sì, è un momento molto poetico. Magico.

L'AMICO DI JACK - È come se l'alba si rabbuissasse. Ti aspetti che i passanti facciano dietrofront e tornino a letto. (Si risiede) E dopo il caffè la sigaretta, allora fumavamo tutti e due. Anche il rumore dei primi tram era dolce. Sì, quella è l'ora in cui tutto il bene è ancora possibile. Ma poi il giorno arriva in fretta, qualcuno ti chiama per nome e alla morte fischiano le orecchie. E il suo nome qual è? Mi faccia indovinare: Laura? Matilde? Carlotta?

GIORNALISTA - Acqua...

L'AMICO DI JACK - Lucilla! Rosalia!

GIORNALISTA - Acqua, acqua...

L'AMICO DI JACK - Josephine! Marilyn!

GIORNALISTA - (Ridendo) Acqua, acqua... un mare!

L'AMICO DI JACK - Chi esce dalle acque del mare? Venere!

GIORNALISTA - Senza conchiglia?

L'AMICO DI JACK - Mi arrendo.

GIORNALISTA - Bianca.

L'AMICO DI JACK - Come la luna. (Le accarezza i capelli ma subito ritira la mano, come spaventato dal proprio gesto)

GIORNALISTA - Ora lei conosce il mio nome ma io non conosco il suo.

L'AMICO DI JACK - Un mistero in più. Meglio, no? Deve riempire diciotto puntate. (Indica la telecamera ancora montata sul cavalletto) Quanti misteri può contenere quella? Tanti quante sono le stelle? Più di quanti possa contenere la vostra filosofia? Essere o non essere?

GIORNALISTA - Mio misterioso Amleto, avvicinati. (L'amico di Jack ha un sussulto) Cosa c'è?

L'AMICO DI JACK - Per favore... mi dia dei lei.

GIORNALISTA - Davvero preferisci?

L'AMICO DI JACK - Sì, è... è più erotico.

La giornalista ride di un riso leggero e seducente, facendolo sedere. Gli accarezza il petto.

GIORNALISTA - Va bene. Lei... lei... lei... mi piace molto.

L'AMICO DI JACK - (A occhi chiusi) Un po' più a sinistra...

GIORNALISTA - Qui?

L'AMICO DI JACK - Ora c'è il sole sulla collina.

GIORNALISTA - Sì. E nessuno ci vede, nessuno ci sente... e io devo chiederle qualcosa... venga più vicino... qualcosa di molto professionale...

L'AMICO DI JACK - Non lo faccia.

GIORNALISTA - Se lei sapesse, tesoro... com'è difficile il mio lavoro! Sono anni che cerco, che aspetto... (L'amico di Jack fa l'atto di rialzarsi ma la giornalista lo trattiene) Quante porte chiuse ho trovato nella mia vita! Se almeno una volta se ne aprisse una... lei è così virile... e così genti-



le! (Gli parla nell'orecchio) Un cuoricino di pietra... lo scolpisca per me. Come faceva Jack. Un cuore per Bianca.

L'AMICO DI JACK - (Frugandosi in tasca) Ne avrei uno già pronto. L'ho preso stanotte dal cassetto del comodino di là. (Indica la stanza di Jack) Ce n'è ancora una piccola quantità. Cuori che Jack non fece in tempo a regalare. (Porgendole un piccolo cuoricino di pietra) Arenaria. Le piace?

Sulla soglia della porta di destra è comparsa la madre. Regge il vassoio con sopra una teiera e una tazza.

GIORNALISTA - Adoro l'arenaria. È bellissimo. Ne farò un ciondolo da mettere qui. (Prende la mano dell'amico di Jack e la posa sul proprio seno. Con un gemito, lui spalanca la bocca. La giornalista gli sussurra all'orecchio) Che cosa c'è dietro quella porta?

L'amico di Jack le sorride liberandosi delicatamente.

L'AMICO DI JACK - Lo sa che lei è molto bella?

GIORNALISTA - È la risposta?

L'AMICO DI JACK - È un segnale di fumo.

GIORNALISTA - Come i pellerossa! Sono in pericolo?

L'AMICO DI JACK - La bellezza attira Jack.

GIORNALISTA - Pensa che tornerà?

L'AMICO DI JACK - Dipende dalla qualità del desiderio. Jack aveva sete di assoluto. (La giornalista ride) Perché ride?

GIORNALISTA - Sete di assoluto... una frase un po' banale, non trova?

L'AMICO DI JACK - Anche l'anatomia è banale. Non è banale avere due narici in un solo naso?

Sarebbe molto più interessante avere due nasi in una sola narice!

GIORNALISTA - Che pazzo! Adorabile...

Si protende per baciarti sulla bocca ma in quell'istante il vassoio cade dalle mani della madre con gran fracasso. Tutti si svegliano, Carolina urla balzando a sedere sul letto.

CAROLINA - Mamma!

GIORNALISTA - Cos'è stato?

MADRE - Il maiale sogna ghiande.

OPERATORE - Ma che ora è?

MADRE - (Raccattando i cocci) Le cinque.

REGISTA - Di sera o di mattina?

MADRE - Di mattina.

CAROLINA - Dio mio, che angoscia!

OPERATORE - (Ributtandosi giù) Ma porca amatriciana...

MADRE - Mi dispiace. Mi ero preparata un the, io mi sveglio sempre a quest'ora. Mi è scivolato di mano. (Esce con i cocci sul vassoio)

REGISTA - Le cinque del mattino mi stanno bene come prolungamento della notte ma come anticipazione del giorno sono una porcheria. E poi cosa c'entrano le ghiande? E il maiale chi sarebbe? Si può avere un caffè?

OPERATORE - (Sempre disteso) Triplo, con due bomboloni...

CAROLINA - Io se bevo un caffè a quest'ora non

dormo più. Che angoscia...

OPERATORE - Certo che l'ambiente non aiuta. E poi sentivo chiacchierare... ma chi è che chiacchierava?

GIORNALISTA - (Decisa, afferrando i propri abiti) Propongo di lavorare.

REGISTA - Ma sono le cinque!

GIORNALISTA - Il mattino ha l'oro in bocca. (Alla madre, che è ancora nell'altra stanza) Vero, signora? (All'amico di Jack) Lei se la sente?

L'AMICO DI JACK - Prima vorrei fare qualche esercizio. Due minuti. Mi scusi. (Esegue esercizi rilassanti come nel primo tempo)

Tutti si alzano e si rivestono.

GIORNALISTA - (Scomparendo dietro al paravento) Qui è occupato, eh?

CAROLINA - (Anche lei con gli abiti sul braccio) Posso venire anch'io?

GIORNALISTA - Un momento, per favore.

REGISTA - (A Carolina) A cosa ti serve il paravento? Ti devi rivestire, non spogliare.

CAROLINA - Hai ragione, Elio. È lo shock! Ma per vestirmi devo prima spogliarmi!

OPERATORE - Che problema c'è?

CAROLINA - Mi sento osservata.

REGISTA - Ha ragione!

Tutti gli uomini si voltano dall'altra parte.

OPERATORE - Al «Contumacia» sì e qui no. (Carolina si riveste in fretta. All'amico di Jack indicando la porticina del gabinetto) Lì si può entrare?

L'AMICO DI JACK - (Continuando i suoi esercizi) Naturale!

OPERATORE - Naturale per modo di dire. Magari c'è Jack seduto sulla tazza! (Entra nel gabinetto, richiude la porta e urla. Tutti sussultano. Riappare) Scherzavo! (Richiude la porta)

CAROLINA - (Che si è rivestita) Fatto! (I due tecnici liberano la stanza dalle brande che vengono ammassate alla meglio contro le pareti. Intanto gli altri si lavano sommariamente al lavandino, ciascuno col proprio asciugamani sul braccio) Sembra di essere in tempo di guerra, gli sfollati!

REGISTA - Ma tu cosa ne sai, bambolina?

CAROLINA - L'ho visto in un film in bianco e nero, durava più di tre ore, una barba! Mia madre una volta mi ha raccontato che lei da ragazza andava al cinema per stare al caldo. Più il film era lungo più loro erano contenti! (Mette la mano sotto il getto dell'acqua) Ah! (Si lava in pochi secondi saltellando per il freddo)

L'elettricista, dopo essersi lavato, si è seduto su una cassa e sembra essersi riappisolato.

REGISTA - È anche umido, accidenti.

CAROLINA - Si vede che siamo sotto il livello del mare.

REGISTA - Amore mio, qui siamo sotto tutti i livelli.

GIORNALISTA - (Esce dal paravento rivestita di tutto punto) Libero. (Si spalma una crema sul viso)

Il fonico bussa alla porta del gabinetto.

VOCE DELL'OPERATORE - Occupato!

CAROLINA - Ma io, qui, che ci faccio? Non l'ho mica ancora capito, sai?

REGISTA - Vedrai, vedrai. Abbi fiducia in me. E comunque niente porno, garantisco io.

CAROLINA - E niente coltelli sotto il naso. Io urlo, eh? Sveglia tutto il palazzo. Prima urlo e poi svengo.

REGISTA - Fra le mie braccia? (Ride stupidamente. Carolina ha un brivido) Permette, signorina? (Mette la propria giacca sulle spalle della ragazza)

CAROLINA - Tu non hai freddo?

REGISTA - Verso mattina. Ma solo se dormo nudo.

OPERATORE - (Uscendo dal gabinetto) Libero. Il fonico vi entra.

GIORNALISTA - Ci siamo? (Ha ripreso il block-notes e i fogli) Siete tutti svegli? Tutti pronti? Si può incominciare?

REGISTA - Signorsì. Vai, Alberto! (S'accorge che l'elettricista si è riaddormentato) Alberto! Vuoi un cappuccino? Vuoi una briochina? Coraggio, caro... su con le luci. Ma dolcemente, mi raccomando. Anche i proiettori hanno sonno. (Luci

in assolvere) Siamo pronti.  
Anche la madre è rientrata e si è seduta al solito posto. L'amico di Jack ha terminato gli esercizi.  
GIORNALISTA - Bene. Le piace prendere posto? (Indica la balaustra all'amico di Jack)  
L'AMICO DI JACK - Ah, sì, certo. (Vi si reca)  
Anche questo? (Mostra il cilindro)  
REGISTA - Lo posi lì, sul parapetto.  
L'AMICO DI JACK - Ah, sì. Naturale.  
REGISTA - Un po' più a destra.  
L'AMICO DI JACK - Ecco. Sono pronto. Dove guardo?  
L'operatore schiaccia le dita indicando un punto sopra la propria testa.  
OPERATORE - Qua.  
L'AMICO DI JACK - Ah, sì, perfetto. Là.  
GIORNALISTA - (Davanti alla balaustra, microfona in mano, mentre l'operatore inizia la ripresa) Buongiorno, amici. Siamo nuovamente nel rifugio di Jack lo sventurato. È un momento emozionante e terribile. Sono le cinque del mattino. Siamo stanchi e affamati. Abbiamo dormito su scomode brande. Fa freddo. Ma eccoci ugualmente pronti a parlarvi di lui, del suo mistero, della sua storia. Che inizia in un lontano dicembre. È vero?  
L'AMICO DI JACK - Sì, è vero.  
MADRE - Non fosse mai cominciata...  
GIORNALISTA - Per favore, signora. Caro amico, vorrei aprire con una domanda che tutti nel loro intimo si saranno fatti: come si conobbero Stella e Jack? Ce lo vuole raccontare?  
L'AMICO DI JACK - Ah, beh... è una storia molto bella! Quella mattina Stella doveva andare a una matrimonio.  
MADRE - Era domenica.  
GIORNALISTA - Chi si sposava?  
MADRE - La sua migliore amica.  
L'AMICO DI JACK - Ma la macchina non partiva!  
OPERATORE - Come a me ieri, uguale!  
La giornalista fulmina l'operatore con un'occhiata.  
REGISTA - Lallo!...  
OPERATORE - Non parlo più.  
L'AMICO DI JACK - Allora Stella cercò di spingere la macchina ma c'era una buca e si ruppe un tacco!  
GIORNALISTA - Che disdetta!  
MADRE - Aveva le scarpe nuove!  
GIORNALISTA - Provate a immaginare.  
MADRE - E per giunta era in ritardo!  
L'AMICO DI JACK - Parla lei o parlo io? (La madre abbassa lo sguardo) Lei era disperata, capite? Capisce, vostro onore? Disperata! Ma vide l'autobus fermo e così si mise a correre con una scarpa in mano, lì c'è il capolinea.  
GIORNALISTA - Lì dove? Precisiamo per i telespettatori.  
L'AMICO DI JACK - Davanti al caffè, dall'altra parte della piazza.  
GIORNALISTA - Il vostro caffè?  
L'AMICO DI JACK - Nostro?  
GIORNALISTA - Suo e di Jack.  
L'AMICO DI JACK - Ah, sì, certo.  
GIORNALISTA - E lei l'ha vista correre? Attenzione, è importante!  
L'AMICO DI JACK - Sì, l'abbiamo vista tutti e due. Io e Jack stavamo mangiando una brioche quando la vedemmo passare. Ma il cappellino le si era spostato di traverso... (Fa l'atto di scostarsi dalla balaustra e venire al centro della stanza) Non so se posso...  
GIORNALISTA - Ma prego, ci mancherebbe.  
L'AMICO DI JACK - Grazie. (Corre al centro della stanza e fa un gesto buffo, a indicare la posizione del cappello) Così! (La troupe sorride) Grazie! (Al regista) Vado bene?  
REGISTA - Fortissimo. Vada avanti.  
MADRE - Ma non era un cappello vero e proprio, era un cerchietto di fiori bianchi...  
L'AMICO DI JACK - Non interrompa! Allora Stella si fermò per aggiustarlo, il cerchietto. Sempre con una scarpa in mano! Due secondi, giuro, non di più. Ma proprio in quel momento l'autobus partì!  
GIORNALISTA - Che sfortuna quella mattina!  
L'AMICO DI JACK - Sfortuna? Fu grazie a que-

sto fatto che Stella conobbe Jack!  
GIORNALISTA - E come avvenne?  
L'AMICO DI JACK - Povera Stella! Guardò l'autobus allontanarsi e per la rabbia si mise a piangere. E qui Jack fu geniale!  
GIORNALISTA - Chiamò un taxi?  
I presenti sogghignano, l'amico di Jack li fulmina con un'occhiata.  
L'AMICO DI JACK - No! La raggiunse, si levò una scarpa anche lui... (Si toglie una scarpa)... e le chiese: posso fare qualcosa per lei?  
MADRE - Prima le porse il braccio e dopo le chiese: signorina, posso fare qualcosa per lei?  
L'AMICO DI JACK - Ah, sì, è vero.  
MADRE - Enrico sapeva essere molto galante.  
L'AMICO DI JACK - Geniale, no? A nessuno sarebbe venuto in mente.  
GIORNALISTA - E quale fu la conclusione? C'è molta attesa fra il pubblico. Non è vero, amici?  
L'AMICO DI JACK - Si allontanarono a braccetto, zoppicando, ciascuno con una scarpa in mano. Per un istante si voltarono verso di me e mi salutarono così... (Sventola la scarpa) Era nato un grande amore! (La troupe applaude) Grazie, grazie!  
GIORNALISTA - Un amore dal sapore antico!  
REGISTA - (All'amico) Progressi enormi!  
L'AMICO DI JACK - Ho preso fiducia, mi sento carico.  
REGISTA - Bravo.  
GIORNALISTA - E dopo? Speranze? Progetti? Baci? Che accadde dopo? (L'amico di Jack tace e guarda la madre) Un piccolo vuoto di memoria? La signora può suggerire?  
La madre abbassa il capo senza parlare.  
L'AMICO DI JACK - Vostro onore... il vento soffia senza chiedere. Maestrale, libeccio... la barca s'impenna e va. Io, Jack, tutti voi... quanti misteri, amici! Jack diceva: un uomo è i suoi desideri. Si esce dalla mansuetudine per entrare nella ferocia come si esce da un negozio per entrare in un altro. Finché il desiderio cessa. (Chiude gli occhi, declama) «In una notte / trascorse la mia vita / che tu volevi eterna...» Bei versi, vero?  
MADRE - La solita pappa scotta.  
L'AMICO DI JACK - (Al amico) Qui ci sono ruggiti, bramiti e belati strazianti. Molto dolore animale. (La madre ride) Zitta! (La madre tace e china il capo) Vostro onore... amici... avete mai camminato di notte per le strade deserte? Quelle vetrine spente... traboccanti di merce invenduta... di offerte rifiutate... di regali mai fatti... e la città di piombo... immersa nel silenzio della sua opulenza e della sua colpa... nel suo abisso senza rimorsi... nel suo sonno ominide. (Cava di tasca il coltello e fa scattare la lama) Serramanico Gregor. Il migliore.  
La luce accecante di un lampo penetra dalle finestre, seguita da un tuono fortissimo. Le luci tremolano.  
GIORNALISTA - È incredibile, amici. Anche la natura sembra chiamata a deporre, sembra voler dire: io c'ero, io ho visto tutto. Possiamo continuare?  
L'AMICO DI JACK - Sì, ma con lei. (Indica la madre) Quello che viene adesso è molto difficile per me solo.  
GIORNALISTA - È d'accordo, signora?  
La madre abbassa il capo. L'amico di Jack le si avvicina e le posa una mano sulla spalla.  
L'AMICO DI JACK - Eccoci.  
REGISTA - Lallo...  
OPERATORE - Pronto.  
GIORNALISTA - L'uccisione di Stella. Sbaglio?  
MADRE - No, non sbaglia.  
L'AMICO DI JACK - Uccisione.  
GIORNALISTA - (Alla madre) Se la sente? Crede di poterla ricostruire per la Tv? Il pubblico ama molto i particolari.  
MADRE - I racconti di Jack erano così minuziosi, così dettagliati...  
GIORNALISTA - Bene, allora. Siamo pronti?  
REGISTA - (A Carolina) L'uccisione! (All'amico di Jack) C'è il temporale, fermatevi quando tuona, mi raccomando. (Alla madre) Sennò si perdono le battute!  
L'AMICO DI JACK - Siamo pronti. (Alla giornalista) Qui Jack soffriva molto, molto.

REGISTA - Potete andare! (Un lampo) No, alt! Un tuono.  
OPERATORE - Proprio adesso!  
Il tuono sfuma.  
REGISTA - Via! No, un momento! Non c'è solo la natura a questo mondo, anche gli artisti hanno le loro esigenze. (Alla madre) Notte, vero?  
MADRE - Sì, notte. E silenzio profondo.  
REGISTA - Bello. Se mi consentite... non si altera nulla, eh? Solo... aiutiamo un pochino la realtà. Gigi... un po' di vento. Piccoli sibili... viottoli in discesa, selciato lucido... (Si odono sibili di vento sottili e inquietanti) Bello... Alberto, controluce. (La scena si oscura, ora la madre e l'amico di Jack sono in controluce) Via!  
MADRE - Stella aveva grandi occhi neri che si riempiono di lacrime alla terza coltellata. Quando morì.  
L'AMICO DI JACK - No. Alla terza coltellata disse: Enrico non farmi del male. Ma non piangeva ancora.  
MADRE - Ti confondi.  
L'AMICO DI JACK - Era sorpresa, sì. Ma non piangeva. Non ancora.  
MADRE - Nel diario è scritto alla terza.  
L'AMICO DI JACK - È sbagliato, bisogna modificare. Stella si lamentava, questo sì. Ma soltanto dopo cominciò a piangere. Quando Jack le sbottò il cappotto.  
REGISTA - Ma insomma, quando morì? Bisogna essere precisi!  
Tutti lo guardano con disappunto, lui fa un gesto come a dire: vabbè, taglieremo.  
L'AMICO DI JACK - Morì all'undicesima. È l'ipotesi più attendibile. Anche Jack aveva dei dubbi. (Alla madre che accenna a parlare) Me lo disse molto tempo dopo. (Alla giornalista) Il cuore umano, vede, è più piccolo di quel che si pensa. Non è facile per un coltello. Così disse Jack. (Alla madre) Comunque morì.  
MADRE - Sì, morì. Ma continuò a piangere. Le lacrime continuavano a scendere. Jack disse: che strano, era morta e continuava a piangere.  
L'AMICO DI JACK - Confermo. Povera Stella, doveva essere proprio grande il suo dolore.  
GIORNALISTA - E fu a quel punto che Jack la trascinò in quel portone dove fu ritrovata dalle due bambine?  
L'AMICO DI JACK - Sì.  
MADRE - No. Prima...  
L'AMICO DI JACK - Sì, confermo. Prima...  
GIORNALISTA - Cosa accadde? Vogliamo sentire questo particolare?  
Un lampo, un tuono.  
REGISTA - Alt! (Il tuono sfuma. L'amico di Jack sembra respirare a fatica) Via!  
CAROLINA - Poverini, mi fanno pena.  
GIORNALISTA - Gradisce un bicchier d'acqua?  
L'AMICO DI JACK - Sì.  
MADRE - No, sbrighiamoci. Le sollevò la maglietta fino al seno poi con un colpo di coltello fece saltare il bottone della gonna.  
L'AMICO DI JACK - Insomma! Parla lei o parlo io?  
MADRE - Spicciati.  
L'AMICO DI JACK - Non so come fu... non c'è un ordine...  
MADRE - Sì, c'è.  
L'AMICO DI JACK - Ma non nel ricordo. Era ancora calda, questo sì. E piangeva, sì. Nel buio... vostro onore, ha presente il rumore delle albicocche mature quando cadono dal ramo? È lo stesso rumore che fa la lama quando entra nella carne. Così disse Jack. Un leggero «flop» morbido, ovattato. E quando esce... è difficile da spiegare... è come un frullo d'ali... basse, molto basse. Rasenti il suolo. Rondini o qualcosa del genere. Sì. Molto bello, veramente. Poetico, ecco.  
Carolina piange in silenzio. Un lampo, un tuono.  
REGISTA - Alt! (Il tuono sfuma) Via!  
MADRE - Concludi, su.  
L'AMICO DI JACK - Va bene.  
MADRE - Affonda.  
L'AMICO DI JACK - Dove?  
MADRE - Lo sai. Svelto!  
L'AMICO DI JACK - Trachea?  
MADRE - Dopo.  
L'AMICO DI JACK - Milza?

MADRE - Sì.  
L'AMICO DI JACK - Sì. Morbido. Addio. Il seno. Mamma!  
MADRE - Questo prima. Vai!  
L'AMICO DI JACK - Sì. Trachea. Epiglottide. Giù! Gorgoglia. (*Sussulta*) Cos'è?  
MADRE - Finestra che sbatte. Vai. Freddo. Il fiato.  
L'AMICO DI JACK - Sì, il fiato. Vapore. Più giù. Vescica. Come disse?  
MADRE - Pensò.  
L'AMICO DI JACK - Sì. Pensò?..  
MADRE - Liberare...  
L'AMICO DI JACK - Ah, sì. Parlo io. Liberare il sangue dalla sua prigione. Gemito?  
MADRE - Prima.  
L'AMICO DI JACK - Sguardo?  
MADRE - Prima.  
L'AMICO DI JACK - Sì. Addio. Ansimare. Scivola. Scivola?  
MADRE - Affonda.  
L'AMICO DI JACK - Sì. Utero. Qui. Ovaie, sì. Ombelico. Là. Tutto. Il centro.  
MADRE - Affonda.  
L'AMICO DI JACK - Sì. Il cuore. Il cuore. Il cuore. Eccolo. Sguscia. Preso. Finito.  
Nel silenzio si ode solo il pianto di Carolina.  
MADRE - Dopo c'è il mugheto, eccetera eccetera.  
Un brontolio di tuono che si allontana.  
GIORNALISTA - Bene, molto bene. C'è qualche linguaggio ma rimedieremo col commento. Vogliamo fare le riprese del mugheto finché siamo caldi?  
REGISTA - Ti sento creativa, bene. Avanti col mugheto!  
OPERATORE - Dopo, però, pausa sigaretta.  
MADRE - C'è una cosa che non abbiamo detto.  
GIORNALISTA - La prego.  
MADRE - Enrico indossava la casacca di suo padre.  
L'AMICO DI JACK - Sì. Una casacca scura.  
MADRE - Mio marito la usava per fare del giardinaggio. Quando fuggì la dimenticò appesa a un chiodo.  
L'AMICO DI JACK - E Jack disse: è mia. Esatto?  
MADRE - Esatto, la volle per sé. L'ho visto crescere dentro quella casacca.  
L'AMICO DI JACK - Jack la chiamava: la mia crisalide.  
REGISTA - Interessante, sì. Forse può servire, magari... verso la sesta-settima puntata. Sei d'accordo, Bianca?  
GIORNALISTA - Sì, forse. Ci pensiamo. La casacca del padre. Ma ora procediamo col mugheto.  
REGISTA - Ok, procediamo. Cambio luci, Alberto!  
L'elettricista toglie il controluce e dà un piazzato morbido. La madre fa due passi verso la propria stanza.  
GIORNALISTA - Signora, non si allontani. Abbiamo bisogno della sua consulenza per la scena del mugheto.  
L'AMICO DI JACK - Quella me la ricordo benissimo da solo, l'ho riletta mille volte sul diario. C'era un albero di Natale sul balcone.  
REGISTA - (*Illuminandosi*) Un albero di Natale?  
MADRE - Sì, al secondo piano.  
L'AMICO DI JACK - Nella casa di fronte.  
MADRE - Con le lucette che si accendevano e si spegnevano.  
L'AMICO DI JACK - Lucette gialle, lucette rosse, lucette blu, spento. Lucette gialle, lucette rosse, lucette blu, spento.  
REGISTA - Bianca, ho un'idea magnifica!  
GIORNALISTA - Cosa vuoi fare?  
REGISTA - Ricostruiamo la scena, fantastico! Lascia fare a me! La sento, la sento... Gigi, guarda un po' sul pullmino se per caso ci fosse...  
Il fonico fa un gesto di assenso ed esce.  
L'AMICO DI JACK - Cosa devo fare?  
REGISTA - Un momento. Carolina!  
CAROLINA - Sì?  
MADRE - Posso andare?  
REGISTA - Ma sì, ma sì, se ne vada! E se ne stia zitta, se può! (*Alla giornalista, che è sorpresa*) Quella parla, parla, chissà chi si crede di essere!

(*Alla madre*) Lasci un po' di spazio anche a noi, no? (*All'amico di Jack*) Glielo dica!  
GIORNALISTA - Elio...  
REGISTA - Ci sono anch'io, qua. Fino a prova contraria! Vieni, Carolina. È arrivato il tuo momento. Sdraiati qui. (*Le indica il pavimento davanti alla balaustra*)  
CAROLINA - Per terra? Fa freddo!  
REGISTA - Hai ragione, ecco. (*Stende una coperta per terra*) Vuoi prendere posto, cara?  
CAROLINA - Devo fare la morta?  
Il fonico rientra con un alberello di Natale di plastica con le palline colorate e le lucette.  
OPERATORE - Dove va questo?  
REGISTA - (*Indica la balaustra*) Qui, sul balcone. Accanto al cilindro di Jack. Oh, adesso sì! Che te ne pare, Bianca? (*L'elettricista collega la spina dell'albero di Natale a una presa*) Lei, signora, lì. (*Indica la balaustra alla madre, che vi si reca*)  
GIORNALISTA - Stiamo attenti a non spettacolarizzare troppo, io ci tengo molto al taglio giornalistico.  
REGISTA - Lascia fare a me, troveremo il giusto equilibrio. Lallo, vorrei provare una ripresa dall'alto.  
OPERATORE - Dall'alto?  
REGISTA - Parlo arabo? (*All'elettricista, che in piedi su una scala sta regolando un proiettore*) Alberto, quella scala mi serve qui. (*A Carolina*) Ci sei?  
CAROLINA - (*Sdraiandosi*) Sulla schiena o su di un fianco?  
REGISTA - (*All'amico di Jack*) Scusi, le spiacebbe mostrarci la posizione di Stella?  
MADRE - No.  
REGISTA - Lei diventerà famosa, signora: la mamma che diceva sempre no. È estenuante!  
MADRE - Che importanza ha la posizione? E poi la signorina lì per terra... ci sono le parole per raccontare. Non vi bastano?  
REGISTA - Il video ha le sue esigenze, cara signora.  
MADRE - (*Alla giornalista*) Se sapeste il tormento... è come se ci fossi stata anch'io con mio figlio quelle notti. E anche lui... (*Indica l'amico di Jack*) Sempre a rievocare, a ricostruire, a consultare il diario... e Jack disse, e Jack fece... Si soffre, sa?  
GIORNALISTA - Stiamo soffrendo tutti, signora. Non faccia caso all'abito professionale, possiamo sembrare cinici ma non è così. E del resto ognuno ha le sue pene, è la vita. Se le raccontassi i miei problemi... meglio non aprire questo capitolo. Perché mi guarda così? Sono spettinata? (*Va allo specchio del lavandino e controlla l'acconciatura*) Sono solo un po' sporchi.  
MADRE - Lei ha figli, signora?  
GIORNALISTA - No, niente figli e niente marito, sono single. Però ho un cavallo! Toboga, un lipizzano. (*All'amico di Jack*) Lei cavalca?  
L'AMICO DI JACK - Non mi sento portato.  
GIORNALISTA - Peccato, la invitavo. Cavalcare è vivere! (*Batte il block-notes contro la gamba come se fosse un frustino*)  
L'elettricista mette la scala nel posto indicato dal regista.  
REGISTA - Qua, Alberto. Vorrei provare da qui. Vai, Lallo!  
OPERATORE - Vai, vai... è una parola... (*Sale a fatica fino a mezza scala con la telecamera in spalla*) Sarà l'orario, sarà la scala ma a me mi gira la testa.  
REGISTA - (*Inginocchiato accanto a Carolina che è in attesa seduta sulla coperta*) Alberto, mi puoi dare un mille, qui? Bene così... allarga un po'... (*All'amico di Jack*) Allora diciamo che era di schiena. Va bene di schiena? Mi sembra più verosimile. (*All'operatore*) La inquadri? (*A Carolina*) Mettiti giù. (*Carolina si sdraia sulla schiena*) Piega leggermente le gambe di qua... ecco, così. Bello. Chiudi gli occhi...  
CAROLINA - Non fate scherzi, eh?!... (*Chiude gli occhi*)  
REGISTA - Perfetto. Bellissima. Sei pronta per il mugheto. (*Ride stupidamente*) Com'è, Lallo?  
OPERATORE - Se si potesse rannicchiare un po'...  
REGISTA - Rannicchiati.

Carolina esegue.  
OPERATORE - Alt! buona.  
REGISTA - (*All'amico di Jack*) Che gliene pare? Corrisponde?  
L'AMICO DI JACK - Il capo... era piegato dall'altra parte.  
Carolina esegue.  
MADRE - Di più.  
Carolina esegue.  
REGISTA - Così?  
MADRE - Ancora un po'.  
REGISTA - Signora... più o meno, no? Adesso facciamo il realismo socialista! (*Carolina ha eseguito. All'amico di Jack*) Va bene?  
MADRE - Gli occhi sbarrati. (*Carolina esegue*) E la bocca...  
L'AMICO DI JACK - Parla lei o parlo io? (*La madre abbassa il capo*) Gli occhi sbarrati... la bocca spalancata... (*Carolina esegue*) E le gambe distese. (*Carolina esegue*) Un po' divaricate. Carolina esegue.  
OPERATORE - Eh, no! O la testa o le gambe, tutta non mi ci entra.  
REGISTA - Non puoi salire più in alto?  
OPERATORE - Qui traballa tutto. Poi se casco m'ammazzo e così abbiamo il morto vero, con sangue umano.  
I due tecnici ridono, l'operatore sale più in alto.  
REGISTA - Ma sì, un lago di sangue. Già che ci siamo... abbondanza! Che si vede di lassù?  
OPERATORE - Sì vedono... indovina!  
I due tecnici ridono.  
L'AMICO DI JACK - (*Con forza, come a zittire i tecnici*) E poi aveva il cappotto perché faceva molto freddo. Era un cappotto di pelle, imbottito, tanto che Jack fece fatica ad affondare i primi colpi. Allora le slacciò i bottoni e sembrò che le cose, dopo, andassero molto meglio. Così disse Jack. Ma il plaid non c'era.  
CAROLINA - (*Rialzandosi*) Eh, no! O mi date un cappotto o mi lasciate il plaid. Sto gelando!  
Il fonico ha cavato da una cassa un cappotto e una borsetta.  
REGISTA - Qui c'è un cappotto. Provalo.  
Carolina s'infila il cappotto.  
OPERATORE - Io scendo, eh?  
REGISTA - Sei matto? Stai pronto! (*Toglie la coperta da terra e se la mette sulle spalle*) Come in trincea!  
CAROLINA - Mi sta largo.  
REGISTA - Da sdraiata non si nota. (*Carolina si sdraia, il regista le porge la borsetta*) Anche questa.  
CAROLINA - Brrr... fate presto!  
REGISTA - (*All'elettricista*) Alza un po'... (*All'amico di Jack*) Venga. (*Lo fa inginocchiare dietro a Carolina*) Il coltello!  
L'AMICO DI JACK - Ah, sì... (*Alza il coltello, che non ha mai smesso di impugnare*)  
CAROLINA - Elio...  
REGISTA - Non avrai paura, spero...  
CAROLINA - Vorrei vedere te al mio posto.  
REGISTA - Ma no, è Natale! Lucette! (*Le luci dell'albero di Natale si accendono e si spengono a intermittenza*) Vai, Gigi: sottofondo. Si odono le note di *Stille Nacht. L'operatore riprende.*  
GIORNALISTA - Ora Stella giace riversa, uccisa da ventisei pugnalate. (*Alla madre*) È giusto, ventisei?  
MADRE - Sì, giusto.  
GIORNALISTA - Abbiamo cercato di ricostruire fedelmente la scena. Nel gelo della notte, unico segno di vita le luci dell'albero di Natale. Cosa provava Jack in quel momento? Cosa pensava?  
L'AMICO DI JACK - Mugheto, pensò Jack.  
MADRE - Dalla borsetta di Stella spuntava la boccetta del profumo.  
L'AMICO DI JACK - (*Cavando di tasca una boccetta*) Svitò a fatica il tappo, aveva le dita gelate. Sicuramente, pensò Jack, siamo sotto lo zero. Molto sotto lo zero.  
MADRE - Fu un inverno molto rigido. Qui da noi si ghiacciarono le tubature. Per una settimana ci lavammo col limone.  
GIORNALISTA - Scusi, quella è la boccetta del mugheto? La mitica boccetta?  
L'AMICO DI JACK - Sì, ma il profumo è finito.

(*Rigira la boccetta controluce*) Ce n'è rimasto appena un poco. Due gocce.  
REGISTA - La vedi?  
OPERATORE - Male. Più in alto, per favore.  
*L'amico di Jack esegue.*  
L'AMICO DI JACK - Mughetto.  
GIORNALISTA - Un profumo a lui ben noto. Il profumo della sua prima ragazza, del suo primo amore, il profumo della giovinezza. Svitò il tappo della bottiglietta...  
REGISTA - Su, svitili!...  
L'AMICO DI JACK - Jack non vuole. Ne restano solo due gocce, potrebbero evaporare. (*Rimette la boccetta in tasca*)  
REGISTA - (*Fra sé*) Non lo sentiremo mai, 'sto mughetto!  
GIORNALISTA - Ci può fare almeno il gesto?  
L'AMICO DI JACK - Il gesto?... Jack disse...  
MADRE - Prima le chiuse gli occhi.  
L'AMICO DI JACK - Sì, è vero. Gli occhi. (*Chiude gli occhi a Carolina*)  
MADRE - E la bocca.  
L'AMICO DI JACK - Anche la bocca. (*Le chiude la bocca*)  
MADRE - Dopo mise l'essenza. Col mignolo.  
L'AMICO DI JACK - Sì, col mignolo. Ecco. (*Alza il mignolo. L'operatore schioccia le dita per attirare la sua attenzione e gli fa segno di guardare in macchina*) Ecco, vedete? È facilissimo. Così. (*Esegue il gesto poi si alza di scatto, spaventatissimo*) Chi è?  
GIORNALISTA - Che succede?  
L'AMICO DI JACK - Dei passi! Viene qualcuno! (*Corre a destra e a sinistra*)  
MADRE - Aveva molta paura.  
L'AMICO DI JACK - Non sapeva che fare. Fuggire? Dove? Di là! Sì! Di corsa? No, meglio piano. Senza dare nell'occhio. Arrivano!  
MADRE - (*Coprendosi il viso*) Mio Dio...  
L'AMICO DI JACK - C'erano molti vicoli che s'incrociavano... e Jack andava di qua e di là... sì, proprio così... di qua e di là... (*Esegue passi nervosi, spezzati*) I passi si avvicinavano... ma da dove? Non si capiva! (*Urla*) Da dove?  
MADRE - (*Sempre con le mani davanti al viso*) Chiedi perdono, Enrico... chiedi perdono!  
L'AMICO DI JACK - I passi rimbombavano... e Jack prese Stella... (*Afferra Carolina per le braccia trascinandola dietro la balaustra. La borsetta è rimasta a terra*)  
CAROLINA - (*Terrorizzata*) Aiuto! Elio!  
L'AMICO DI JACK - (*Tappandole la bocca con una mano*) Zitta!  
REGISTA - Ma cosa fa? (*Fa un passo verso la balaustra ma la giornalista lo blocca*)  
GIORNALISTA - Fermo. Ci sei, Lallo?  
OPERATORE - Eccome.  
MADRE - La borsetta! (*L'amico di Jack torna sui suoi passi, raccoglie la borsetta e fugge dietro la balaustra*) Appena in tempo! (*Carolina, accucciata a terra, piange*) Sta' zitta, puttanelle!  
L'AMICO DI JACK - (*Parlando attraverso le colonnine della balaustra*) Erano due soldati, erano alti. Parlavano una lingua straniera, Jack non capiva.  
MADRE - Era lo spavento!  
L'AMICO DI JACK - Marinai? Marinai, pensò Jack. Ecco, sì. Marinai russi. Olandesi.  
MADRE - Qui non c'è il mare!  
L'AMICO DI JACK - Comunque sia erano stranieri. Si fermarono a guardare l'albero di Natale... e commentavano, commentavano ridendo. Non andavano più via! Allora Jack si mise a pregare.  
GIORNALISTA - A pregare?  
L'AMICO DI JACK - E a parlare col coltello.  
MADRE - Con la lama.  
L'AMICO DI JACK - Con la lama. A consolarla. Bisbigliava, bisbigliava con infinito amore. E fu esaudito perché quando rialzò il capo i due soldati non c'erano più. Così uscì dal portone lasciando Stella lì dietro... in quel silenzio... in quel profumo.  
MADRE - La guardò un'ultima volta.  
L'AMICO DI JACK - Sì, è vero. In quella penombra... la guardò un'ultima volta. Sembrava uno straccetto umido. Una buccia. Poi richiuse il coltello, lo avvolse nel fazzoletto, se lo mise in ta-

sca... (*Esegue i movimenti*) ...e tornò a casa.  
MADRE - Fu così.  
L'AMICO DI JACK - È tutto scritto nel diario.  
MADRE - Fine.  
*Un silenzio.*  
OPERATORE - (*Abbassando la telecamera*) Bello.  
L'AMICO DI JACK - (*Alla madre*) Non è finito! (*Agli altri*) C'è il vandalo per amore.  
REGISTA - Cos'è?  
MADRE - Una storia di Jack. Aria fritta.  
L'AMICO DI JACK - (*Alla madre, con rabbia*) Non è una storia! È una parabola! (*La madre abbassa il capo. Agli altri*) Fa piangere. Uno sconosciuto vide un affresco. Era così dolce... no, luminoso... no... come disse?...  
MADRE - Sublime.  
L'AMICO DI JACK - Ecco, sì: sublime. (*Alla madre*) Parlo io. (*Agli altri*) Così sublime che lo sconosciuto si mise a piangere. Un capolavoro. Poi vide gli uomini che passavano. Passavano, passavano. Dio mio! Nessuno si fermava a guardare l'affresco. Ma come? Dove andate? Lo sconosciuto li chiamava, li tirava per il cappotto: aspettate, tornate indietro! Ammirate queste forme, questi spazi, queste prospettive infinite! E questi angeli? Non li riconoscete? Siete voi! Ma quelli niente! Alzavano le spalle e affrettavano il passo infastiditi. Lo sconosciuto era disperato. Che fare? Che fare? (*Alla madre*) Proverbio!  
MADRE - Chi affoga s'aggrapperebbe ai rasoi.  
L'AMICO DI JACK - Allora lo sconosciuto, urlando di dolore, prese un punteruolo e... s'leeech! (*Fa alcuni gesti incrociati nell'aria, violenti, accompagnandoli col suono stridulo della voce*) La calce! L'intonaco! Scaglie! Polvere! Uno scempio! Vandalo! (*Alla giornalista*) Vandalo, sì. Ma per amore dell'affresco. Ora che il capolavoro è distrutto per sempre... sventurato... con le sue pietre al sole... tutti corrono a vederlo! Tutti li a curiosare, a commentare, a toccare col dito. Tutti li a piangere il bene perduto. Traditori. Dovevano amarlo prima. Così disse Jack. Capisce?  
GIORNALISTA - Sì... credo di sì...  
L'AMICO DI JACK - (*Con tono leggero, come se cercasse di riprodurre la voce di Jack*) Riuscirà il mio piccolo punteruolo a scalfire la coscienza del mondo?  
MADRE - Basta, ora.  
L'AMICO DI JACK - Chiedete a Dio di fabbricare coltelli.  
*Un silenzio. Tutti si guardano un po' smarriti.*  
OPERATORE - (*Che è ancora appollaiato sulla scala*) Ma cos'ha detto?  
REGISTA - Jack era malato. (*Si tocca la fronte con un dito*)  
OPERATORE - Io non ho ripreso niente...  
REGISTA - Bianca... pausa?  
GIORNALISTA - Sì. Cinque minuti.  
OPERATORE - Io scendo, eh?! Definitivamente. (*Scende faticosamente*)  
REGISTA - (*A Carolina che è ancora dietro la balaustra, un po' choccata*) Puoi uscire. Come va?  
CAROLINA - Temevo che mi violentasse.  
REGISTA - Ma no, Jack non violentava le sue vittime. Le uccideva soltanto e poi... (*Fa scorrere il pollice sulla propria pancia dal basso verso l'alto*) S'leeeeech! In inglese: s'leeeeech! (*Ride stupidamente*)  
OPERATORE - Sigaretta. (*Accende una sigaretta e apre un po' la porta che dà all'esterno*)  
CAROLINA - Posso tenerlo? Brrr... (*Si avvolge ancor più strettamente nel cappotto*)  
REGISTA - È tuo, te lo regalo. Sei stata bravissima, complimenti. Molto espressiva.  
CAROLINA - Posso fare di meglio. (*All'amico di Jack che è rimasto immobile, lo sguardo fisso nel vuoto*) Mi hai fatto molta paura, sai? Devi essere più gentile con le ragazze. (*L'amico di Jack non risponde*) Ti senti bene?  
L'AMICO DI JACK - Mi scusi. (*Accompagna la madre al tavolino, la fa sedere, le porge un criciverba poi si rifugia nell'angolo più buio della scena*)  
OPERATORE - Che aria buona! Il temporale ha risciacquato la terra. Al mio paese, dopo il temporale, i ragazzetti vanno a caccia di lumache.

(*Aspira soddisfatto*) Aaaaahh!!  
GIORNALISTA - Carolina!  
CAROLINA - Sì?  
GIORNALISTA - Voglio quattro sorrisi per le quattro stagioni, uno diverso dall'altro, uno più bello dell'altro. Ma tutti tristi, perché devono annunciare dei delitti.  
CAROLINA - Non so se ci riesco.  
REGISTA - Ti insegno io, non è difficile. Vieni! *Si siedono in disparte.*  
L'AMICO DI JACK - (*Come protetto dal buio, canta*) Tu sei come me / pazzo come Jack / vorresti farti largo / nel buio che viene / la la la la la...  
GIORNALISTA - Lei ha una voce molto bella.  
L'AMICO DI JACK - Io e Jack, da piccoli, cantavamo nel coro. In seguito poi abbiamo scritto molte canzoni, parole e musica.  
GIORNALISTA - Complimenti. Ce ne farà sentire qualcuna?  
L'AMICO DI JACK - Volentieri. Quando?  
GIORNALISTA - Presto. Ce n'è bisogno, per sciogliere la tensione... (*Cava di tasca il criciverba di pietra e glielo mostra maliziosa*) Facciamo due passi nel centro storico?  
L'AMICO DI JACK - Con piacere. Aspetti! Dimenticavo... (*Si toglie una scarpa e le porge il braccio*) Signorina... posso fare qualcosa per lei? *Anche la giornalista si toglie una scarpa ridendo.*  
MADRE - (*China sul criciverba*) La mosca tira i calci che può.  
L'AMICO DI JACK - Bianca... (*Fa un gesto «da ipnotizzatore»*) Si rilassi...  
GIORNALISTA - Mi vuole ipnotizzare?  
L'AMICO DI JACK - Abracab... bibilac... zac zac!  
GIORNALISTA - Ho sentito la scossa! Corrente elettrica!  
L'AMICO DI JACK - Sì, tanta da illuminare New York! O preferisce Parigi? Lisbona? Praga? No, Vienna! Sa ballare il valzer?  
GIORNALISTA - Adoro il valzer! (*L'amico di Jack la prende alla vita mentre il fonico manda in onda il bel Danubio blu. La musica sembra venire di lontano*) Sarà un ballo zoppo! (*Ballano zoppicando*) Lei balla divinamente!  
L'AMICO DI JACK - Si nasce...  
GIORNALISTA - Posso farle una domanda?  
L'AMICO DI JACK - No, Sì. No.  
GIORNALISTA - Che cosa fa, lei, nella vita?  
L'AMICO DI JACK - Jack diceva che le domande hanno l'abito da sera mentre le risposte, poverine, hanno la tuta da lavoro. Adoro le domande senza risposta. (*La musica ora è più vicina*) Se Jack mi vedesse...  
GIORNALISTA - Lei sa dov'è, ora?  
L'AMICO DI JACK - Il Danubio scorre, l'acqua finirà. Poi dovremo cercare nella melma. Presto, presto!  
*La musica cresce.*  
REGISTA - (*Che ha aperto uno dei vecchi scatoloni accatastati*) Carolina, vieni a vedere! (*Prende dallo scatolone fiori e foglie di stoffa, che getta in aria*) Fiori e foglie! Magnifico! Tutto finto, sembra vero! Settembre, ottobre, aprile! (*Mette fiori fra i capelli di Carolina che balla leggera*) La Primavera! Sembri Botticelli! Rinascimento italiano! Abbiamo sorrisi per tutte le stagioni! Per tutti i delitti!  
*Tutti ridono, la giornalista e l'amico di Jack ballano vorticosamente.*  
OPERATORE - (*Scattando fotografie col flash*) Queste le mando ai giornali, eh? Bianca Martinelli balla con l'amico di Jack!  
REGISTA - Scandalo!  
MADRE - (*Con un grido*) Fermate quella musica! (*La musica cessa di colpo*) Vieni via, tu! (*Strappa l'amico di Jack dalle braccia della giornalista*) A casa!  
L'AMICO DI JACK - Lei non mi comanda! (*La madre gli dà uno schiaffo*) Non doveva farlo!  
MADRE - Sì, che dovevo! Per toglierti quella maledetta idea dalla testa!  
GIORNALISTA - Quale idea, se posso saperlo?  
MADRE - Questa è proprio una bella domanda, fatta da una smorfiosa come lei! Sì faccia in là! *Le dà una spinta. Tutti fanno l'atto di intervenire.*  
L'AMICO DI JACK - Non si permetta!  
MADRE - (*Alla giornalista*) Da quando è entrata

qui dentro non ha fatto che lusingarlo con i suoi occhioni dolci, le sue moine, i suoi atteggiamenti da intellettuale! Tutte così queste troiette! Chiacchierano chiacchierano ma il loro vero scopo è infilarsi nel vostro letto!

L'AMICO DI JACK - (Alla madre) Vergogna! Vergogna!

GIORNALISTA - E se anche fosse così? Chi me lo vieta? Non sono una bambina, faccio gli occhi dolci a chi mi pare, vado a letto con chi mi pare e troietta sarà lei!

MADRE - Maledetta! Maledette!

Si getta sulla giornalista. Si azzuffano. L'operatore riprende.

REGISTA - Pazza, pazze! State rovinando tutto! (Le due donne vengono separate. Alla giornalista) Mi meraviglio di te!

GIORNALISTA - Merda, merda, merda! (Piangente, si butta fra le braccia di Carolina)

MADRE - Vipera...

L'AMICO DI JACK - (Alla giornalista) Sono desolato, mi dispiace.

GIORNALISTA - Mi lasci in pace.

L'AMICO DI JACK - Non so cosa darei, veramente.

GIORNALISTA - Vada via!

L'AMICO DI JACK - Bianca...

La giornalista gli dà uno schiaffo.

OPERATORE - (Senza interrompere la ripresa) Tombola.

L'AMICO DI JACK - (Accarezzandosi la guancia) Amore...

MADRE - Idiota! (Fra sé) Tale e quale...

GIORNALISTA - Ma di che s'impiccia? Sei forse suo figlio?

L'AMICO DI JACK - Io? No. Suo figlio è Jack!

MADRE - Avrebbe dovuto consultarmi come si consulta un manuale di sopravvivenza. Le madri servono a questo. E invece... guardatelo, proprio come Enrico!... Incartrato fra i sogni della sua giovinezza come fra i rottami di un'automobile. (Si siede al suo solito posto)

L'AMICO DI JACK - (Trasognato) Per Jack la vita era... cercare i capi... che ballavano di qua e di là... afferrarli e riannodarli... senza arrestare la corsa. Vostro onore... i sogni della giovinezza sono disumani. Jack non ha mai capito come gli uomini possano cadere da una simile altezza senza farsi male. Si dice tanto dei gatti che hanno sette vite ma gli uomini ne hanno molte di più, una peggio dell'altra diceva Jack. (Dà alla madre la scarpa e posa il piede sulle ginocchia di lei, che gliela infila e gliela allaccia. A bassa voce) Come faceva? (Accenna a un motivo) La la la la la...

MADRE - Piccolo viandante...

L'AMICO DI JACK - Piccolo viandante...

MADRE - Che cammini nella notte...

L'AMICO DI JACK - Ah, sì... solo e disperato... Il motivo comincia a riaffiorare dalla memoria. Gli astanti ascoltano con interesse.

MADRE - La tua storia si perde...

L'AMICO DI JACK - In un groviglio di segni...

MADRE - Inestricabile...

L'AMICO DI JACK - Inesplicabili... (Ora canta a voce piena) Tu sei come me / pazzo come Jack / vorresti farti largo / nel buio che viene / rovesciare il mondo / da cima a fondo / vandalo per amore / sventrare la notte / per guardare dove / si nasconde la luce... / E come compagna / possedere una lama.

REGISTA - (Piano all'operatore) Potrebbe essere la sigla della trasmissione.

OPERATORE - Parole e musica di Jack lo sventratore.

L'AMICO DI JACK - (Canta) Pazzo come me / vorresti come Jack / ballare a occhi chiusi / il tip-tap dell'amore / dare un colore al sangue / dare un senso al dolore / un profumo alla morte / e nel buio che viene / far scorrere sogni / nelle nostre vene. / E come compagna / possedere una lama! La canzone finisce, tutti applaudono.

REGISTA - Veramente straordinario! Una rivelazione!

OPERATORE - Mi ha fatto venire la pelle d'oca!

REGISTA - Noi potremmo lanciarla, sa?

CAROLINA - Ha mai pensato di cantare sul serio?

OPERATORE - È una bomba!

REGISTA - L'amico di Jack! Ci pensi!

CAROLINA - Al «Contumacia» la prendono subito!

L'AMICO DI JACK - Bianca... (Prende le mani della giornalista) Le sono piaciuto?

GIORNALISTA - Mi sono commossa.

L'AMICO DI JACK - Corrente elettrica?

GIORNALISTA - Una centrale tutta intera. Come se fossi entrata in quella stanza! (Ride, indicando la stanza di Jack. Anche l'amico di Jack ride)

L'AMICO DI JACK - Sposiamoci.

REGISTA - Ma è magnifico! Bianca, è un'idea meravigliosa: spozalizio, fiori d'arancio, torta nuziale!

CAROLINA - E Jack farà da testimone! Ci sei, Jack?

Tutti ridono. Carolina mette in capo alla giornalista un cappellino con veletta che ha trovato nel solito baule.

GIORNALISTA - Ma siete pazzi?

REGISTA - Venite qua. Sottobraccio. Cilindro! (L'amico di Jack e la giornalista sembrano gli sposini delle torte nuziali) Perfetto! Così!

GIORNALISTA - (All'amico di Jack) Facciamo gli sposini!

L'AMICO DI JACK - Sì!

REGISTA - Per gioco... ma anche un po' per davvero!

OPERATORE - (Imbracciando la videocamera) Il pubblico va pazzo per i matrimoni!

CAROLINA - Anch'io! Piango sempre! (Distribuisce manciate di riso da un sacchetto che ha preso dalla cassa)

REGISTA - Questo si chiama lieto fine! Teatro puro! (Risate, applausi) Su con le luci, Alberto! Effetti speciali!

Le luci salgono creando effetti da luna park, le pagettes brillano. L'androne oscuro dell'inizio dev'essere praticamente scomparso per lasciare il posto a un luccicante «set» televisivo. Tutti lanciano riso cantando la marcia nuziale.

TUTTI - Viva gli sposi! Ba-cio! Ba-cio! Ba-cio! L'amico di Jack e la giornalista si baciano. In quell'istante le luci si spengono. Buio totale. Solo dalla porta della stanza di Jack filtra la solita luce.

OPERATORE - Nooo... ci risiamo! Troppi proiettori!

REGISTA - Cucù!

CAROLINA - Porco.

REGISTA - Indovina chi è stato? (Si ode il rumore di uno schiaffo) Ah!

CAROLINA - E adesso chi è stato? Indovina!

Risatine varie.

OPERATORE - Alberto, ci sei?

MADRE - Sei tu, Jack?

La porta della camera di Jack si apre e si richiude velocemente, come all'inizio. La scena è rischiarata per un istante da una luce violenta. Poi tutto ripiomba nell'oscurità.

CAROLINA - Ho paura!

OPERATORE - Alberto, sbrighati!

CAROLINA - Sento odore di mugugno!

REGISTA - Ma no, è il mio dopobarba: «Ancien régime» di Kopal.

MADRE - Jack, mi senti?

OPERATORE - Se la senti, fa' tornare la luce! (Di colpo le luci s'accendono, l'elettricista ha alzato l'interruttore generale) Visto? Si vede che l'ha sentito!

REGISTA - Grazie, Jack!

Carolina lancia un urlo terribile e sviene. Il corpo della giornalista è a terra davanti alla balaustra. L'amico di Jack è immobile. C'è un parapiglia ovattato, non si ode il più piccolo suono di voce. Il regista corre verso la porta, la apre, fa per fuggire ma poi torna indietro, solleva Carolina, la trascina per qualche metro poi l'abbandona e scappa. L'operatore, che ha abbandonato la telecamera, solleva la ragazza e la trascina fuori. I due tecnici si sono avvicinati alla giornalista per sollevarla ma il fonico quasi sviene, ha un conato di vomito. L'elettricista lo tira per un braccio. Fuggono. C'è un lungo silenzio.

L'AMICO DI JACK - (Guardando il corpo della giornalista) Era bella.

MADRE - Bellezza e pazzia si fanno compagnia.

L'AMICO DI JACK - (Cava di tasca la boccetta del profumo) Mugugno. Finito. (Getta la boccetta accanto al cadavere poi si dirige verso il paravento) Ha detto qualcosa?

MADRE - No, niente.

L'AMICO DI JACK - (Da dietro il paravento) Che pace, vero? (Declama) Venere per me / tu esci dalla conchiglia / parto celeste / luminosa figlia / del mare... (La madre ha preso un lenzuolo da una branda e ora lo stende sul corpo della giornalista) Ha detto qualcosa?

MADRE - Un piccolo spostamento d'aria.

L'amico esce dal paravento. Indossa i pantaloni dell'inizio e la casacca che era appesa al chiodo. È piena di macchie, potrebbe essere sangue.

L'AMICO DI JACK - Un lenzuolo su un cadavere fa sempre un bell'effetto. Vero?

MADRE - Vero.

L'amico di Jack raccoglie da terra alcuni fiori e li getta sul corpo della giornalista.

L'AMICO DI JACK - Primavera... estate... autunno... inverno.

La madre cava di tasca una lettera e legge la scritta sulla busta.

MADRE - Da aprire al prossimo delitto. (Strappa la lettera in tanti pezzetti che lascia cadere sul cadavere) Così disse Jack.

L'AMICO DI JACK - (Guardando le finestrelle in alto) Rischiara.

MADRE - Sì, è l'alba.

L'AMICO DI JACK - Segnali di fumo.

MADRE - Nuvole.

L'AMICO DI JACK - Chejennes.

MADRE - Nuvole.

L'AMICO DI JACK - (Si batte il petto) Ugh!

MADRE - Pioverà. (Si siede al solito posto, riprende le parole crociate)

L'amico di Jack vede a terra la telecamera abbandonata.

L'AMICO DI JACK - Telecamera. (La raccoglie, la rigira tra le mani) Ugh! (Guarda nell'obiettivo) Bello! (Cava di tasca il coltello, guarda alternativamente coltello e telecamera, li soppesa poi getta il coltello e imbraccia la telecamera, che trema nelle sue mani) Buona... buona, piccola mia! (L'accarezza, il tremolio cessa) Vai, Lallo! (Va alla scala, sale qualche gradino)

MADRE - Saranno qui tra poco.

L'AMICO DI JACK - Dall'alto. (È in cima alla scala) Dodici primi e ventisette secondi! (Aziona la telecamera) Incredibile! Più bello del vero! Ha detto qualcosa?

MADRE - No, niente.

L'AMICO DI JACK - (Indicando il cadavere) Un mille qui, Alberto. (Scende dalla scala. Alla madre) Scusi... le spiace mettersi qui? (Indica la balaustra, la madre vi si reca) Che ne dici, Bianca? Gigi... sottofondo! Come? (Si gira, sorpreso e spaventato) Chi è? (La madre lo guarda in silenzio) Non sente? Tutte queste grida... questo disordine... lei sa cos'è?

MADRE - C'è un proverbio. Il caos è il fratello pazzo di Dio. Forse è lui che si è svegliato. (Si ode un forte tuono) Tu lo sapevi che Dio ha un fratello?

L'AMICO DI JACK - (Sogghignando) Uno fa gli ordini e l'altro scompiglia tutto! (Aziona la telecamera e riprende la madre)

MADRE - Chi dei due ci giudicherà?

Un tuono fortissimo.

L'AMICO DI JACK - Ah! (Il tuono si scioglie in un brontolio. Senza interrompere la ripresa) Scusi, le spiace ripetere?

MADRE - Chi dei due ci giudicherà?

L'AMICO DI JACK - Ancora!

MADRE - Chi dei due ci giudicherà?

L'AMICO DI JACK - Ancora!

MADRE - Chi dei due ci giudicherà?

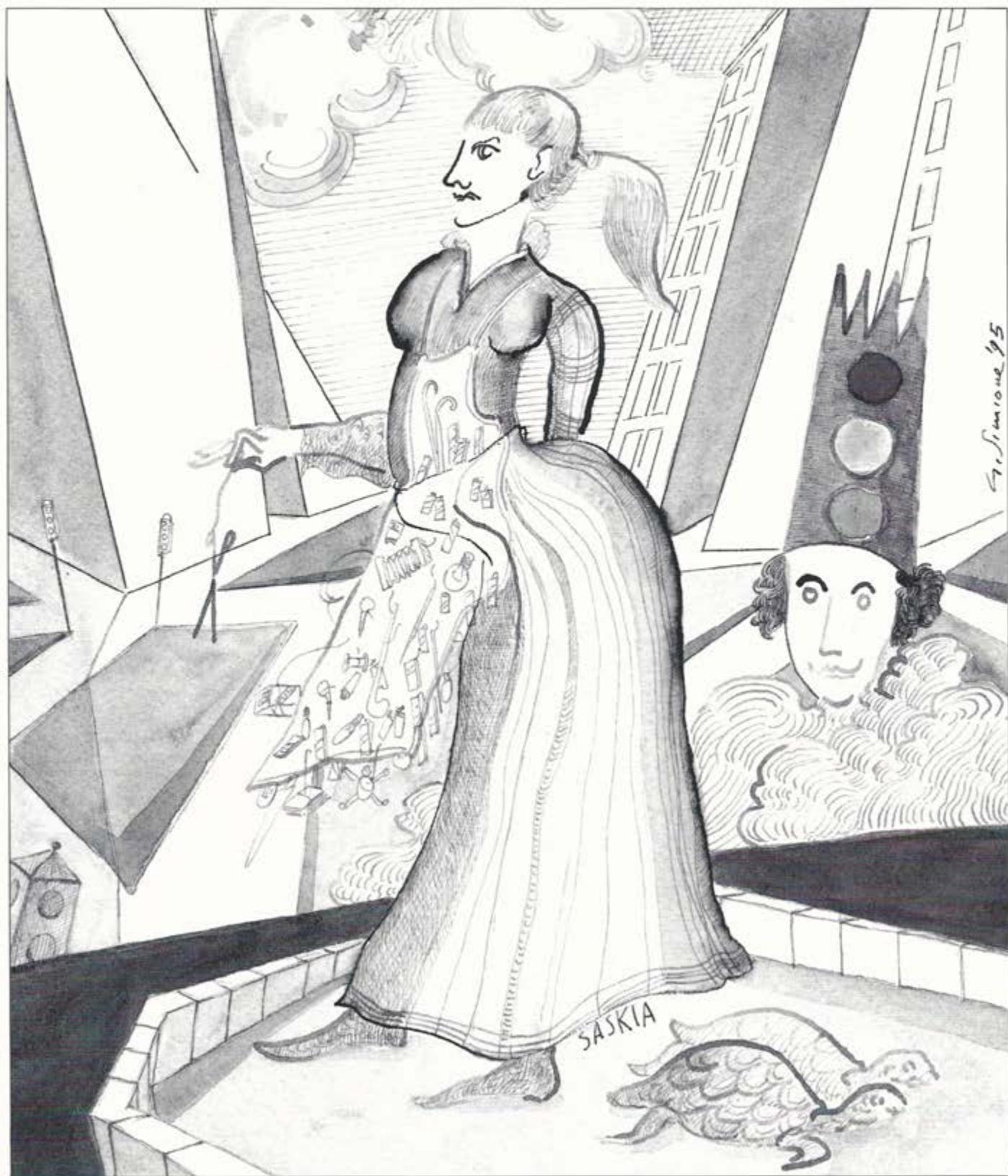
Un altro tuono violento seguito da un lungo brontolio mentre le luci a poco a poco si spengono. Dalla porta della camera di Jack filtra la solita luce.

FINE

I disegni che illustrano il testo di Franceschi sono di Matteo Franceschi, appositamente eseguiti per *Hystrio*.

# IL PAESE DEI DIRIGIBILI

due atti di GENNARO ACETO, testo segnalato nell'ambito del Concorso Idi 1993



## PRIMO ATTO

Uno spiazzo erboso prossimo ad un importante incrocio stradale alla estrema periferia di una grande città.

In scena giungono attutiti i rumori del traffico intenso e, ad intervalli cadenzati, i riflessi delle luci dei semafori.

Al lato della scena un vecchio furgone, quasi un relitto, dal colore indefinibile, tipico delle lamiere esposte per molto tempo alle intemperie. Alcuni particolari cercano di mascherare la sua provenienza; un rampicante fiorito alla finestra, ingresso protetto da una tenda a strisce, due sedie laccate ed un tavolo da giardino.

In scena Saskia, short e camicietta rosa, è intenta a costruire un piccolo recinto circolare ammucchiando le pietre una sull'altra, a secco.

Entra Zeppelin a passo di danza, dinoccolato, calzoni corti sostenuti da larghe bretelle. Fa dondolare un secchio vuoto e usa come supporto alla sua danza uno spazzolone dal manico lungo, di quelli usati per lavare i vetri delle macchine.

SASKIA - (Continuando il suo lavoro senza voltarsi) Allegro? (Conclude tra sé) Sì, allegro.

ZEPPELIN - (Mostra raggianti un pugno di banconote di piccolo taglio) Eh! Eh! Niente male, niente male! Primo bottino, partenza lampo... (Osserva il lavoro di Saskia) Ehi! Casetta per bambole in arrivo?

SASKIA - Cuccia per tartarughe.

ZEPPELIN - Vuoi rinchiuderle lì?

SASKIA - Perché no? Le metto al riparo, chiedo protezione. Guardale. Si sono accoppiate.

ZEPPELIN - (Un po' sconcertato) Dio del cielo! Le tartarughe si accoppiano?

SASKIA - Beh! È l'unico modo per continuare la specie.

ZEPPELIN - Oh! Non mi prendi in giro? Incredibile, incredibile... E così, tra poco nel nostro regno sgamberà un tartarughino.

SASKIA - Aspetta a dirlo. Sempre che gli uccelli non beccino l'uovo.

ZEPPELIN - Può cadere? Golosi di frittate?

SASKIA - Procura un po' di sabbia, tu. Copriremo l'uovo e lo terremo al caldo.

ZEPPELIN - (Fischia ammirato) Prevedi sempre ogni dettaglio, sei così materna... (Pausa) Basterà una camionata? (Gesto di Saskia per dire, esagerato come sempre. Cita) «Le tartarughe dondolano la testa in cerca di grandi spazi...». L'ho letto da qualche parte. (Depone le monete sul tavolo)

Beh? Non commenti il primo incasso? Ehi! Saskia! Pausa, pausa, col tuo nido d'infanzia!

SASKIA - (Va a contare il danaro. Annuisce soddisfatta) Il tempo ti ha dato una buona mano. Fango sui vetri di tutte le macchine, suppongo. Stanotte diluviava. Acqua e vento forte.

ZEPPELIN - (Si stende su una sedia) Qualcosa come una tempesta?

SASKIA - Oh! Non ti sei accorto di nulla? Il furgone dondolava. Qua e là, come una barca. Sembrava sul punto di ribaltarsi.

ZEPPELIN - È piantato a terra per bene, dunque non succederà.

SASKIA - Il furgone non è una tenda.

ZEPPELIN - Più stabile di una tenda, puoi scommetterci i prossimi incassi.

SASKIA - Te ne intendi? Sei stato nomade, tu? Hai lavorato in qualche circo?

ZEPPELIN - (Piuttosto vago) Ho avuto per le mani tende, e qualche problema di stabilità. So ancorare qualcosa che rischia di muoversi.

SASKIA - (Lo guarda indagatrice) Stanotte dormivi profondamente. (Va a riporre il danaro nel furgone, riappare subito dopo. Cambiando tono) Sì è fatto vivo qualcuno, sotto i semafori?

ZEPPELIN - Chi, per esempio?

SASKIA - Oh! Dio, il mondo è pieno di aspiranti lavavetro! Pachistani, turchi, gente di colore. Slavi...

ZEPPELIN - Nessuno. (La guarda con intenzione. Ironico) Ho capito, torna di nuovo la storiella del cespuglio. Coraggio, dimmi che si è mosso di nuovo.

Saskia annuisce. Zeppelin improvvisa una pantomima con le braccia alzate, imitando il movimen-

## PERSONAGGI

ZEPPELIN  
SASKIA  
MIRÒ  
NANÀ

to dei rami.

ZEPPELIN - Così?

SASKIA - Non prendermi in giro, Zeppelin! Non sono una visionaria. Ti ho chiesto di sfrondarlo. Perché non lo poti?

ZEPPELIN - È cioè? Spennarlo come una gallina? Le piante hanno una loro sensibilità, se le strapazzi, gemono.

SASKIA - Mai sentito il lamento di una foglia.

ZEPPELIN - Giureresti che non succede? Loro non usano le nostre parole. Si agitano. Vibrano. Si scuotono tutte senza un alito di vento. (Si infila nel folto del cespuglio, scompare alla ricerca di qualcosa. Voce dall'interno) Suggestione, amica mia! Pura suggestione... Tante volte i rumori si trasformano nella nostra fantasia. (Emergendo con la testa) Lucertole che si rincorrono, è possibile?

SASKIA - È diverso. Conosco il rumore delle lucertole.

ZEPPELIN - (Scompare di nuovo per esplorare il cespuglio. Voce che proviene dall'interno) Forse un gatto randagio.

SASKIA - Sfrasca più forte.

ZEPPELIN - (Emergendo dal cespuglio) Tutto in ordine, Saskia, terra e vegetazione, neanche una cartaccia, una busta di plastica di quelle che scricchiolano. Dovresti essere abituata ai piccoli rumori, non abitavi in campagna?

SASKIA - (Rettifica) In un bosco. Di alto fusto, abeti e larici. Tra rami e tronchi riesci a vedere sempre chi ti gira intorno. Non è la stessa cosa. (Indica il cespuglio) Sembra proprio il posto giusto per un agguato.

ZEPPELIN - (Gesto per dire, esagerato!) Se noti altri movimenti, non fantasticare, dammi una voce. Il tuo uovo dormirà al sicuro, sotto una soffice coperta di sabbia. Io torno ai semafori. (Dà un'ultima sbirciata alle tartarughe, borbottando) Seh! Maschio e femmina, come si farà a distinguerle? Per me sono identiche. Identiche come due gemelle! (Esce)

Saskia per un po' lo segue con lo sguardo, poi indossa furtivamente una sorta di grembiule estratto da una cassa sotto la scala del furgone. Cerca una buona posizione per appuntarvi alcuni oggetti, materiale che di solito si offre agli incroci stradali, bandierine, bustine per deodorare gli abitacoli delle macchine, ciondoli, confezioni di fazzolettini.

Durante questa lenta e compiaciuta operazione, dal cespuglio fa capolino la testa di Mirò che osserva estasiato i movimenti di Saskia.

La ragazza avverte istintivamente di essere spiata e si rifugia nel furgone.

Quando ricompare impaurita sulla porta, di Mirò non c'è più traccia. Saskia riprende l'operazione tenendo d'occhio, circospetta, il cespuglio. Da un'altra parte spunta di nuovo la testa di Mirò.

Avvertendo istintivamente di essere osservata, Saskia si rifugia nel furgone. Entra Zeppelin cantando.

ZEPPELIN - (Fischietta e danza) Saskia! Ehi! Saskia! (Agita un biglietto di grosso taglio, piuttosto eccitato) Guarda che ti porto, guardalo attentamente. Un centone... (Lo sbandiera come un vessillo) Per la prima volta, nella nostra povera cassa piove un centone!

Saskia si affaccia cautamente alla porta.

ZEPPELIN - (Eccitato) Eccoci cittadini di un paese di benefattori. Terra generosa, quella che occorre alle nostre tenere radici.

SASKIA - Non sarà falsa?

ZEPPELIN - (Stropiccia la banconota) Il suono è convincente. Franco. Liscio e croccante, come le

cose che promettono grandi possibilità. (Racconta) Chiedo con un cenno se posso alzare i tergicristalli, e intanto appoggio la spugna bagnata al vetro. È un trucco che funziona.

SASKIA - Ricorri ai trucchi? Non ti facevo astuto.

ZEPPELIN - Il mestiere è una lotta contro i secondi, nessuno ti dice spontaneamente, accomodati, fa un po' di pulizia sul mio vetro, non succede mai. Sei costretto ad aiutarti in qualche modo. Psicologia, mia cara, psicologia! Come penetrare nella fortezza di un territorio nemico.

SASKIA - (Sorpresa) Combatti?

ZEPPELIN - Considerami pure un pacifico guerriero. Studio le situazioni, strategia, mia cara! (Riprende il racconto) Attenta! Immagina un parabrezza pulito, giusto un velo di polvere della strada. Lei mi fa un gesto con la mano, come per avvisarmi, lascia perdere. Io non insisto, d'accordo, d'accordo! E mi ritiro in buon ordine, mi avvio verso un'altra macchina. A questo punto dal finestrino sporge un biglietto, non faccio in tempo a ringraziare che la macchina schizza via.

SASKIA - (Scende dal furgone senza il grembiule. Poco convinta dal racconto) Uhm! Hai incontrato una benefattrice.

ZEPPELIN - (Un po' sorpreso dalla reazione fredda di Saskia) Certo, è andata così.

SASKIA - Come si presentava, elegante, truccata?

ZEPPELIN - (Un po' contrariato) Non ho tempo per certi dettagli.

SASKIA - Ricca?

ZEPPELIN - (In difesa) I clienti non mi dichiarano le proprie sostanze. (Pausa) Eccentrica, chissà! Samaritana...

SASKIA - Avrà fatto colpo il tuo accento straniero.

ZEPPELIN - Non ho detto una parola. Neanche grazie, ero così confuso. Ti dico, tutto in velocità.

SASKIA - Allora, il tuo sorriso straniero.

ZEPPELIN - Ehi! Di che ti preoccupi? Abbiamo un biglietto, non lo trovi straordinario? Quasi un giorno di lavoro, perché ricamarci sopra!

SASKIA - (Prende la banconota, la esamina attentamente, poi la ripone in tasca, mormora) Ha il sapore di una bella favola. Anche se, tra un semaforo ed un furgone, è difficile credere alle favole.

ZEPPELIN - Qualcuno è disposto a cedere un pezzetto del suo cielo. (Va verso il recinto, osserva per qualche tempo soprapensiero le tartarughe) Ce la fanno a scodellare l'uovo quando cadono in letargo?

SASKIA - Nel periodo fertile non vanno in letargo.

ZEPPELIN - No, dici? Guardale! Sù, guardale! Due sassi immobili. (Batte le mani) Nessuna reazione, neanche un morso sulle foglioline di insalata. Probabilmente scioperano, si lasciano andare. Fintano un pericolo di reclusione.

SASKIA - Sono pigre, il loro territorio non è più largo di un fazzoletto. Si chiudono nel loro guscio e non si sentono prigioniere.

ZEPPELIN - (Strano) E noi?

SASKIA - Noi cosa? Non siamo tartarughe.

ZEPPELIN - Hai idea del nostro territorio?

SASKIA - (Indica) Beh! Quello che c'è intorno, per il momento. E dopo, se andrà bene, il resto del mondo. (Ironica, per sviare il discorso) Hai già chiuso bottega?

ZEPPELIN - (Dopo una pausa, come richiamato alla realtà) Tra poco riprenderò. Per un momento ho pensato a noi due. Al nostro modo di andare a caso, senza una direzione, o un punto cardinale.

SASKIA - (Sorpresa per l'imprevisto tono serio del discorso) Improvvisamente ti cade addosso una sensazione così forte.

ZEPPELIN - Più o meno. Hai usato la parola giusta, sensazione. Sai, di quelle che quando si affacciano ti chiedono a bruciapelo, sei sempre disposto a marciare così?

SASKIA - Tu che rispondi? (Cautamente) Abbiamo deciso insieme di fermarci qui. Sulla nostra testa non ci minaccia il cielo. La nostra fuga si è fermata.

ZEPPELIN - Dicevo semplicemente, non può essere un arrivo.

SASKIA - Questo è chiaro. Quando somiglierà ad un arrivo, sono convinta che ce ne accorgere-  
mo.

ZEPPELIN - Si va avanti di notte e senza luna. Tutto qui.

SASKIA - Già stanco di dormire nel furgone?

Forse lo trovi scomodo, stretto. Ti manca l'aria?

ZEPPELIN - Il cielo, l'aria, il furgone! Per tutti i santi, Saskia! Il nostro furgone è accogliente. Lascia perdere l'aspetto, dentro c'è quello che serve. Anche intimo, sai che mi ricorda la cabina dell'ultima nave?

SASKIA - (Stupita) Tu navigavi?

ZEPPELIN - Perché ti meravigli? Certo, io navigavo! Un mestiere come un altro, libero e pieno di imprevisti.

SASKIA - Lo sento per la prima volta. È una sorpresa...

ZEPPELIN - (Interrompendola) Immagina il mare, una grande pianura dove non puoi posare il piede. Mobile, liquida ma liquida. Il segreto è di dargli un'occhiata distratta e senza panico, anche quando digrigna i denti. Lui se ne accorge e ti diventa amico. (Pausa) Ti mette davanti gente di ogni razza, ti porta in terre di ogni colore. Lingue che cantano, parole che si fermano nella gola... Sì, il mare ti offre tutto questo. In più, ti lascia dentro curiose, struggenti nostalgie.

SASKIA - (Sconcertata dalla improvvisa descrizione) Io ti facevo maestro di danza, hai sempre mostrato ritmi e movimenti del corpo.

ZEPPELIN - Sbarcavo e, una volta a terra, mi occupavo di danza. Col tempo, Saskia, ti descriverò i miei cento mestieri.

SASKIA - (Ancora sbalordita) Parli come se avessi vissuto tante vite...

Per qualche tempo si scambiano occhiate imbarazzate, tra loro è calata una coltre di pesante estraneità.

ZEPPELIN - (Rompendo il silenzio con forzata allegria) Che vuoi farne di quel centone? Chiudi gli occhi, esprimi i tuoi desideri.

SASKIA - (Come emergendo dalla riflessione in cui si era immersa) Oh! Quasi dimenticavo la nostra improvvisa ricchezza.

ZEPPELIN - Spencilo come credi, realizza un tuo piccolo sogno.

SASKIA - Vediamo. Un foulard per un vestito elegante, promettimi che me lo regalerai appena faremo fortuna... Per te, un paio di scarpe da ginnastica. È un sogno brevissimo, ma va bene così.

ZEPPELIN - Aspetta stasera, potresti aggiungere altri desideri. (Si avvia con passo dinoccolato fuori scena)

SASKIA - (Seguendolo con la voce) Non fantasticare troppo sui benefattori. (Lo segue con lo sguardo, va verso il recinto, solleva una tartaruga, per qualche tempo resta a contemplarla. Mormora confidenziale) Tranquilla, tranquilla, cova il tuo uovo senza paura, gli uccelli non lo troveranno.

Depone con grande precauzione la tartaruga nel recinto, perlustra il cespuglio da cima a fondo; alla fine, rassicurata, torna ad indossare il grembiule e si diverte ad appuntare altri oggetti.

Terminata l'operazione, si pavoneggia, accenna a qualche gesto mentre lentamente, ad un angolo del cespuglio, riaffiora Mirò. Con un salto acrobatico salta la siepe e si para dinanzi a Saskia, a braccia aperte, come per impedirle di fuggire.

MIRÒ - Oplà! (Scopre i denti in un sorriso che somiglia ad una minaccia. Tono ritmato) Op-op-op-là! Hai chiamato? Sono qua.

Saskia resta immobile, come paralizzata dallo spavento.

Mirò indossa una casacca lucida e pantaloni sbuffati su un paio di stivaletti a mezza gamba. Capelli nerissimi e folti, ricci e brillanti, baffetti sottili, sguardo intenso.

Con un gesto esageratamente largo, che sembra la caricatura di una goffa riverenza, invita qualcuno fuori scena a farsi avanti.

Lentamente, dalla parte opposta entra Nanà, giovanissima, gonna lunga da zingara, camicia di seta scura. Alle braccia, al collo, monili vistosi e fili di perle.

Nanà si arresta al limite della scena.

MIRÒ - (A Nanà, duro) Che aspetti a presentar-



mi? La signora ha espresso il desiderio di conoscermi.

NANÀ - (Impacciata, bisbiglia sottovoce evitando lo sguardo di Saskia) Mirò, re dei semafori...

MIRÒ - (Scontento, a Nanà) Questa sarebbe una presentazione? Volume, volume! Più decisa, più incisiva, più sonora, perdio!

NANÀ - (Voce leggermente più sostenuta) Mirò, re dei semafori.

MIRÒ - (C.s.) Mah! Somiglia ad un pettegolezzo tra due educande! (A Saskia) Perdonala, stella, le manca il senso della grandezza. (Suggerisce, a Nanà) Avanti, re di tutti i semafori!

NANÀ - (Ripete, con voce spenta) Mirò, re di tutti i semafori.

MIRÒ - (Scuote la testa, a Saskia) È inutile, di più non ottengo, alla fine tocca a me terminare. (Tono declamatorio) Tutto quello che vedi agli incroci e ai semafori mi appartiene. Niente si muove, niente si ferma, niente si tratta senza il mio consenso. Ti mostrerò la cartina del mio regno.

Fa un cenno imperioso a Nanà che si affretta a srotolare un foglio e lo consegna a Saskia. Saskia finge di prendere il foglio e ne approfitta per tentare una fuga nel furgone.

MIRÒ - (Sbarrandole la strada) Ehi! Che fretta! Non si abbandonano così gli ospiti, le presentazioni non sono esaurite. (Indica) Il mio seguito, Nanà, donna che mi appartiene. Di professione, veggente. Sapeva leggere carte e pensieri per i clienti. Risolveva qualunque problema d'amore e di salute e di affari. Tariffa modica, risultati straordinari! Ora non più, si riposa. L'ho salvata in tempo dall'ossessione delle ombre. (A Nanà, con durezza) Sì, fa sentire la tua voce quando parlo di te. Conferma!

NANÀ - (Atona) Mi ha salvata dalle ombre. (Si avvicina a Saskia, passa in rassegna gli oggetti che la ragazza ha appeso sul grembiule, li tocca con esibita competenza)

MIRÒ - (Con disgusto) Chi vi fornisce queste porcherie? Roba da bancarella, due soldi la dozzina... Uhm! Pessima scelta! Squalifica l'iniziativa.

SASKIA - (Voce ancora incerta per lo spavento) Se vuoi metterli in commercio, offri oggetti di qualità, o la concorrenza ti mangia in un boccone.

SASKIA - (Voce ancora incerta per lo spavento) Era lei che mi spiava dalla siepe?

MIRÒ - (Ride fragorosamente) Uh! Spiare! Uh! (Invita Nanà a ridere, ma la donna resta impassibile, neutrale. Quasi minaccioso, a Saskia) Non usare termini impropri, giovane suddita del mio regno. Spiare, io? Valutavo. Valutavo i tuoi propositi! Per essere preciso, li apprezzavo. Assolutamente convincenti! (A Nanà, tono rude) Coraggio, l'elenco dei nostri articoli, completa questa suggestiva e appetibile vetrina! (A Saskia, tono da imbonitore) Consentimi di vantare la nostra organizzazione. Presentiamo un catalogo patinato, elegante e di prim'ordine. Con il nostro motto, «ai semafori con i tuoi desideri» (Con un cenno cede la parola a Nanà)

NANÀ - (Elenca con voce monotona) Fusibili... Kit di lampadine per fari... Bandiere avvisatrici da traino... Lavamani a secco... (Cerca inutilmente di ricordare altri articoli)

MIRÒ - (Gelido, a Nanà) E allora? È esaurito l'elenco? (A Saskia) Il miglior catalogo di tutti gli empori, migliaia di voci, degno di un premio internazionale, e questa lo liquida con quattro parole e un lungo silenzio! Sconcertante! Direi, avvillente! (Severo, a Nanà) Rimediare, rimediare, via, la mia raccomandazione quotidiana!

NANÀ - (Ripete, come una cantilena) Rileggere il listino, rileggere il listino...

MIRÒ - (La blocca con un gesto, poi, sibilando tra i denti) Ed ora, vattene! Sparisci! Nanà esegue docilmente.

SASKIA - (Ribellandosi) Con quale diritto tratta così la sua donna?

MIRÒ - (Fingendosi mortificato) Sono stato scortese? I miei modi non sembrano all'altezza del mio rango?

SASKIA - Mai incontrato un re, ma il suo è il comportamento di un volgarissimo padrone.

MIRÒ - Apparenza, solo apparenza! Mi limito a seguire i suoi desideri, lei, Nanà, mi supplica di trattarla così. Cerca in tutti i modi di evitare pericolose ricadute. (Sottovoce) Un sistema eccellente, credimi, per superare incertezze giovanili, paure. E per acquistare una sicura personalità. Sono sicuro che ci sta ascoltando, conosco le sue abitudini. Si mette in attesa di un mio segnale.

Una posizione ansiosa, preoccupata... (Schiocca le dita e, immediatamente, appare Nanà) Che dicevo? Eccola! (A Nanà) Rispondi liberamente. Sei felice di essere al mio servizio? (Nanà conferma con un cenno del capo) Voce, voce!

NANÀ - Sono felice.

MIRÒ - (A Saskia) In altre situazioni dice, sono felicissima. (A Nanà) Resta pure con noi.

Le indica un angolo della scena. Nanà lo raggiunge in silenzio silenziosamente disponendosi in attesa di altri comandi.

MIRÒ - (A Saskia, alludendo a Nanà) Dolce e mansueta. Mai uno scatto, mai una ribellione. Dignità, certo, grande dignità. I suoi pensieri, come dire? restano chiusi in un affascinante mistero. Se non fosse per quei terribili vuoti di memoria, la incoronerei regina.

SASKIA - Perché mi racconta queste cose? Non ho cercato le sue confidenze, non l'ho invitata. Neanche immagino quello che lei cerca da me.

MIRÒ - Lei, lei, andiamo! Che significa questa distanza? Io so tutto di voi... (Estrae un taccuino, lo consulta rapidamente) Zeppelin, ballerino e navigatore... (Ridacchia sommessamente) Questo racconta in giro. (Di colpo diventa serio) Amico delle tartarughe. Auguri, la famiglia aumenta... (Corre a prendere una tartaruga, la mostra)

È questa la puerpera?

SASKIA - (Dura) La metta giù, così la spaventa!

MIRÒ - Oh! Pericolo di aborto... (Rimettendola delicatamente a posto) Affronta con calma la maternità. Notato? Mi ha fatto un cenno di saluto. Il mio rapporto con gli animali è magnifico. Reciproco, naturalmente, vale a dire, ricambiato. Pesci compresi. (Si lascia andare ad una risata solitaria. Poi torna a consultare il taccuino) Vediamo, vediamo... Uhm! Uhm! Zeppelin, già, Zeppelin, si pronuncia così? anni... città... Mestieri, tanti. Fallimenti, tanti.

SASKIA - Navigava. Si occupava di danza...

MIRÒ - (Fingendosi sorpreso) Oh! Dio! Danza? Può darsi. Nel mio taccuino risulta assiduo frequentatore di balere. Uhm! Uhm! Vediamo... Saskia e Zeppelin. (Mostra il taccuino) Informazioni complete e aggiornate.

SASKIA - (Indagatrice) Di me che dice il suo taccuino?

MIRÒ - (Minimizza) Bah! Pochissimo, accenni, lo confesso. Bah! Solite storie di ragazze romantiche. Frequenza ad una scuola musicale, piccole aspirazioni, poco, pochissimo. Una esistenza normale, salvo la fuga. Ricapitoliamo, Saskia e Zeppelin... (Cambia tono, Severo, inquisitore) Da qualche giorno assenti dal campo profughi. Risponde a verità? Confermare, confermare! (Attende una risposta che non viene) Anticipo quello che si può dire in questi casi. Luoghi umidi,

scomodi e disperati. Privazioni. Per le ragazze avvenenti, lusinghe e promesse di lenoni. Però... (Più alto) Però! Se qualcuno vi ferma e vi chiede il permesso di soggiorno, come risponderete? Clandestini?

SASKIA - (Sospettosa) Dice di sapere tutto di noi, a che servono queste domande?

MIRÒ - Posso consigliarvi. Nella vostra condizione, ammettere di essere clandestini è come provocare una condanna di espulsione.

SASKIA - (Piuttosto spaventata) Espulsione? Non è vero, lei mente! (Pausa) In questo caso, come è meglio regolarsi?

MIRÒ - (Soddisfatto) Oh! Così si ragiona. Negare. Negare ostinatamente, negare, nient'altro.

SASKIA - (Stupita) Non ha detto, che cosa.

MIRÒ - Bocca chiusa, al più ripetere come un ritornello, non so, non capisco, non sento, non parlo. Negare. Una bella filastrocca di no. Alla fine si stancano, qualcuno chiede un obolo, poi finisce lì. Non sanno nulla di voi, io sì. Tutto! (Agita il taccuino) Tutto riportato, ogni tappa della vostra vita. Potrei partire dalla vostra infanzia.

SASKIA - Che se ne fa di tante notizie sul nostro conto?

MIRÒ - Mi informo, studio. Perché non amo le sorprese... (Pausa studiata) In un negozio del centro sono scomparse due tartarughe.

SASKIA - (Tenta di nascondere l'imbarazzo) Zeppelin non è un ladro!

MIRÒ - (Mellifluisce) Ho parlato di furto? Coincidenze! Semplici coincidenze.

SASKIA - (Mentendo) La tartaruga femmina apparteneva alla mia famiglia. L'ho portata con me per ricordo. Zeppelin ha procurato l'altra. Andava in giro qui intorno, in cerca di lattuga.

MIRÒ - (Sornione) Si dà il caso che le vostre bestiole appartengano ad una razza esotica. Provenienza tropicale... Lattuga? Beh! Ne ha fatto di cammino per cercare il suo cibo. Stranezze di certi esseri, si chiudono nel loro guscio e attraversano frontiere senza passaporti. Senza pagare la dogana. (Sghignazza) Ah! Saskia, Saskia!

SASKIA - Non mi chiami così.

MIRÒ - Perché mai, il nome ti calza a meraviglia. Ha la sua grazia. Fossi in te, non lo cambierei con altri nomi.

SASKIA - Non mi piace niente di lei, le sue allusioni, il suo modo di comparire improvvisamente, da un cespuglio.

MIRÒ - (Fingendosi addolorato) Pensi questo di me? Un'impressione così negativa, sei prevenuta, ragazza! (Cambia tono) Ho esaurito i miei argomenti. Preparati Nanà, la nostra presenza disturba, la tua amica è diffidente come una gatta. (A Saskia) Ricordati che avrete bisogno di me. Non passerà molto e tu mi chiamerai. (Sussurra soavemente) Basterà mormorare il mio nome, Mirò, Mirò. (Finge di allontanarsi e invece si ferma ad osservare attentamente le pareti del furgone scuotendo mestamente la testa con gesti di plateale disapprovazione. Alla fine dà qualche calcio alle gomme per provarne la consistenza)

SASKIA - Non aveva deciso di andare via?

MIRÒ - (Asciutto) Già. Ma non ho fretta, non posso lasciarvi in questo stato di pericolo. Le gomme sono andate, la parete cade a pezzi.

SASKIA - Sta per tornare Zeppelin.

MIRÒ - Dirò anche a lui che abitate un rottame. Il tuo uomo ha preso gusto al gioco. Ora raccoglie sotto i semafori, il danaro corre veloce e leggero. Una miseria se si lavora da soli. L'attività organizzata rende cinque, ho detto cinque? Dieci volte tanto... Osserva da sola quello che Mirò è in grado di fare. (Indica fuori scena) Quanto dura un segnale rosso? Su, indovina... (Saskia cerca di calcolare) Non sforzare la tua graziosa testolina. Trenta secondi. Tempo cortissimo per un intervento veloce. Perché, al volante interviene l'ansia di perdere il turno, è naturale, nessuno è disposto a rimandare la partenza per un'operazione futile. I vetri possono attendere. E allora, saltano tante occasioni, non c'è verso di recuperarle. Passano via, come un colpo di vento. Mirò si è posto il problema, Mirò sfrutta il suo potere segreto, e, voilà! raddoppia il tempo. (Misterioso) Ti vedo scettica. Osserva... (A Nanà) Hai sentito? Esegui. (Solenne) Un minuto per il rosso!

MIRÒ - (Disperato) Ma no, tutto sbagliato! Devi iniziare così, sessanta secondi sono esattamente il doppio di trenta, proprietà di linguaggio, precisione, che diamine!

NANÀ - (Ripete, sforzandosi di essere precisa) Raddoppiando la permanenza del rosso ad un semaforo, le occasioni di concludere positivamente un intervento diventano quadruple. (Incerta sui termini) Andamento espo... espo...

MIRÒ - (Suggerisce nervosamente) ...esponenziale.

NANÀ - (C.s.) Andamento esponenziale. Di conseguenza, anche le entrate aumentano quattro volte.

MIRÒ - (Dopo aver dato un'occhiata di traverso a Nanà, comandandole con un cenno di farsi da parte, a Saskia) Se oggi il tuo uomo guadagna dieci, con il mio intervento guadagnerà quaranta. Soddisfatta, angelo?

SASKIA - Che cosa sta cercando di spiegarmi? Io mi perdo nei suoi calcoli, li ripeta a Zeppelin.

MIRÒ - Ma certo, tra voi esiste un accordo, lui decide, ho indovinato? Però, però... (Le va vicino, si balocca con qualche oggetto del grembiule)

Certe iniziative dimostrano il contrario. Ti stai esercitando di nascosto, eh? Vedo in fondo alla pentola un'attività che per il momento lui ignora. Giusto? Proposito nobile, sei giovane, oggi si produce in due. Accetta l'offerta di Mirò. Progredirai con la velocità del baleno. (Improvvisamente duro, quasi minaccioso) Mi serve il tuo consenso, ragazza. Chiamala pure complicità, mi serve una mano per convincerlo, e tu non me la negherai.

MIRÒ - (Disperato) Ma no, tutto sbagliato! Devi iniziare così, sessanta secondi sono esattamente il doppio di trenta, proprietà di linguaggio, precisione, che diamine!

NANÀ - (Ripete, sforzandosi di essere precisa) Raddoppiando la permanenza del rosso ad un semaforo, le occasioni di concludere positivamente un intervento diventano quadruple. (Incerta sui termini) Andamento espo... espo...

MIRÒ - (Suggerisce nervosamente) ...esponenziale.

NANÀ - (C.s.) Andamento esponenziale. Di conseguenza, anche le entrate aumentano quattro volte.

MIRÒ - (Dopo aver dato un'occhiata di traverso a Nanà, comandandole con un cenno di farsi da parte, a Saskia) Se oggi il tuo uomo guadagna dieci, con il mio intervento guadagnerà quaranta. Soddisfatta, angelo?

SASKIA - Che cosa sta cercando di spiegarmi? Io mi perdo nei suoi calcoli, li ripeta a Zeppelin.

## AUTOPRESENTAZIONE

# Una terra più sicura e umana dove si librano alti i dirigibili

GENNARO ACETO

**S**e un incrocio con semaforo viene scelto come luogo deputato di un evento drammatico, non è il caso di menare scandalo, da qualche tempo il teatro fa le sue sortite «en plein air» per liberarsi dalle angustie di palazzi e salotti, in cerca di altri spazi e diverse emozioni.

Un semaforo, a cui dedichiamo quotidianamente alcuni minuti distratti della nostra curiosità o della nostra debole indignazione, mi è apparso territorio inedito dove si consumano vicende di piccola e violenta umanità.

In questa non ordinaria condizione, solo in apparenza libera da ogni condizionamento, si inseriscono due giovani, Saskia e Zeppelin, stranieri dal profilo etnico indefinito se si esclude un generico riferimento ad un paese dei dirigibili, mitica terra che non ha riscontro nella geografia di tutti gli atlanti. E qui avviano il loro difficile ed ingenuo progetto esistenziale, in compagnia di una paziente coppia di tartarughe.

Ma nella nostra affollata Terra non esistono lembi sottratti alla logica dello sfruttamento; capita dunque anche a loro di fare i conti con qualcuno che accampa diritti sulla zona, un allucinato Mirò autoproclamatosi re dei semafori. Il fantasioso sovrano sogna di trasformare i crocevia in grandi empori all'aperto, sfruttando le esigenze del traffico che costringono l'umanità, a corto di tempo disponibile, a cercare altre soluzioni per gli acquisti. Commercio, arte, occasioni di vario tipo sono le offerte del suo programma visionario, da realizzare con l'esile aiuto della sua compagna, Nanà, maga a riposo.

Il re dei semafori riesce ad irretire Saskia. Non Zeppelin, più attento alle sorprese della vita, il quale rifiuta le seduzioni di un piano astratto, anche per il timore di perdere la sua donna.

Una torma di esseri subumani, calati da un lontano Oriente secondo un percorso solare che ha caratterizzato tutte le grandi migrazioni, improvvisamente prende possesso dell'incrocio.

Il numero, l'aggressività e il senso di concretezza dei nuovi arrivati non lascia alcun margine alle utopie di Mirò, costretto dignitosamente a trasferire i suoi sogni in altri regni della sua folle fantasia.

Anche Saskia e Zeppelin dovranno rinunciare al loro semaforo.

In tutti resta l'illusione che si possa raggiungere una terra più sicura, più umana, dove si librano alti i dirigibili. □

Nanà arpeggia con un dispositivo puntandolo in direzione dei semafori.

Saskia assiste incredula e tuttavia presa, con lo sguardo fisso fuori scena.

MIRÒ - (Gesticolando come un prestigiatore) Attenzione! Là... Uno, due... (Continua la numerazione sottovoce) ...trenta, trentuno... Il rosso ora dura sessanta secondi. Garantito, parola di re!

SASKIA - (Sbalordita) Un minuto, possibile?

MIRÒ - (Compiaciuto) Mi sono applicato intensamente, fatina. Miracoli dell'elettronica, anche un re deve farsela con la scienza.

SASKIA - Pretenderà che batta le mani.

MIRÒ - Nessun obbligo, dolcezza. I vostri interessi sono i miei. Siamo in società, dunque, più affari più guadagno.

SASKIA - Quale società?

MIRÒ - (Fingendo stupore) Ma la nostra, sorellina! (A Nanà che se ne sta in disparte) Spiega alla ragazza come stanno le cose. Che sia chiaro il vantaggio per la nostra giovane coppia. Prospettive insperate! Guadagni! Ricchezza!

NANÀ - (Fa qualche passo. Tono di chi ripete una lezione maldigerita) Aumentando il tempo di permanenza del rosso... (Guarda Mirò per vedere se l'avvio è giusto)

MIRÒ - (Disperato) Ma no, tutto sbagliato! Devi iniziare così, sessanta secondi sono esattamente il doppio di trenta, proprietà di linguaggio, precisione, che diamine!

NANÀ - (Ripete, sforzandosi di essere precisa) Raddoppiando la permanenza del rosso ad un semaforo, le occasioni di concludere positivamente un intervento diventano quadruple. (Incerta sui termini) Andamento espo... espo...

MIRÒ - (Suggerisce nervosamente) ...esponenziale.

NANÀ - (C.s.) Andamento esponenziale. Di conseguenza, anche le entrate aumentano quattro volte.

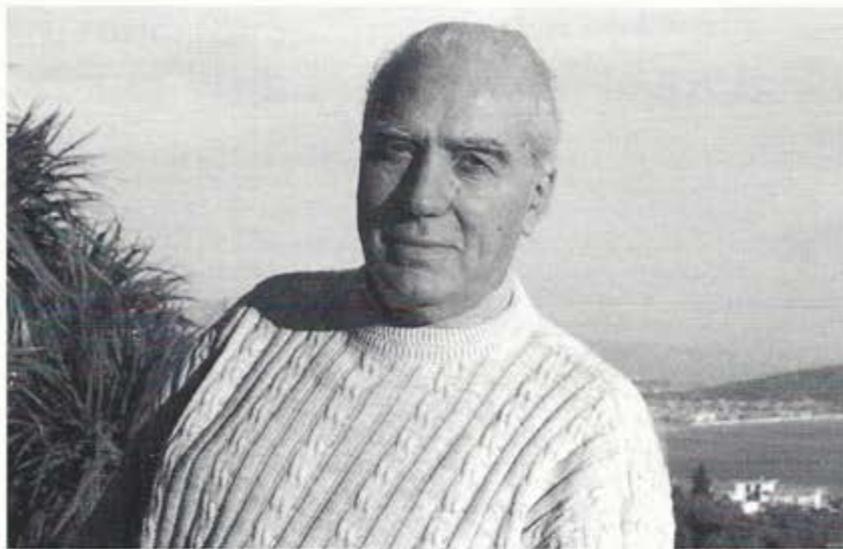
MIRÒ - (Dopo aver dato un'occhiata di traverso a Nanà, comandandole con un cenno di farsi da parte, a Saskia) Se oggi il tuo uomo guadagna dieci, con il mio intervento guadagnerà quaranta. Soddisfatta, angelo?

SASKIA - Che cosa sta cercando di spiegarmi? Io mi perdo nei suoi calcoli, li ripeta a Zeppelin.

MIRÒ - Ma certo, tra voi esiste un accordo, lui decide, ho indovinato? Però, però... (Le va vicino, si balocca con qualche oggetto del grembiule)

Certe iniziative dimostrano il contrario. Ti stai esercitando di nascosto, eh? Vedo in fondo alla pentola un'attività che per il momento lui ignora. Giusto? Proposito nobile, sei giovane, oggi si produce in due. Accetta l'offerta di Mirò. Progredirai con la velocità del baleno. (Improvvisamente duro, quasi minaccioso) Mi serve il tuo consenso, ragazza. Chiamala pure complicità, mi serve una mano per convincerlo, e tu non me la negherai.

## SCHEDA D'AUTORE



**G**ENNARO ACETO vive a Formia, ed è uomo di scuola. Ha scritto più di quaranta lavori per la scena, la radio e la televisione, oltre a racconti, articoli di critica teatrale e saggi pubblicati su giornali e riviste (*Il Dramma, Ridotto, Il Mattino, La fiera letteraria*). Tra i lavori teatrali più rappresentati in Italia e all'estero: *In fila*, regia di O. Fanfani, con Ivana Monti e Maurizio Micheli, Corte Malatestiana di Fano, Columbia University, Rai, Radio Monteceneri, Radio Slovenia; *La garitta*, regia di R. Jacobbi, Firenze, Rondò di Bacco, Napoli, Teatro Bracco, teatri vari, Rai; *I rumori*, Rai, regia di V. Melloni, con M. Valgoi, A. Menichetti - Radio Varsavia; *Miserere*, Rai, regia di R. Jacobbi, con Giulia Lazzarini e Raoul Grassilli; *Operazione tiro al bersaglio*, regia di Mariani, con Carlo Simoni e Vittorio Congia, Roma, sala Umberto; *Michele Pezza capo a Massa e duca di Cassano*, regia di Aldo Trionfo, con Alessandro Haber e Cloris Brosca, Roma Ostia Antica, Minturnae, Napoli Maschio Angioino ed altri teatri; *Salto in basso*, regia di M. Milazzo, con Silvano Tranquilli e Nino Fuscagni, Roma Teatro dei Satiri; *Anni-na*, favola, Teatro Lalki I Mask di Cracovia, Ascona ecc... *Il re cervo* da C. Gozzi, regia di Giovanni Pampiglione, con Paolo Graziosi, Giampiero Fortebraccio, Ville Vesuviane, Minturnae, Ostia Antica ed altri teatri; *Controcanto*, stili di regia curati da Memè Perlini, Roberto Guicciardini, Giulio Zouloeta, con Rita Pensa e Stefano Gandini, Roma Acquario.

*Il Paese dei Dirigibili* è stato letto dai Raddomanti di Milano e al Festival dei due mondi di Spoleto.

A Gennaro Aceto sono stati attribuiti numerosi premi nazionali: Riccione, Ruggero Ruggeri, Arta Terme, Vallecorsi, Spazioteatro, Idi. I suoi lavori sono stati tradotti in polacco, croato, inglese, rumeno, tedesco. □

Scegliete a caso una direzione, quella che vi sembra più ricca di promesse. Provate! Ma non tornate a piangere sulla mia spalla, io non raccolgo lacrime. (Grida) Sgombrate il campo, qui non vi voglio! (Esce di scena sdegnato, con plateale solennità, poi si infratta nel cespuglio)

NANÀ si accosta a SASKIA, le fa cenno di spostarsi in un punto appartato.

NANÀ - (Sottovoce) Non preoccuparti per le sue minacce. Tra poco tornerà con altre intenzioni.

SASKIA - Io... La mia testa è confusa. Le parole del tuo uomo hanno significati che solo lui conosce.

NANÀ - (C.s.) Attenzione, ci ascolta.

SASKIA - Beh? Che importa? Non gli chiederò certo scusa. Cerca di lusingarmi, poi mi terrorizza... (Imita) «Detesto i fatti di sangue». Ma possono accadere? Per quale motivo? Da quale parte arriverebbero, per quale occasione?

NANÀ - (C.s.) Si diverte a giocare come un bambino. Hai visto con i tuoi occhi, sparisce, riappare. È la sua tattica. Sempre irrequieto, nessuno riesce ad afferrarlo.

SASKIA - Ma tu, come riesci a sopportarlo?

NANÀ - I primi tempi, non capivo, la sua grandezza mi sembrava ridicola, lo contrastavo. Era una continua umiliazione.

SASKIA - Anche adesso...

NANÀ - Adesso è diverso. Tutto chiaro, tutto accettabile.

SASKIA - Da quali ombre ti ha salvata?

NANÀ - (Guardandosi intorno) È una storia lunga e misteriosa, te ne parlerò quando avremo tempo.

SASKIA - Non hai nessun obbligo di restare con lui.

NANÀ - Dove vado? Il giorno che decido di fuggire, sono certa che mi rintraccerà. Una volta ho tentato. Eccomi qui.

SASKIA - Puoi inventarti un mestiere.

NANÀ - Ne avevo uno. Rendeva bene, fissavo gli occhi, mi raccontavano tutto, passato, presente e futuro. Sai, come entri nel mondo dei segreti, la gente ti considera figlia del cielo e ti offre quello che desideri. Ora ho perduto questa sensibilità.

SASKIA - Hai paura di lui?

NANÀ - Non so mai quando finge e quando è sincero. Dietro i suoi occhi i suoi pensieri sono chiusi a doppia mandata. Impenetrabili.

SASKIA - Anche tu straniera?

NANÀ - Ho attraversato tante frontiere da perdere il conto. Il mio paese è lontano. Ho dimenticato il suo nome.

SASKIA - E lui?

NANÀ - Stirpe di faraoni, non so altro, e lui così si vanta quando è di buon umore. Una volta gli ho chiesto, è gente di mare? Lui ha risposto con un piccolo grugnito.

SASKIA - (Dopo una lunga pausa) Deve essere un uomo violento, non mi lascio incantare dalle sue moine.

NANÀ - (Va a sincerarsi che Mirò sia lontano) Per una parola è capace di infuriarsi. È il comportamento di un re, questa è la sua spiegazione.

SASKIA - (Scandalizzata) Ma dov'è il suo trono? L'hai mai visto?

NANÀ - (Convinta) Chi gli sta di fronte si inchina, che importa se ordina da una sedia sgangherata?

Dal cespuglio emerge Mirò. È cupo, visibilmente nervoso. Passeggia lungo la scena, le mani conserte dietro la schiena, come un generale dopo la disfatta, senza degnare di uno sguardo le due donne che restano silenziose in disparte.

MIRÒ - (Controllando il traffico fuori scena, tra sé) Trenta secondi di differenza, come dire uno spicciolo insignificante della giornata per ogni persona alla guida... Tutto liscio, tutto spedito come prima, nessun ingorgo. Eppure lo avvertono, eccoli in tanti a sbuffare... C'è un cronometro nella loro mente! (A Nanà) Si torna alla cadenza regolare. Mezzo minuto di rosso, non un secondo in più, voglio che sia preciso.

Nanà esegue manovrando rapidamente il congegno.

MIRÒ - (Dopo un controllo) Bene così. Uhm! (Alle due donne, parlando di spalla) Noto che tra voi è nata in fretta un'amicizia. Non ho motivi

SASKIA - (Intimorita dal tono) Complicità?

MIRÒ - (Di nuovo mellifluo) Il foulard è solo un dettaglio, pensa all'abito elegante che non hai. Considera raggiunta una sistemazione stabile, al riparo dagli uragani. Sogna quello che vuoi e consideralo già nel tuo grazioso ripostiglio. Ecco, convinci il tuo uomo, non chiedo altro, e voi entrerete nella grande famiglia. Nel regno di Mirò, con tutti i privilegi. Detesto le discussioni...

SASKIA - Non decido da sola.

MIRÒ - ...le minacce, le violenze. I fatti di sangue!

SASKIA - (Spaventata) Sangue?

MIRÒ - Già, sangue. Dove credi di vivere, bella? In vacanza, nel giardino delle fate? La vostra posizione è irregolare. Siete in balla di tutte le sopraffazioni, non potete invocare aiuto in vostra difesa. E allora? Occupate abusivamente un luogo che non vi appartiene, il tuo uomo riscuote danaro senza autorizzazione. Due stranieri clandestini, senza permesso di soggiorno, e poi una storia poco chiara di tartarughe! Da soli vi perderete. Sotto i semafori cento tagliole sono pronte a scattare sui tipi come voi. Sbandati e sognatori, che perdono il loro tempo ad allevare bestie miti. Avrei capito due cani, in un posto così aperto e solitario!

SASKIA - Che vuole da noi?

MIRÒ - (Alto) Io non autorizzo certe miserie! Escluso! (Più calmo) Permettere che nel mio territorio vivano due giovani indipendenti? Errore imperdonabile, altri potrebbero imitarvi. Un re senza sudditi è un teatro senza spettatori.

SASKIA - Togliremo l'incomodo, andremo via.

MIRÒ - (Beffardo) E dove? In cerca di un altro regno dove governa un altro re? Accomodatevi pure, ragazza ostinata. (Aspro) Faciliterò la vostra partenza, oggi stesso vi manderò un meccanico. Coraggio, mettete in moto il vostro furgone cadente.

SASKIA - A noi bastano.

particolari per oppormi. Al contrario, trovo opportuno incoraggiarla. (Tono aspro, gridato) Nanà!

Nanà si avvicina premurosa a Mirò con aria sottomessa, quasi temendo un rimprovero.

MIRÒ - Sì fa salotto? (Alterato) Non permetto che si parli di me in mia assenza! Non sopporto di essere giudicato.

SASKIA - (Pronta, mostrando il grembiule) Chiedo notizie su una prima fornitura.

MIRÒ - (Illuminandosi tutto, a Nanà) L'hai convinta? (Nanà si stringe nelle spalle. A Saskia, mellifluisce) Oh! Agli ordini, stella, articolo e quantità.

SASKIA - (Colta alla sprovvista) Dipende dal prezzo.

MIRÒ - Saggia risposta. Mirò offre condizioni eccellenti, renderebbero allegro un mendicante.

SASKIA - (In difficoltà) Per cominciare, cento.

MIRÒ - Cento? È un numero o un oggetto che non conosco?

SASKIA - Cento accendini.

MIRÒ - (Reprimendo a stento una risata) Uh! Uh! Quantità da capogiro... (Cambiando improvvisamente umore) Mirò non tratta miserie del genere, piccioncino! Non è un semaforo da cento pezzi, regolati per l'avvenire. Parliamo di centomila e l'affare si conclude. Serve un deposito, eccolo, a portata di mano. Il furgone, un vecchio relitto che si trasforma in magazzino.

SASKIA - (Piccata) La carrozzeria forse si presenta male, il resto è solido. Supera ogni difficoltà, l'interno poi è accogliente...

MIRÒ - (Sghignazza) Risparmia il fiato per le vendite future, uh! uh! L'interno, dice, due brandine e una cassa per tavola!

SASKIA - ...Laccata.

MIRÒ - (C.s.) Villissima cassa da imballaggio. Si legge ancora «alto, basso». (Improvvisamente serio) Non perdo altro tempo in questa storia. Decidi, lavora per me e oggi stesso vedrai qui un prefabbricato che somiglia ad una villa. (Ride tra sé)

Che lusso, due brandine e una tavola... eh! eh! laccata! (A Nanà, furente) Hai perso il tuo tempo in chiacchiere inutili. Non l'hai convinta, non ha le informazioni giuste. (Fa un gesto perentorio per scacciarla. Nanà si allontana a capo basso, esce. A Saskia, avvicinandosi verso il furgone) Se permetti, bellezza, dò un'occhiata all'arredamento (Sale sul furgone senza attendere la risposta, ridacchiando e borbottando) Cento... uh! uh! Cento accendini... Seh!

MIRÒ scompare nel furgone. Saskia resta immobile, incapace di fermarlo. Poi arretra verso il recinto delle tartarughe, si accovaccia come per proteggerle, e così la trova Zeppelin che entra trascinando faticosamente un sacco di sabbia.

ZEPELIN - (Stupito, guardando il grembiule) Saskia! Che significa questa pagliacciata, che fai con quella bardatura... (Saskia gli fa segno che qualcuno è sul furgone. Zeppelin le strappa di dosso il grembiule con una certa violenza mentre all'ingresso del furgone si affaccia Mirò) Abbiamo visto? Quello, chi è?

SASKIA - (Mormora) Mirò, re dei semafori.

MIRÒ - Ma brava! Bravissima, la ragazza! (A Zeppelin, ammiccando) Apprendimento rapido, promette, promette! Farà strada.

ZEPELIN - Ehi! Forestiero, parli come se fossi di casa.

MIRÒ - Hai afferrato alla svelta. (Abbozza un goffo inchino) Sei di fronte ad un amico che cambierà il tuo destino. Ti chiami Zep... Zep..., pronuncio bene? È la tua nobile discendenza, suppongo.

ZEPELIN - (Sconcertato, a Saskia) Ma questo, che cerca?

MIRÒ - (A Zeppelin) Da dove proviene un nome così insolito?

ZEPELIN - (Beffardo) Dal paese dei dirigibili.

MIRÒ - Sarebbe a dire?

ZEPELIN - Non fornisco spiegazioni ai passanti.

MIRÒ - Ehilà! Suscettibile... A parte l'origine del nome, di te conosco ogni minimo dettaglio. I cento mestieri, l'elenco completo dei tuoi affarucci. Tralascio per il momento le fandonie che raccontati.

ZEPELIN - (A Saskia) Ma chi è, un agente, un investigatore? Chi gli permette di ficcare il naso nelle nostre storie?

MIRÒ - Ih! Che tono! Umore nero, forse per il bottino magro? Scarseggiano le benefattrici di transito?

ZEPELIN - (A Saskia) Spiava i nostri discorsi? SASKIA - È spuntato dal cespuglio. Re dei semafori e padrone di un emporio.

MIRÒ - (Corregge) Ah! Ah! Re di tutti i semafori.

ZEPELIN - (Beffardo) Hai detto re? Chi ti ha incoronato? Non vedo corone sulla tua testa.

MIRÒ - Oggetti scomodi e pesanti. Procurano il torcicollo, fanno bella mostra nelle vetrine dei musei. (Pausa studiata) Non dovevi strapparle il grembiule Zeppe... Zeppe... O come diavolo ti chiami, il tuo nome è complicato, ti consiglio di cambiarlo, se un giorno vorrai conferire con me.

ZEPELIN - Io non desidero «conferire», non lo desidero affatto. Qui non c'è posto per estranei, perciò, aria!

MIRÒ - (Calmo) Sbagli tutto, lavavetro! Mi sembri piuttosto arrogante, forse ignori i tuoi limiti. (Indica Saskia) Affidati alla sua saggezza, lei è più ragionevole, ne ricaverai un vantaggio sicuro.

ZEPELIN - (A Saskia, rimproverandola) Sei amica di questo zingaro?

SASKIA - Ti aspettava per farti una proposta.

MIRÒ - (Sempre ostentando una grande calma) Attento, non esagerare Zep... Zeppello, è la prima volta che ci incontriamo, e già mi chiami zingaro. Potrei scambiarti per una provocazione.

ZEPELIN - Ti ho chiesto di andartene, non sopporto la tua presenza. Mi sembri uno sbruffone. (A Saskia) Chi lo manda, questo soggetto?

SASKIA - Lo accompagna una donna. Si chiama Nanà e lo segue come una schiava.

MIRÒ - (A Zeppelin, insinuante) Sei curioso di conoscerla, ho indovinato?

ZEPELIN - (Secco) No, e non insistere!

MIRÒ - Vedendola potresti cambiare idea. La mia donna è gentile. Di aspetto gradevolissimo, direi bella. Una compagna ideale per la tua ragazza che passa la giornata da sola. Non frequenta, non ha amicizie. Dunque, si annoia. La noia è una pessima consigliera.

ZEPELIN - (Esasperato) Stammi a sentire, re di tutti i semafori! Adesso mi occupo delle mie tartarughe. Quando avrò finito, voglio che questo posto sia libero dalla tua presenza.

Va verso il recinto, ostentatamente sistema alcune pietre, versa ad un angolo il sacco di sabbia, solleva una tartaruga, come per ispezionarla. Mirò segue con attenzione la manovra.

SASKIA - (Avvicinandosi a Zeppelin, sottovoce) Hai notato un cambiamento nel segnale rosso?

ZEPELIN - Sì, perché?

SASKIA - (C.s.) L'hai notato?

ZEPELIN - Certo che l'ho notato! Ma perché parli sottovoce? Che ha da spartire quello con il semaforo?

SASKIA - (C.s.) Riesce a cambiare tutto. Lo ha fatto due volte. Davanti ai miei occhi.

ZEPELIN - Anche se fa miracoli, non voglio sconosciuti tra i piedi. Nella nostra condizione sono pericolosi.

MIRÒ - (Rompente il silenzio) La tua donna mi chiede una fornitura. Se mi dai il permesso, sarò lieto di accontentarla. Accendini. Li avrà in regalo. Ti fa piacere?

ZEPELIN - La mia donna non accetterà niente da te.

MIRÒ - (A Saskia) Li troverai domani, vicino alla siepe. Oh! Articolo raffinato! Sarà il mio regalo di Natale.

ZEPELIN - Manca qualche mese a Natale.

MIRÒ - (A Saskia) Decido io il calendario del mio regno. Anticiperò la data.

ZEPELIN - Risparmiami la fatica. Come trovo accendini in giro, li butto nel primo fosso che incontro.

MIRÒ - (Duro) Fai il sostenuto? Sai maneggiare un coltello?

ZEPELIN - (Beffardo) Perché vuoi saperlo? Coltelli, pistole, fucili, qualsiasi arma, so come difendermi.

MIRÒ - (C.s.) Ne avrai bisogno. Più presto di

quanto non creda. Da oggi ti toccherà fare la guardia alla tua bicocca...

ZEPELIN - (C.s.) Mi stai minacciando, per caso?

MIRÒ - (Senza raccogliere) ...alle tartarughe che hai rubato. Della ragazza non preoccuparti, lei è al sicuro.

ZEPELIN - O-oh! Siamo alla galanteria! Se credi di farmi paura, con me non attacca. Ho sistemato tanti soggetti che ti somigliano.

SASKIA - (Spaventata) Ti prego Zeppelin, ti prego...

ZEPELIN - (Ignorando l'appello accorato di Saskia) A naso valuto chi mi sta di fronte. Sei un venditore di fumo. Uno che gonfia il petto trattenendo il fiato. Beh! Chiacchierone, sgonfiati in fretta prima che perda la pazienza!

MIRÒ - (Mellifluisce) Ho capito, sei proprio convinto di essere più scaltro degli altri. Sai in quanti hanno tentato sotto i semafori? Ti concedo ancora un giorno, a tutti si concede il tempo giusto per guardare meglio una situazione. Ti basta un giorno?

ZEPELIN - Il tempo che mi occorre lo stabilisco da solo, zingaro!

MIRÒ - Facciamo due giorni, non un'ora di più. (A Saskia) Datti da fare, ragazza, convincilo. La sua corteccia è ruvida come una vecchia quercia, in più ha il vizio di offendere... (Lirico) Preparerò per te uno spazio pieno di bambole, di pupazzi, di gobetti portafortuna. Ho uno stock di morbidi orsacchiotti di peluche. Impazzirai! Quello che desideri sarà tuo, conto sulle persone che sanno offrire ogni cosa con un magnifico sorriso.

ZEPELIN - (A Saskia) Straparla, si esalta, offre chincaglierie! Deve essere un pazzo visionario.

MIRÒ - (Sempre rivolto a Saskia) I semafori, passaggi obbligati... Organizzare un mondo in perenne movimento, questo chi vende aspetta il cliente, qui è il cliente che ti passa accanto. (Più alto) A portata di mano saranno le cose desiderate, basterà abbassare il finestrino e chiedere. La gente apprezza subito certe comodità. E tu, ragazza, sarai lì, pronta a suggerire, a mostrare, un'arte dove la donna bella è insuperabile! Puoi diventare la perla del mio impero.

ZEPELIN - (Sghignazza) Ma bene, sale di grado, ora si proclama imperatore, un semplice regno gli va stretto!

MIRÒ - (Con disprezzo) Contentati pure di strofinare sui vetri, la tua spugna diventerà ogni giorno più dura.

ZEPELIN - (Prende una pietra dal recinto, la palleggia tra le mani) Mi hai seccato, zingaro! Chiudi il becco e allontanati in fretta, se non vuoi che ti venga addosso tutto il recinto.

MIRÒ - (Scuote la testa) Una manciata di spiccioli, non sai sognare altro.

ZEPELIN - (Tra i denti) Vattene!

MIRÒ - Nessuna ragione plausibile mi trattiene. La vista dei mendicanti disturba le mie idee. (A Saskia) Rivedi i tuoi programmi, ragazza, con lui resterà in quel furgone per tutta la vita. (Fa un fischio. Silenziosamente appare Nanà. A Zeppelin) Ecco la mia donna. Ora puoi giudicare se valeva la pena darle un'occhiata. Perché Nanà è desiderabile, luminosa come tutte le donne sicure. Non conoscerai l'armonia della sua voce, allevatore di tartarughe. E di me non ti libererai con la minaccia di una pietra. (A Nanà) Andiamo...

Si avvia con grande dignità fuori scena, seguito dalla donna. Zeppelin e Saskia restano per qualche tempo in silenzio confusi, frastornati, evitando di scambiarsi il minimo sguardo.

ZEPELIN - Dovevi aspettare il mio ritorno prima di rivolgergli la parola. Gli hai concesso un bel vantaggio.

SASKIA - Non rimproverarmi, ti prego. È stata così improvvisa la sua apparizione. Mi ha sorpreso mentre provavo il grembiule.

ZEPELIN - Già, il grembiule! Mi nascondi la prima sciocchezza che ti viene in mente! Ma perché, in nome di Dio, perché! Dalla siepe emerge un fantasma e sconvolge tutto, sentimenti e speranze.

SASKIA - Hai paura per te o per me?

ZEPELIN - Non si sarebbe avvicinato se ci sapeva uniti. Ha aspettato che tu fossi sola.



SASKIA - Ho capito, hai paura per me. Mi consideri un animaletto incapace di difendersi. Come le tartarughe. Da proteggere, magari in un recinto...

ZEPPELIN - Hai voglia di litigare, adesso? Vuoi chiudere qualche conto sospeso? Quello è un pezzente! Un balordo visionario, ce ne sono un bel po' in circolazione, si portano dietro una schiava per dimostrare che sono potenti. Appena alzi la mano, si danno alla fuga.

SASKIA - Da qui l'ho visto uscire senza fretta. Aveva una sua dignità.

ZEPPELIN - Lo stregone ti ha ammaliata.

SASKIA - Non sono illusioni, ho visto con i miei occhi.

ZEPPELIN - (Duro) Capisco. Sei pronta a trattare. Forse stai pensando, vale la pena seguirlo. Con quel grembiule somigliavi ad una vetrina, il re cerca vetrine... Il re! (Ridacchia amaro) È arrivato il sovrano!

SASKIA - (Ostinata) Provavo da sola. È stata una mia idea per aiutarti. Lui non c'entra.

ZEPPELIN - Non mi adatterò mai a vivere sotto un semaforo, questo lo capisci? Altri traguardi, dove non servono grembiuli, accendini o altre miserie.

SASKIA - Se non pensassi ad un futuro, non ti avrei seguita.

ZEPPELIN - Allora, nessun progetto. Si vive così per qualche tempo e basta. Questa non è la nostra soluzione.

SASKIA - Che cosa aspettiamo?

ZEPPELIN - Un'idea. Un'occasione. Hai mai

sentito parlare di fortuna?

SASKIA - Sulle pagine dei giornali. Sui foglietti che ti regalano per via. (Pausa) Avevamo il nostro piano, quando siamo usciti dalla porta principale del campo, tenendoci per mano. Ecco il mondo, ci chiede di conquistarlo! Ora scomodi la fortuna.

ZEPPELIN - Ti piace l'avventura?

SASKIA - Dipende dalla conclusione.

ZEPPELIN - Hai sempre una risposta pronta. Però, è solo una risposta. Una volta tanto, esprimiti, proponi con chiarezza. Parti, io ti seguirò.

SASKIA - Giuralo!

ZEPPELIN - Ah! Magnifico, ora ti serve un impegno solenne!

Saskia resta ostinatamente in silenzio, in preda ad un cupo pensiero. Zeppelin sale sul furgone infuriato. Ne esce subito dopo con una coperta che stende a terra, vicino al recinto.

SASKIA - (Lo osserva con un misto di curiosità e di apprensione) Ti prepari a passare la notte all'aperto?

ZEPPELIN - (Brusco) Monto di guardia.

SASKIA - A chi?

ZEPPELIN - Tornerà, ne sono sicuro. È di quelli che non mollano la preda.

SASKIA - Puoi sorvegliare dalla finestra del furgone.

ZEPPELIN - (Si sdraia sulla coperta) Deve vedermi subito, prima che bussi alla porta.

SASKIA - (Ironica) Fai la sentinella alle tartarughe?

ZEPPELIN - Anche. Le ha nominate più di una

volta mentre farneticava.

SASKIA - È più semplice nasconderele nel furgone.

ZEPPELIN - (Alterato) Ho bisogno di aria, Saskia! Aria!

SASKIA - (Mormora) Come vuoi, come vuoi... Non gli ho promesso niente, sappilo. Non ho fatto patti, non ho accettato le sue offerte.

ZEPPELIN - (Avvolgendosi nella coperta) È furbo, gioca sulla tua ingenuità.

Saskia monta sul furgone, ne esce subito dopo con un'altra coperta che sistema accanto a Zeppelin, si siede.

ZEPPELIN - (Brusco) La terra è umida.

SASKIA - Anche per te.

ZEPPELIN - (C.s.) Non vorrei curare i tuoi reumatismi.

SASKIA - Oh! Non accadrà. Nessuno della mia famiglia ne ha mai avuti. (Dopo una lunga pausa, sottovoce, come si parla ad uno in procinto di addormentarsi) Zeppelin!

ZEPPELIN - (Controvoglia, voltandole le spalle) Che c'è?

SASKIA - Hai deciso di fargli la guerra?

ZEPPELIN - (Laconico) Deciso.

SASKIA - Metti che si presenta con un gruppo.

ZEPPELIN - (Ostinato) Anche un esercito.

SASKIA - Credi di avere la meglio?

ZEPPELIN - Non lo so.

SASKIA - Oh! Parti con una sicurezza convincente!

ZEPPELIN - È solo. Lui e quella donna. Il resto è tutta un'invenzione.

SASKIA - (Dopo una lunga riflessione, tra sé) Ma sì, un momento della nostra vita, domani può cambiare. Che dici, cambia?

Zeppelin risponde con un grugnito. Lungo silenzio. I due si raggomitolano nelle coperte, restano chiusi nel loro guscio.

SASKIA - (Sottovoce) Zeppelin...

ZEPPELIN - Sì?

SASKIA - Pensavo. Una prova per un giorno, per una settimana... eh?

ZEPPELIN - Non mi infilo nella sua rete.

SASKIA - Per avere un'idea delle sue reali possibilità.

ZEPPELIN - Se fossero immense come un oceano, mi lascerebbero indifferente. Lasciami dormire, ho sonno.

SASKIA - (Mormora) Se è così...

Per qualche tempo restano immobili, come due barboni accampati per via, in attesa che faccia giorno.

SASKIA - Zeppelin...

ZEPPELIN - (Seccato) Per favore, non tormentarmi!

SASKIA - Esiste il paese dei dirigibili?

ZEPPELIN - (Sorpreso) Che razza di domanda!

SASKIA - Lo hai ripetuto poco fa, a proposito del tuo nome.

ZEPPELIN - (Conclusivo) Esiste.

SASKIA - Si trova ad est del mio paese? Ad ovest...

ZEPPELIN - Non ti basta sapere che esiste? Contentati e dormi.

SASKIA - Quella è la tua patria, il paese dei dirigibili?... (Lungo silenzio. Zeppelin non risponde) Li vedevi volare tra le nuvole? Come aquiloni?

Come grandi uccelli?

ZEPPELIN - (Mormora, ormai in preda al sonno) Più o meno così.

SASKIA - Uno è sicuro di essere nato in un luogo o in un altro. Non cambia nulla. Alla fine rimani straniero. (Pausa) Forse peserà meno se non sanno da dove realmente vieni. Come cancellare le tue orme. Come piovere da una nuvola. Come sbarcare da un dirigibile...

Le luci si attenuano, poi buio.

## SIPARIO

### SECONDO ATTO

Il giorno dopo, primo mattino. Saskia dorme rannicchiata nella sua coperta. Zeppelin si sveglia quasi di soprassalto, si stiracchia. Dopo una serie di movimenti eseguiti per scaldare i muscoli e

qualche passo di danza, realizza sbalordito i cambiamenti avvenuti durante la notte.

La siepe non esiste più, falciata alla radice. Al suo posto, una folla variopinta di oggetti di peluche di grandi dimensioni.

Ad un angolo, un cumulo di accendini accatasta alla rinfusa.

Zeppelin si aggira per qualche tempo intorno alle novità, cercando di capirne il motivo. Prende meccanicamente un accendino, lo prova, poi ripete l'operazione.

SASKIA - (Mormora tra sé) Funzionano al primo colpo. È roba di qualità... Saskia! Ehi! Saskia. Svegliati! Guarda, intorno a noi improvvisamente è nato uno zoo... Saskia! Uno zoo e un teatrino!

Saskia si sveglia lentamente, si stropiccia gli occhi incredula.

SASKIA - (Stupita) Oh!... Dove è finita la siepe? (Si alza come trasognata) Giraffe. Panda... bambole... (Prende in mano un arlecchino, fa compiere qualche movimento alle braccia del burattino) Che maschera buffa! Cagnolini... scimmie.

ZEPELIN - Bel lavoro! Proprio un lavoro da professionista. Silenzioso e notturno. A terra, neanche un rametto, una foglia! Sì, lavoro da giardiniere esperto.

SASKIA - Questo posto ha un aspetto diverso. Luce, aria, colore. Sembra più allegro...

ZEPELIN - Allegro? Vuoi dire, aperto. Ora confiniamo direttamente con la strada.

SASKIA - (Tra sé) Direttamente con il mondo. Che sensazione curiosa! Per un istante è come se tornassi nella piazza del mio paese.

ZEPELIN - Nostalgie, suppongo.

SASKIA - Difficile spiegarlo. Sarà questo nuovo chiarore... (Descrive) Le donne escono a gruppi, costumi antichi, rosso e oro. Merletti, veli... Si tengono per mano come vecchie amiche. La festa ti mette addosso una strana eccitazione...

ZEPELIN - (Perplesso) Ehi! Ehi! Svegliati, siamo in un piccolo spazio, pieno di strani pupazzi e di buffi animali.

SASKIA - Sai, esci dal sonno e ti senti carica di strane fantasie. (Si avvicina al recinto. Spaventata) Oh! Dio, le tartarughe!

ZEPELIN - (Si precipita a controllare nel recinto, guarda disperatamente intorno) Cristo! Lo zingaro le ha portate via!

SASKIA - Aspetta, cerchiamo intorno, forse sono riuscite a scavalcare.

ZEPELIN - Da quale parte? Hai fabbricato un recinto liscio e senza appigli.

SASKIA - (Continua a cercare tra i pupazzi) Sono animali pieni di risorse. Superano gli ostacoli addossandosi l'una sull'altra.

ZEPELIN - (Furioso) Le ha prese sua maestà, questo è certo. Le utilizzerà per convincerti, intanto le tiene in ostaggio.

SASKIA - (Scettica) Spera di ricattarci con le tartarughe?

ZEPELIN - Capacissimo! Vedrai, le maltratterà. È un sadico.

Saskia, come presa da un improvviso sospetto, corre sul furgone. Dopo qualche istante si affaccia.

SASKIA - Ho controllato ogni angolo, qui non manca nulla.

ZEPELIN - (Sarcastico) Che dovrebbe mancare? Due brandine e tre pentole. Non spreca il suo tempo per cose di poco valore, punta dritto sui sentimenti.

SASKIA - (Dopo una pausa) Come consideri una nottata per la siepe?

ZEPELIN - Una nottata, dici? Un'ora, avranno lavorato in due, lui e la sua megera.

SASKIA - Sei severo, con la donna! (Pausa) Anche stanotte sarai sprofondato nel più profondo dei sonni.

ZEPELIN - Me lo rimproveri? Ma il tuo sonno leggero non è servito granché.

SASKIA - Hanno lavorato senza il minimo rumore.

ZEPELIN - (Ironico) Oh! Certo! Mani e piedi foderati di piume. (Pausa) Avranno usato un gas soporifero. (Gesto di Saskia per dire che non ha capito) Si usano per rubare nelle case abitate. Mentre dormi, ti sfilano anelli, orecchini e dana-

ro. Tutto quello che ha valore.

SASKIA - (Stupita) Esistono cose del genere? Vai in un negozio e chiedi, un gas soporifero? Oh! Dio, soporifero, cioè ha un buon sapore?

ZEPELIN - Il sonno, Saskia! Procura un sonno immediato. Per qualche ora perdi forze e volontà. Niente riesce a svegliarti.

SASKIA - (Sospettosa) Hai fatto qualche esperienza del genere? Avanti, dimmelo. Hai fatto il ladro? Per necessità, o cosa?

ZEPELIN - (Seccato) Altre domande?

SASKIA - Sembri così informato!

ZEPELIN - (Vago) Sentito dire. Se ne parla al bar. Chiacchiere dal barbiere.

SASKIA - (Dopo un lungo silenzio) Eravamo lì, sdraiati a terra, immobili come due sassi. Potevano ferirci? Ucciderci? Violentarmi?

ZEPELIN - L'ho squadato per bene, quel tipo. Appartiene alla razza dei satiri.

SASKIA - (Non molto convinta) Questo gas, come dici, soporifero, fa anche sognare?

ZEPELIN - Dipende dalle abitudini.

SASKIA - Che vuol dire?

ZEPELIN - Se sogni spesso, è più facile che accada. Io, per esempio, non ho mai sognato. Entro in un tunnel buio e mi sveglio il giorno dopo.

SASKIA - Stanotte non ho fatto altro. (Racconta) Eravamo sotto il semaforo, al posto del traffico, un gruppo di modelle.

ZEPELIN - Modelle?

SASKIA - Sfilata di moda.

ZEPELIN - (Divertito) Davvero? C'ero anch'io, nel tuo sogno?

SASKIA - Accanto a me. Immagina una tribuna d'onore, con poltroncine di raso rosso. E noi piazzati in prima fila!

ZEPELIN - (C.s.) Beh! È comprensibile, le nove amicizie ci fanno salire di rango.

SASKIA - (Senza cogliere l'ironia) Io sceglievo i capi migliori senza badare alla spesa. Sai, ti scopri decisa solo nei sogni. Voglio questo... mettemi da parte quel capo... sì, li prendo, due, tre... Lui a dirigere, a raccogliere premuroso gli ordini.

ZEPELIN - Lui chi?

SASKIA - Non capisci? Mirò!

ZEPELIN - Ora si insinua anche nei sogni?

SASKIA - (Annuisce) Grande eleganza, abito scuro, tutto inchini e sorrisi.

ZEPELIN - Impossibile! Il nostro amico è rozzo da far paura.

SASKIA - La sua donna, proprio lei. Nanà, sfilava su una lunga passerella. Da sola, cambiava continuamente linea e colore della pelle. Più alta, più bassa, ma la faccia restava la stessa. Alla fine lui si avvicina e ci chiede l'indirizzo. A questo punto la scena si interrompe, cambia di colpo... mi ritrovo a giocare con uno stivaletto di gomma gialla, di quelli che usavo per attraversare il fango del bosco.

ZEPELIN - È un sogno stranissimo! Avrò un suo misterioso significato.

SASKIA - Se lo racconto alla donna, saprà interpretarlo. Leggeva le carte.

ZEPELIN - Che c'entrano i tarocchi con i sogni? Vuoi fare comunella con una schiava? (Pausa) Mentre ti godevi queste belle visioni, lui tagliava la siepe e seminava pupazzi.

SASKIA - (Rompendo il silenzio) Zeppelin! Al campo non voglio tornare.

ZEPELIN - Che c'entra il campo? La condizione di profugo ha un inizio e una fine. Quell'episodio della nostra vita è chiuso.

SASKIA - Per sempre?

ZEPELIN - Ehi! Che ti prende? Per sempre, signora!

SASKIA - Hai ragione, non permetteremo alle difficoltà di scoraggiarci.

ZEPELIN - Ma certo, ti sembra il tipo che si arrende?

SASKIA - E un giorno potremo considerarci veramente liberi.

ZEPELIN - (Sorpreso) Saskia! Non siamo già liberi?

Pausa lunga. Zeppelin e Saskia evitano di guardarsi, come isolati da uno strano, insolito imbarazzo.

SASKIA - Credi che tornerà?

ZEPELIN - Che domande! Guardati intorno.

(Indica i pupazzi) Stanotte ha seminato, verrà a riscuotere. Non sarebbe un regalo di poco conto.

SASKIA - Nessuno gli ha passato ordini.

ZEPELIN - Gli accendini, Saskia! Dimentichi gli accendini?

SASKIA - Cento! Me ne ha scaricati tanti, saranno migliaia!

ZEPELIN - (Ironico) Stai usando un linguaggio mercantile. Ricordi se in un momento del tuo sogno hai ordinato altro materiale? C'erano pupazzi sulla passerella?

SASKIA - I sogni non sono impegni.

ZEPELIN - C'entra la storia del tuo dannatissimo grembiule. Avrai sognato altri oggetti per la tua vetrina, e lui, ziac! Si è inserito.

SASKIA - Come si è permesso di insinuarsi nei miei sogni? Un territorio così intimo, non lo dividerò mai con altri, con gli estranei, poi!

ZEPELIN - Uno che si inventa regni, figurati se rispetta certi confini!

SASKIA - E tu?

ZEPELIN - Io cosa?

SASKIA - Non mi hai raccontato la tua notte.

ZEPELIN - Ti ho detto, non sogno mai, figurati stanotte! Buio assoluto. È passata senza uno straccio di immagine, niente di niente. Ho chiuso gli occhi e un secondo dopo li ho riaperti. Questo è tutto. Come non avere un corpo, non esistere per un attimo.

SASKIA - (Mormora) Che farai, quando si presenterà?

ZEPELIN - Lo chiudo nel furgone finché non avrà restituito le tartarughe. Non gli consento di mettere le mani su quelle bestie. (Tra sé) Si proclama re di tutti i semafori, seh! Un vagabondo, che taglia siepi e ruba tartarughe nei recinti!

SASKIA - Davvero lo farai?

ZEPELIN - (Minaccioso) Voglio dargli una lezione, e tu non me lo impedirai. Deve chiedermi scusa per quello che ha fatto alla siepe e a noi. Deve sparire per sempre dalla mia vista. Lui e le sue idee, senza né capo né coda. Lui e la sua schiava!

SASKIA - Non avrai intenzione di litigare! È pericoloso, conosce ogni dettaglio della nostra vita.

ZEPELIN - E con questo?

SASKIA - Se rivelasse cose che appartengono al nostro passato e non abbiamo voglia di confessare?

ZEPELIN - Cioè? Una specie di gioco della verità? Prima che si faccia vivo, possiamo farlo. Comincia tu, io ti seguo.

SASKIA - Oh! Figurati se ho qualcosa da nasconderti!

ZEPELIN - Neanch'io, neanch'io! (Pausa) Conosce le mie abitudini? Meglio! Saprà che prendo a calci i palloni gonfiati come lui, è una mia specialità. (Pausa) Mira a dividerci, ti spaventa per tirarti dalla sua parte.

SASKIA - (Protesta) Io non sono dalla sua parte!

ZEPELIN - Allora diglielo a muso duro! Non mostrare interesse per le sue cianfrusaglie, diffida delle sue lusinghe, delle sue astuzie di giocoliere suonato. Guarda come tratto le sue cose, sta a vedere! (Furiosamente Zeppelin accatasta ad un angolo della scena pupazzi e animali)

SASKIA - (Allarmata) Vuoi dare fuoco a questi oggetti?

ZEPELIN - Li butto nel primo fosso.

SASKIA - Non farlo. Aspetta che torni. Li restituirò.

ZEPELIN - Vedi? (La guarda con sospetto) Senza accorgertene, sei nelle maglie della sua rete.

SASKIA - Io?

ZEPELIN - Ormai è evidente, ti prepari ad accettare le sue proposte.

SASKIA - Sei fuori strada, Zeppelin! Queste cose non ci appartengono, se le danneggi ci denuncerà.

ZEPELIN - Non lo farà mai. Si scoprirebbe che sono rubate.

SASKIA - È un tuo sospetto o hai qualche prova?

ZEPELIN - Se avesse pagato i suoi pupazzi, non li seminarebbe incustoditi.

SASKIA - Ci vuole poco ad essere condannati. Siamo stranieri, non dimenticarlo.

ZEPELIN - Ancora non è un delitto!

SASKIA - Stranieri e profughi. Le leggi sono pie-



ne di sorprese per noi.  
**ZEPPELIN** - Abbiamo pagato il furgone? La mia patente non è scaduta e noi non siamo assassini. Qualcosa di irregolare?  
**SASKIA** - Non abbiamo un lavoro stabile, un permesso di soggiorno. Sai come ci chiamano nelle nostre condizioni? Indesiderabili.  
**ZEPPELIN** - Il tuo re ci trasformerebbe in desiderabili?  
**SASKIA** - Si può provare.  
**ZEPPELIN** - (Cupo) Ha fatto una breccia consistente nella tua insicurezza.  
**SASKIA** - Mi fai così fragile?  
*Zeppelin raccoglie una bracciata di pupazzi e, senza rispondere, si avvia fuori scena.*  
**ZEPPELIN** - (Ironico) La sfilata di moda ha avuto i suoi effetti.  
**SASKIA** - Già cancellato!  
**ZEPPELIN** - La siepe non esiste più, da quella parte non avrai altre sorprese. Appena si fa vivo, diglielo, Zeppelin è furioso per le tartarughe. Non si azzardi a toccare altro, al mio ritorno, non voglio pupazzi tra i piedi. Stesso discorso per gli accendini, anche se funzionano al primo colpo.  
*Esce. Saskia lo segue con lo sguardo, poi piega le coperte e va a riporre nel furgone.*  
*Silenziosamente, da un lato della scena appare Mirò. Controlla rapidamente il numero dei pupazzi, si accorge che ne mancano diversi. Batte discretamente le mani per richiamare l'attenzione di Nanà che si fa avanti con un sacchetto contenente le due tartarughe.*  
**MIRÒ** - (Sussurra) Svelta, svelta, nel recinto! Qui manca parecchio, sostituisci!  
*Nanà depone delicatamente le due tartarughe nel*

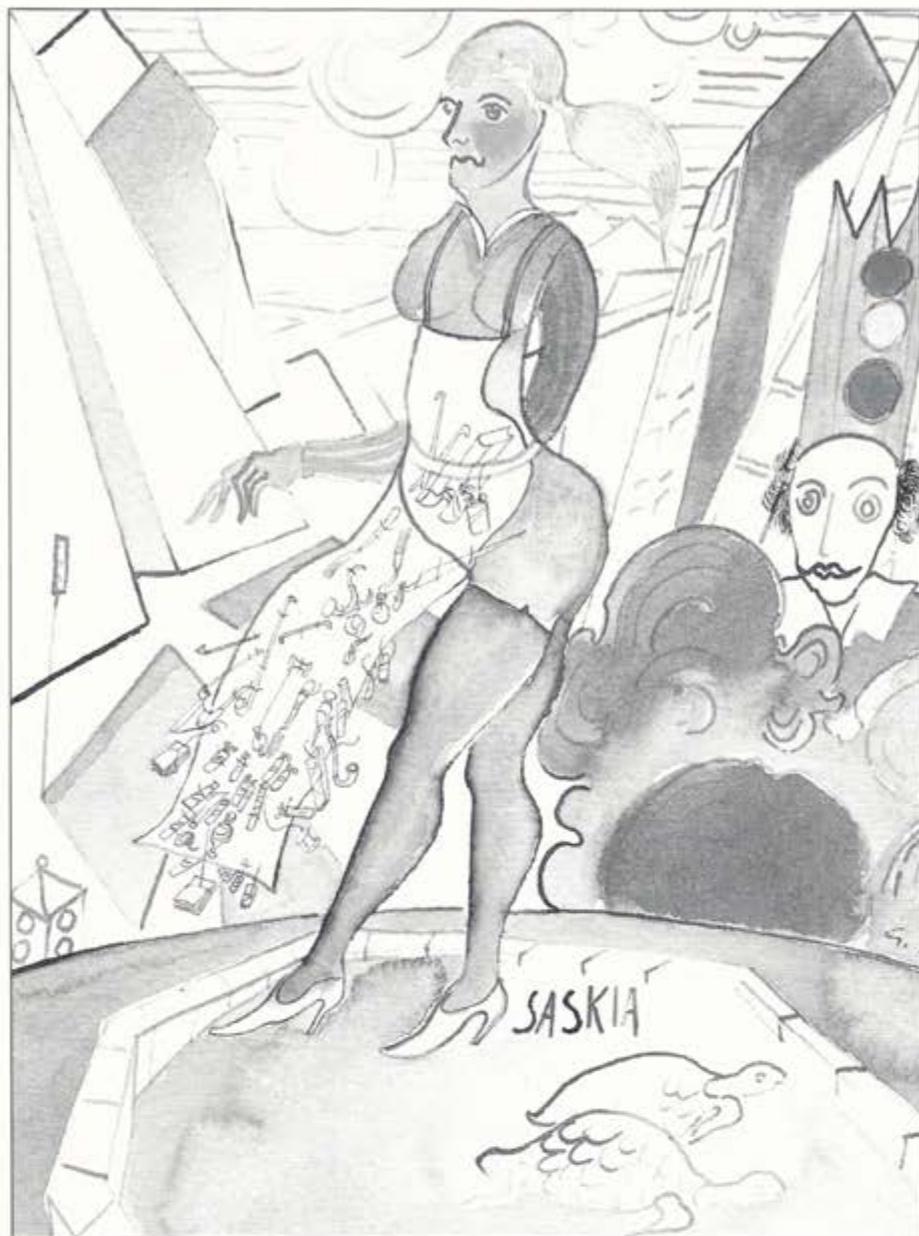
*recinto, poi sistema alcuni pupazzi abbattuti e ne prende altri da un punto fuori scena.*  
**NANÀ** - (Fa sottovoce l'inventario) Tre orsi, due scimmie... una ballerina...  
**MIRÒ** - (Interrompendola) Quante volte debbo ripetermi che i danni non si affidano alla memoria? Un elenco, un elenco, perdio! Porta qui quello che sai.  
*Mentre Nanà esce di scena in fretta, sull'ultima battuta detta a mezza voce dal furgone si affaccia Saskia. In un primo tempo si ritira, poi decide di affrontare la situazione.*  
**SASKIA** - Di nuovo lei?  
**MIRÒ** - Felice giornata, giovane amica. (Gesto fuori scena per invitare Nanà ad affrettarsi) Meriti un regalo. Ho messo da parte per te l'abito più bello della collezione.  
*Nanà entra in scena portando, su una stampella, un abito di seta fruscante, ricco di lustrini e di paillottes.*  
**MIRÒ** - (Tono da imbonitore) Non lo trovi magnifico? Splendido? Coraggio, angelo, non risparmiarmi i complimenti, li adoro se escono da una bella bocca.  
**SASKIA** - (Stupita, confusa) Ma questo è l'abito del mio sogno!  
**MIRÒ** - (Soddisfatto) Infatti. Prendilo, è tuo. Ecco un altro desiderio che diventa realtà!  
**SASKIA** - (A Nanà, severa) Hai frugato tu nei miei pensieri?  
**MIRÒ** - Vuoi sapere come è avvenuto? Miracolo delle mie facoltà. Immense. Illimitate! Stra-or-dinarie! (A Nanà) Cerca di non perdere la battuta!  
**NANÀ** - (Atona) Le sue facoltà sono immense. Straordinarie.

**MIRÒ** - (Pavoneggiandosi) Nel mio regno esercito un controllo totale. Terra e cielo, niente si sottrae alla mia volontà.  
**SASKIA** - Smetterò di sognare.  
**MIRÒ** - (Sghignazza) Uh! Uh! Espediente inutile, i tuoi pensieri scorrono sulla tua fronte come su una lavagna luminosa.  
**SASKIA** - (Sussurra a Nanà) Perché partecipi alle sue stranezze?  
**NANÀ** - (Sottovoce a Saskia) I miei poteri magici si sono spenti. Ora eseguo.  
**MIRÒ** - In questo momento ti stai chiedendo, sono tornate le tartarughe? (Osserva la reazione di Saskia) Guardale. Sonnacchiano nel loro recinto. Controlla, controlla! Vispe più di prima, la puerpera pronta al parto. Care, fedelissime bestiole! Saskia si precipita al recinto, prende le tartarughe una per volta, le solleva, le ispeziona attentamente.  
**MIRÒ** - Trattate con grande riguardo, credimi sulla parola! Riferiscilo pure al tuo uomo. Cambiare aria per una notte è stato salutare per loro. Ora la femmina può affrontare i disagi della maternità. (A Nanà, tono perentorio) L'abito! Non ti accorgi che struscia a terra? Che aspetti a consegnarlo?  
*Nanà porge l'abito a Saskia, che lo rifiuta con fermezza.*  
**SASKIA** - Mi bastano i miei stracci.  
**MIRÒ** - Li trovo inadeguati ai tuoi desideri, angelo! Prendilo, indossalo subito. Ottima fattura, morbida seta. Aderirà al tuo giovane corpo, ne esalterà il suo giusto valore. (Fa cenno a Nanà di intervenire per persuaderla)  
**NANÀ** - L'eleganza crea ogni opportunità. Accetta.  
**MIRÒ** - (Facendole eco) Eleganza, fantasia e curiosità sono i motori del mondo.  
**SASKIA** - (Decisa) Abiti, regali! Non li ho chiesti, non li desidero. Non saprei dove e quando utilizzarli. Abito in un vecchio furgone.  
**MIRÒ** - Oh! Finalmente siamo al punto! Non vorrai abbruttirti in questa baracca, fiorellino! Un tuo cenno, e potrai disporre di magnifiche occasioni.  
**SASKIA** - Lusingata. Le offra alla sua donna.  
**MIRÒ** - (Fingendosi stupito) A Nanà? Esiste qualche suo desiderio inappagato? (A Nanà) Rispondi tu, liberamente.  
**NANÀ** - (Atona) Ha soddisfatto ogni mio desiderio.  
**MIRÒ** - (A Saskia) Ora devi ascoltarmi. Le esigenze della mia corte crescono di giorno in giorno, temo che Nanà si affatichi troppo.  
**SASKIA** - (Ironica) Le conceda un periodo di riposo. Le dia il permesso di allontanarsi per qualche tempo. Un mese...  
**MIRÒ** - Un mese? Anche un anno, più volte accordato, ma lei, niente, resta ostinatamente attaccata a me come un'ostrica al suo guscio. (Pausa studiata) Ti andrebbe bene un posticino di riguardo nell'organizzazione? Ti offro una carriera da lepre, una promozione immediata che supera tutte le promozioni.  
**SASKIA** - Continua a sfornare proposte? Perde il suo tempo.  
**MIRÒ** - (Indispettito) Da quelle lamiere sconnesse filerà la pioggia. Vuoi passare la tua vita al fianco di un parassita? Oh! Il suo finto attaccamento per le tartarughe! Chiedigli notizie sul suo vero mestiere.  
**SASKIA** - (Con sussiego) Maestro di danza!  
**MIRÒ** - (Con sottile perfidia) Ah! Certo, se chiudi i tuoi occhioni sulle favole. (Pausa studiata. Sghignazzando) Assistente macellaio! Hai capito bene, ballava al mattatoio comunale.  
**SASKIA** - (Senza capire) Al mattatoio?  
**MIRÒ** - (C.s.) Già! Inserviente, reparto agnelli. Un colpo alla gola, e trac! Cuffie e radiolina per coprire i belati.  
**SASKIA** - (Terrorizzata) Non ci credo, è una menzogna...  
**MIRÒ** - No? Ecco la copia del suo contratto di lavoro. (Mostra un foglio gualcito, ma Saskia si rifiuta di leggerlo) Ih! Ih! Cultura musicale profonda, e certo! legata alle gole degli agnelli. Passava la sera nelle balere. (Pausa) Ti ho sconvolta? Chiediglielo, quando torna. Lui negherà, non escludo che arriverà a giurare. Ma tu osservagli il

palmò della mano, tra le pieghe troverai ancora qualche traccia di sangue. (A Nanà, confidenziale) La vedo pronta ad accettare la nostra offerta. Nanà gli mostra l'abito per chiedergli che farne. MIRO - Non hai rispetto per il suo dramma? Nel furgone, svelta! Nel furgone! Ben sistemato, che non faccia pieghe! Nanà esegue velocemente salendo sul furgone. Ne esce subito dopo e scompare fuori scena. SASKIA - (Mormora) La sua era una menzogna crudele. MIRO - Non prendertela, angelo, è la pura verità. Il tuo uomo la camuffa con le storielle di mille mestieri. SASKIA - (Con voce esitante, tra sé) Macellaio? Impossibile, sviene alla vista del sangue. MIRO - Finge. Col tempo scoprirai la sua vera natura. Riappare Nanà spingendo a fatica un chioschetto color rosa, montato su quattro ruote di bicicletta. Sul fronte del tabaccolo spicca una grande insegna con il nome «Mirò», a caratteri cubitali e svolazzanti. MIRO - (Presentando il chioschetto compiaciuto) Ecco l'idea geniale, il primo punto vendita. Realizzazione su bozzetto personale. (Si pavoneggia) NANÀ - (Tono da imbonitrice) Modello di un chioschetto. Arredamento di lusso, materiali scelti antirombo, ignifughi, idrofughi. Vernice atossica... MIRO - (Che ha seguito l'elencazione sottolineandone a gesti i passaggi) Immagina tanti piccoli bazar in miniatura, sistemati agli angoli di ogni semaforo. Cenno a Nanà per invitarla a proseguire. Nanà cava da uno scatolo fascetti di fiori molto colorati con i quali adobba le pareti. MIRO - (Dirigendo l'operazione con gesti plateali, a Saskia) Eh? La tua impressione? Osserva bene il tono dei colori. Freschi, primaverili, intonati a giovani venditrici. (Batte le mani) Ed ora, gli articoli. Nanà estrae dall'interno del chioschetto una serie di confezioni avvolte in plastica lucida e trasparente; li mostra una per volta a Saskia e a Mirò che applaude con la vivacità di un bambino. NANÀ - (Elenca mostrando) Fragoline di bosco... pistacchi sgusciati... amaretti di alghe... trancetti di aragosta... MIRO - (In estasi) Rarità, leccornie! (Cenno a Nanà di fermarsi. A Saskia) Non ti emozionano queste meraviglie? Non ti senti già protagonista di un futuro promettente? SASKIA - (Frastornata) Mi ricordano cose già viste. MIRO - (Rabbuiandosi) Quando, dove? Chi ha copiato la mia idea? SASKIA - Al mio paese. Nelle grandi occasioni, feste, ricorrenze... arrivavano da ogni parte venditori ambulanti... MIRO - (Con un ruggito soffocato) Ah! Non andare avanti, ti proibisco una sola parola! Ambulanti, hai detto? Il semplice accostamento è un'offesa, che dico? un sacrilegio! SASKIA - (Un po' intimidita) Sono i miei ricordi da bambina. MIRO - Carrettini malfermi, banchi sgangherati e voci rauche? È questo il tuo ricordo? Merci dozzinali e odori ripugnanti... Conosco i mercati ambulanti, ho iniziato così, e anche allora li disprezzavo e cercavo di distinguermi. La mia idea, ragazza, è lontanissima da quello che hai visto. (Esaltato) Mobiliterò tecnici del traffico e maestri di vendite. I migliori pittori sono pronti a cedere i loro quadri. Cultura! Già, cultura! Gastronomia, altre opportunità! Voglio annullare le stupide soste sulle scale mobili, vicino ai banchi affollati. Via, via tutto il vecchio ciarpame! Quello che desideri è lì, all'incrocio, dove passi cento volte e puoi spendere con profitto un brevissimo minuto, tra un rosso e un giallo, un tempo oggi dissipato in una giornata frettolosa. Lo recupero, lo offro a chi passa le sue ore al volante, annoiato, stanco. La condizione più adatta per convincerlo a comprare. Comprerà! Matematico, comprerà! Senza fare caso al prezzo... Il mio nome ripetuto su ogni chiosco, ripetuto ad ogni incrocio, gui-

derà i suoi desideri... (Tono di resa, a Saskia) C'è ancora troppa diffidenza nei tuoi occhi. Non accendo la tua fantasia! SASKIA - (Intimidita dalla foga di Mirò) Posso augurare la migliore fortuna al suo progetto. MIRO - (Gemendo) No, no! Non basta. SASKIA - Che se ne fa della mia approvazione? MIRO - Da tempo avevo messo gli occhi su questo posto. Posizione sicura, ben riparata, lontana dal centro eppure così raggiungibile da ogni parte. Tutti numeri per una buona partenza. (Pausa) La presenza del vostro furgone disturba, emana un odore di miseria. In qualche modo debbo sbarazzarmene, o il mio progetto affonda... (Dopo una pausa ad effetto) Vi offro un camper appena uscito dalla fabbrica. Consegna immediata, acqua corrente, cucina e bagno. Potrei impegnarmi per l'aria condizionata. Eh? Per poco tempo, mentre le cose si avviano. Poi vi consegnerò una villa. Con giardino e grande vasca, zampilli colorati e pesci tropicali. SASKIA - (Sgranando gli occhi) Una villa? MIRO - Ho questa debolezza, largheggio con i miei collaboratori. SASKIA - Per prometterci una villa, lei deve abitare in un castello. MIRO - Qualcosa di più sontuoso. SASKIA - (Sempre più stupita) Una reggia? MIRO - Uhm! Vediamo, reggia, reggia... Dimora scomoda! Mura spesse, poca luce all'interno. Non amo costruzioni decrepite, magari piene di fantasmi. Preferisco un enorme complesso, hai presente? Edifici con tanti piani. Scuole, negozi, centri di divertimento. Questo è il mio progetto. SASKIA - (Con sospetto) Lei mi parla sempre al futuro. Avremo una villa, si costruiranno fabbricati... Ma, oggi? Si potrebbe sapere come stanno le cose? Dove vive con la sua donna, dove dorme, dove riceve? MIRO - (C.s.) Un re non ha una fissa dimora. Qua e là, presente dovunque. Ho soddisfatto la tua giovane curiosità? SASKIA - Un vagabondo darebbe la stessa risposta. MIRO - Ehi! Ragazza, anche tu con le offese? Un vagabondo, seh! Il tuo è un accostamento irriverente. SASKIA - Lei è un visionario. MIRO - Ora ripeti i giudizi del macellaio. Ora mi deludi, bellezza! Ti propongo grandi realizzazioni e guadagni favolosi, e tu? Mi chiami vagabondo? Seh! seh! (Pausa) Miri al sodo? Benissimo, ti seguo. (Altra pausa calcolata. Guardandola di sottocchi) Un dieci per cento sugli incassi ed un premio straordinario a fine anno. Sei contenta? (Scruta la reazione di Saskia) Non ti basta il dieci? Arrivo al quindici, il massimo che si concede in questo genere di affari. SASKIA - Non ho chiesto percentuali. MIRO - (Stupito) Non accetti? (A Nanà) Sentito? Lei non accetta. Deve essere poco chiara la dimensione dell'offerta. Spiegale che improvvisamente vedrà tanto danaro, un torrente, che dico! un oceano di danaro, come non le è mai capitato sotto gli occhi. (Rivolgendosi a Saskia) Sai valutare cifre a dodici zeri? Le occasioni ti visitano una sola volta, bambina! Il tuo uomo è in difficoltà, si sta accorgendo che è pericoloso contrastare Mirò. (A Nanà) Spiegale che un sovrano mette in fuga ogni pericolo. In maniera convincente e senza fronzoli. Spiega! (Si allontana sdegnato, a passi veloci, come per sottrarsi alla vista di Saskia) NANÀ - (Come sciogliendosi) Ci lascerà sole per poco. Hai sentito? Debbo convincerti, o diventerà violento. SASKIA - Ti prego, parlami con sincerità, dimmi chi è realmente l'uomo che ti sta a fianco. NANÀ - Quello che vedi. Nessuna descrizione coglierebbe tutti i lati della sua personalità. SASKIA - Un commediante, un pazzo o un re? NANÀ - Le tre cose insieme. SASKIA - Non puoi essere più esplicita? NANÀ - Ti ho detto la verità. SASKIA - Ma è possibile un regno di semafori? Mai sentito! Credevo che i semafori appartenessero al pubblico, al Municipio... Che significa un regno di semafori?

NANÀ - Il tuo Zeppelin, lui non sfrutta qualcosa che non gli appartiene? Mirò sa manovrarli, regolarli quando decide li accende, li spegne, lo hai visto con i tuoi occhi. SASKIA - Se fossero coincidenze? Lui è un illusionista. Ti fissa negli occhi e ti paralizza, come i gatti con gli uccelli. Si è impadronito delle tue facoltà di maga, ti trascina sulle sue fantasie... NANÀ - La realtà è quella che vedi. Metti il resto da parte, non complicarti la vita. SASKIA - Finora ha snocciolato solo parole. Perché dovrei credergli? In mano non ho alcuna garanzia, solo illusioni, ville, danaro, rischio di perdersi in questi sogni dorati. Ho paura di svegliarmi da un momento all'altro. NANÀ - Seguilo. Accetta le sue proposte o non avrai pace finché resti qui. SASKIA - Non mi fido. Non abbandono le mie certezze per un'avventura incerta. Chi lavora per lui? Pochi? Tanti? Questo puoi dirmelo. NANÀ - Un bel gruppo. SASKIA - Qualche volta li hai visti insieme? NANÀ - (Sviando la risposta) Gli riconoscono i suoi diritti di capo. SASKIA - Allora, quanti? Cento, mille? NANÀ - Non li ho mai contattati. Lui incontra, lui tratta, lui riscuote. Io mi limito a seguirlo. SASKIA - Hai occhi per vedere. NANÀ - Accanto a lui, sono come bendata. SASKIA - Fammì capire. Li paga? L'avrai sentito dettare le condizioni, o anche le tue orecchie sono chiuse? (Nanà non risponde) Nessuno si rifiuta, nessuno fa resistenza? NANÀ - Nessuno. In questo senso è un re. SASKIA - Dagli altri prende, a me offre. Lo ritieni normale? NANÀ - Domandalo a lui. Sei entrata nella sua mente, non ne uscirai con facilità. La sua offerta è generosa, supera le spese. SASKIA - Quali spese? NANÀ - Realizzare un'idea ha il suo costo. Mirò è abituato a pagare subito e scrupolosamente, tiene molto alla sua puntualità. Ormai è sceso in campo, non si dà pace, non dorme. Si assopisce per pochi minuti, combatte il sonno come un bambino, poi si sveglia frenetico, eccitato. SASKIA - Stanotte ha tagliato la siepe... NANÀ - Per lui era importante eliminarla. La notte disegna, annota, allinea i suoi calcoli. SASKIA - ...Si è impadronito delle tartarughe. NANÀ - Anche gli animali fanno parte dei suoi piani. SASKIA - L'hai aiutato, stanotte? NANÀ - Ha comandato specialisti di interventi notturni. SASKIA - (Dopo una lunga riflessione) Gli ho chiesto dove abitate, ma lui non ha risposto. Nessun indirizzo, una via, un numero, una città. NANÀ - Sceglie a caso un androne, un pianerotolo, una sala. Preferisce spostarsi ogni giorno. SASKIA - Vorrà sfuggire a qualcuno. NANÀ - Chi comanda ha sempre un nemico. SASKIA - (Tra sé) Un nomade? Un insonne? (Dopo una lunga pausa) Vedi? Anche tu sei misteriosa. Hai parlato solo per il tuo vantaggio, lui ti ha ordinato di convincermi. NANÀ - Sei ingiusta con me. Anche con Mirò. Saranno fantasie le sue promesse, ma tu apprezzi le intenzioni. Vuole dare una mano al vostro destino. SASKIA - Zeppelin non accetterà mai. È contrario ad ogni accordo. NANÀ - Tra poco Zeppelin tornerà a mani vuote e ti dirà «Saskia, ora le macchine mi passano davanti troppo veloci». Tieni a mente queste parole. Aspetta e vedrai. Non chiedermi altro. Tra poco sotto il semaforo si scatterà un inferno. SASKIA - Lo dici per farmi paura. NANÀ - Ti avverto per amicizia. Solo per amicizia. SASKIA - Eravamo così tranquilli, al sicuro nei nostri piccoli passi. Poi siete venuti voi. NANÀ - Molti occhi vi seguivano da tempo. Mirò sa dare un nome e un volto a chi si nasconde. Le tue carte sono già assegnate. SASKIA - Mi sento persa nel delirio delle sue parole. NANÀ - Non posso dirti di più.



SASKIA - Se è così difficile lavare i vetri, andremo via.

NANÀ - (Enigmatica) Vuoi sentirti libera? Non esiste un mestiere libero, te ne devi convincere. Sotto qualsiasi semaforo, qualcuno decide per noi.

Si ritira discretamente, esce fuori scena portandosi dietro il chioschetto. Saskia resta a considerare le ultime parole di Nanà fissando i pupazzi come per ricavare da questi oggetti inanimati una risposta plausibile.

Le luci si attenuano per segnare il passaggio del tempo.

Quando la scena torna ad essere illuminata, compare Zeppelin, cupo, stanco, sfiduciato. Depone il secchio a terra, getta lontano lo spazzolone con un gesto di stizza.

ZEPPELIN - (Mostrando le mani vuote) Ora le macchine mi passano davanti troppo veloci.

SASKIA - (Stupita) Oh! Ripeti, ti prego! (Zeppelin allarga le braccia) Chi ti ha suggerito questa frase?

ZEPPELIN - La disperazione. Pochi secondi di sosta e via! Non mi consentono di poggiare lo spazzolone sul vetro. Il semaforo sembra impazzito, verde-rosso, verde-rosso, una sarabanda!

SASKIA - Le tartarughe sono tornate.

Zeppelin corre a controllare, si accerta che sono ancora vive e in buona salute.

ZEPPELIN - (Alle tartarughe) Ehi! bighellone, avete dato uno sguardo al mondo? (A Saskia) Le vedo stanche, provate dalle emozioni. E affama-

te, non trovi? (Un tempo. Ne solleva una) I segni della maternità sono scomparsi. (La depone nel recinto con delicatezza) Non avrà perso il suo uovo? (Pausa. La guarda in tralice) Le hai viste tornare? Moge moge, scommetto. Da quale parte? (Saskia non risponde) Ho capito, mi rimproveri di non aver guadagnato nulla, mi consideri un incapace.

SASKIA - (Lacónica) Non ti rimprovero.

ZEPPELIN - Si direbbe il contrario. (Pausa studiata) Non hai voglia di raccontarmi come è andata? Ti aiuto io. Prima ipotesi. Lui si presenta, ti restituisce le tartarughe, si inchina e chiede scusa. Capace di farlo, è un pagliaccio che ama esibirsi.

(Attende che Saskia risponda, ma la ragazza resta ostinatamente muta) Seconda ipotesi. Lui compare con le due tartarughe, le avrà cavate dalla sua tasca, o le trasportava in una scatola?... (Imita) «Riporto a casa le due tartarughe. Hanno rosciato l'insalata del mio regno, risarcitemi il danno». Voce nasale e prepotente. (Pausa) Beh? Non me ne viene in mente una terza.

SASKIA - Le tartarughe sono nel loro recinto.

ZEPPELIN - Lo vedo da solo. Pacifiche, soddisfatte per il ritorno a casa. Ma vorrei saperne di più, Saskia! O chiedo troppo?

SASKIA - (Con grande difficoltà) Ti sei mai occupato di agnelli?

ZEPPELIN - (Stupito, senza capire) Hai detto agnelli?

SASKIA - Sì, agnelli. Piccoli animali coperti di lana. Che belano.

ZEPPELIN - (Contrariato) Cosa c'entrano ora le pecore?

SASKIA - Rispondimi, ti prego.  
ZEPPELIN - Non ho mai fatto il pastore, se è questo che mi chiedi. Sai, le attese inoperose mi depressono. Fissare l'erba o il cielo, intagliare pezzi di legno, così, per ammassare il tempo... No, mai pensato ad un mestiere del genere.

Alla parola «ammazzare» Saskia trasale e si irridisce.

ZEPPELIN - (Notandolo) Ti annoio?

SASKIA - (In grande difficoltà) Dimmi se hai mai sgozzato agnelli.

ZEPPELIN - (Furioso) Cristo santo, che succede? Quei mostriciattoli di pezza ti hanno strizzato il cervello?

SASKIA - (Glaciale) Mi basta una risposta semplice. Sì o no.

ZEPPELIN - Ridicolo, ridicolo! Io ti parlo di tartarughe, del loro strano ritorno, e tu scantoni sulle pecore!

SASKIA - (C.s.) Agnelli.

ZEPPELIN - Gli agnelli crescono e diventano pecore!

SASKIA - Perché mi nascondi un pezzo del tuo passato?

ZEPPELIN - Da dove salta fuori questa impressione? Non farti idee strane, Saskia! (Come colto da un dubbio improvviso) Di, non avrai regalato il centone allo zingaro!

SASKIA - Non ha chiesto denaro.

ZEPPELIN - D'accordo, non lo ha chiesto. Però è tornato.

SASKIA - Ha restituito le tartarughe, le ha trattate con ogni riguardo. Ci teneva a consegnarle personalmente a te.

ZEPPELIN - Oh! Gentile, compito! Ha contato i suoi pupazzi? Li ha rimpiazzati senza battere ciglio... (Aspetta la risposta di Saskia. Ironico) Pazzo, ma prodigo! Un vero comportamento da re. (Pausa) Avrà fatto qualche commento, che so! Oppure, una di quelle tirate da delirio sugli incroci e sui commerci.

SASKIA - Ci offre una villa.

ZEPPELIN - (Ride di gusto) Ah! Ah! Una villa... Ah! Ah! Lui, un accattone paranoico! Regala villette come si offrono sigari... Che ti ha chiesto in cambio? Posso immaginarlo, qualcosa di molto pericoloso. Un delitto su commissione, che so! O ci vuole schiavi per la vita, con tanto di catena. (Ride sommessamente) Schiavi con villa. Oh! Oh!

SASKIA - Ha bisogno di questo posto e del nostro furgone.

ZEPPELIN - (Ironico) Oh! Ma è un affare! Un vero affare, di quelli che in genere si definiscono un grande imbroglio. (Pausa) Tu che hai risposto?

SASKIA - Niente. Aspettavo te.

ZEPPELIN - (Improvvisamente cupo) Mi chiamo fuori, Saskia! Capisci? Fuori!

SASKIA - (Mormora) Che significa?

ZEPPELIN - Semplice. Che mi limito ad assistere. I bambini, loro si divertono così «Ti regalo una montagna»... «Io due castelli e il lago»...

SASKIA - Se non conosci la sua idea, come fai a giudicarla?

ZEPPELIN - Infatti, non la giudico. Neutrale, spettatore, sì, spettatore!

SASKIA - Hai bisogno di distinguerti da me?

ZEPPELIN - Rispetto le tue decisioni. Hai iniziato? Arriva pure alla conclusione.

SASKIA - Come dire, pensaci da sola.

ZEPPELIN - Il senso è questo.

I due ora si guardano come due estranei. È svanito tra loro ogni sentimento, spezzata la solidarietà che li aveva spinti fuori dal campo profughi, insieme, alla ricerca di una soluzione.

SASKIA - (Dura) Va bene così. (Pausa) Ma se c'è un motivo particolare, devi dirmelo.

ZEPPELIN - Prova ad indovinarlo, la fantasia non ti manca.

Saskia in silenzio sceglie alcuni pupazzi, li affastella a fatica tra le braccia. L'operazione procede con grande difficoltà anche per la tensione del precedente dialogo.

ZEPPELIN - (La guarda con curiosità mista ad ironia, l'aiuta a raccogliere i pupazzi che cadono)

Ti indico il fosso dove ho gettato gli altri. È vicinissimo, appena esci...

SASKIA - (Con rabbia trattenuta) Ho intenzione di venderli ai semafori. Prevedo una grande richiesta e buoni affari.

ZEPELIN - Attenta ai tamponamenti. Appena senti sgommare, salta sul ciglio.

SASKIA - So regolarsi da sola. Esaurirò la vendita in pochi minuti.

ZEPELIN - Ma certo! Una giovane donna rappresenta sempre un argomento vincente. Sai già quanto chiedere?

SASKIA - Accetterò qualunque somma.

ZEPELIN - Normalmente si parte dal costo.

SASKIA - È un regalo, perciò non costa.

ZEPELIN - Immagino che si fermeranno signori attenti, una giovane donna è un'esca appetibile.

SASKIA - Non metto limiti di età ai miei clienti. ZEPELIN - (Senza raccogliere) Realizzerai i primi successi, ti illuderai che esistano ancora cuori generosi. E tornerai a prendere altri pupazzi. Così il cerchio si chiude. Il tuo re avrà realizzato il suo piano.

SASKIA - Non è detto. Verificherò se conviene, esistono altri fornitori.

ZEPELIN - Bene! Hai intenzione di organizzarti. Ma lui ti impedirà di tradirlo. (Trattenendola) Ih! Che fretta! Ti stai perdendo dietro un altro sogno, ma questo è pericoloso, troppo pericoloso, perciò non ti seguo.

Saskia non risponde, esce decisa trascinando a fatica la bracciata di pupazzi. Zeppelin per qualche tempo si aggira come un ubriaco intorno al furgone, poi deponde le due tartarughe in una busta, sale come una furia sull'automezzo.

La scena resta vuota. Rumore di motore che stenta a mettersi in moto, singhiozza e poi si spegne. Dopo qualche tentativo, Zeppelin ricompare. Torna a deporre le due tartarughe nel recinto, si siede a terra avvilito.

In questa posizione di resa lo trova Mirò, entrato in scena silenziosamente, a passi lentissimi.

MIRÒ - (Sornione) Oh! Oh! Sento odore di novità... (Confidenziale) Partenza rimandata, partenza disdetta? Nelle faccende di cuore la fuga non è un rimedio. Tutto come prima, guai e sentimenti.

ZEPELIN - (Tra i denti) Hai manomesso il mio furgone!

MIRÒ - (Ignorando la domanda, chiama fuori scena) Nanà! (Nanà compare portando con sé uno strumento a corda piuttosto malandato, una sorta di mandola a trapezio dal braccio lungo. A Zeppelin) Ti presento, come si dice? Un esemplare vivente. Ha tentato la sua fuga. (Cenno a Nanà)

NANÀ - (Tono sonnoso, a Zeppelin) È vero. Per qualche tempo ho pensato...

MIRÒ - (Interrompendola) Basta! Non annoiarci con i particolari! Su, alla conclusione!

NANÀ - È durata qualche ora. Corrovo su una sola gamba e qualcuno mi veniva dietro.

ZEPELIN - (Con rancore) Che hai fatto al mio furgone, zingaro?

MIRÒ - Non mi occupo di vecchi motori. Puzzano di olio bruciato e sporcano le unghie. (Toglie lo strumento dalle mani di Nanà, lo porge a Zeppelin) Ti sei fatta un'idea? La fuga di cuore rende zoppi. Insomma, non si va lontano. (Pausa) Vuoi consolarti? Prendi. È un'arpa preziosa, antica, apparteneva ai miei antenati. Accordi dal timbro remoto, celestiale. Suona per me, ti prego. Il furore svanirà nell'aria.

ZEPELIN - (Respingendo lo strumento) Non sono il tuo giullare.

MIRÒ - (Mellifluo) Non vuoi? Le tue mani si sono forse intorpidite lavando i vetri?

ZEPELIN - Al diavolo, tu e le tue stravaganze! MIRÒ - Ahi! Ahi! Cresce la tua arroganza! (Confidenziale) Strano cambiamento, so che ti piaceva pizzicare le corde di una chitarra. (Gli porge di nuovo lo strumento) Scaeciavi dalle orecchie i fastidiosi lamenti degli agnelli.

ZEPELIN - (Con odio trattenuto) Hai messo in giro questa voce?

MIRÒ - Beh! Le mie informazioni sono complete, amico. Non trascurano i minimi dettagli. Ringraziami. Mai avresti confessato alla tua donna



un mestiere di sangue. Perciò mi sono detto, diamogli una mano, la ragazza potrebbe aversela a male spiando il suo sonno agitato.

ZEPELIN - Non hai un briciolo di dignità, zingaro! Io ti ho cacciato e tu torni a seccarmi con le tue tiriterie.

MIRÒ - Mi chiami zingaro per non ammettere che sono un re. Ti avevo pregato di suonare, gli accordi dell'arpa avrebbero sciolto il tuo acido rancore. Interferiscono, aiutano a scoprirsi innocente... Una volta salvavo passerii feriti, raccoglievo cuccioli randagi... Cerco disperatamente la tua confidenza, Zeppelin! Sono tornato per offrirti la mia amicizia. È un lavoro dignitoso, capace di liberarti dagli umori degli altri. Anche una protezione, perché ora ne hai bisogno, tu e la tua giovane ragazza.

ZEPELIN - (Su tutte le furie) Le tue chiacchiere di predicatore non mi interessano. (Getta con disprezzo lo strumento che Mirò aveva appoggiato sul suo braccio) Maledetto pezzo di legno!

MIRÒ - (A Nanà, allucinato) Non si concede! Preferisce accordare la sua rabbia... (Le fa cenno di raccattare lo strumento e di metterlo da parte) Lontano, lontano dai nostri occhi. Che non disturbino i nostri discorsi. (Fa scattare la lama di un coltello a serramanico quasi sul volto di Zeppelin) Forse preferisci un altro regalo.

ZEPELIN - (Senza scomporsi) Non so che farmene.

MIRÒ - Non puoi rifiutarlo, lo hai già usato in

## L'ILLUSTRATORE

Giovanni Simone, autore dei disegni che illustrano il testo, appositamente eseguiti per Hystrio, ha frequentato l'Istituto d'Arte di Cascano (Ce) e l'Accademia di Belle Arti di Roma. Dal 1967 svolge attività artistica prediligendo le tecniche pittoriche classiche e l'incisione calcografica. Sta lavorando ad un progetto grafico su racconti di Italo Calvino utilizzando la tecnica dell'acquaforte e sta realizzando con Marco Cecioni una cartella di incisioni sul tema di Ulisse, con testo del critico d'arte finlandese M. Volkonen.

qualche occasione, non negarlo. È tutto annotato sul mio taccuino, date, luoghi e personaggi.

ZEPELIN - Non accetto regali da te. Quando offri, non vedo altro che serpenti sotto le foglie.

MIRÒ - Sai manovrarlo con grande perizia, senza farti il braccio. Riusciresti a farti largo in una rissa di catalani.

ZEPELIN - Straparli, zingaro! La tua immaginazione non conosce limiti.

MIRÒ - (Porgendogli il coltello) Mano decisa, punta bene orientata, parole tue... È un dono, non farmi l'affronto di rifiutarlo.

ZEPELIN - Per queste cose serve uno che offre e uno che accetta.

MIRÒ - Ti tiri indietro?

ZEPELIN - Attendo la tua prossima mossa.

MIRÒ - (Fingendosi stupito) Speravo di ristabilire una condizione di parità. Ci tenevo... (Gli getta il coltello aperto tra i piedi, ne estrae un altro dalla tasca) Vedi? Due gocce della stessa acqua. Gemelli usciti dalla mano di un esperto, con una destinazione già assegnata. Attendono impazienti due braccia che si oppongono.

ZEPELIN - Mi sfidi per annullare il mio disprezzo?

MIRÒ - (C.s.) Oh! Mio Dio, hai capito questo? Sono mortificato, amico. Sinceramente mortificato.

ZEPELIN - (Dando un calcio al coltello) Riprendilo. Mettilo a riposo dov'era. Sei fortunato, oggi il mio braccio è stanco.

MIRÒ - Hai deciso di contrastarmi senza impugnare un'arma? Perderai, giovane imprudente! Sai, ho sfogliato con cura un atlante, pagina per pagina. Ne ho consultato l'indice voce per voce.

ZEPELIN - (Ironico) Stanotte hai fatto questo? Non ti occupavi di siepi e di tartarughe?

MIRÒ - (Senza raccogliere) Da dove vieni, ti ho chiesto. E tu «dal paese dei dirigibili». Un'altra frottola, amico.

ZEPELIN - È una ricerca troppo difficile per le tue limitate possibilità.

MIRÒ - (C.s.) Dunque, non sei figlio delle nuvole. E non hai mai navigato, altra menzogna. Hai visto sempre il mare sulle cartoline. Al più da una spiaggia. La danza, poi? oh! la danza! Un dilettante che prova e riprova passi diversi. Nient'altro!

ZEPELIN - Hai finito?

MIRÒ - Dimenticavo. Hai rubato le due tartarughe.

ZEPELIN - Se anche fosse? Non debbo chiederti il permesso.

MIRÒ - Ora vengo al punto. La tua situazione si può chiamare compromessa. Ecco, al tuo posto sarei attento, molto attento, prenderei la prima occasione.

ZEPELIN - Quelle che offri? Non capisco il genere, mi lasciano indifferente.

MIRÒ - Senza accorgertene ti immergi a testa bassa in un pantano.

ZEPELIN - (Ironico) Capisco. Sei generoso e tenti di salvarmi. Ma io, invece, sono un solitario e non accetto aiuti. Ti basta? Se ci tieni ad essere re, non abbassarti a dare consigli.

MIRÒ - Prima o poi la melma ti sommergerà. Ti ho avvertito, anche se non lo meriti. (Fa un cenno a Nanà invitandola ad intervenire e si apparta ad un angolo come se volesse escludersi)

NANÀ - (Confidenziale, a Zeppelin) La tua donna ha deciso, se tieni a lei, seguila. Te ne sarà grata, ti ubbidirà.

ZEPELIN - (Sgarbato) Non sono il padrone della mia donna.

NANÀ - È molto giovane, rischia di perdersi nel traffico...

ZEPELIN - (C.s.) Ripeti sempre a memoria i suoi concetti?

NANÀ - ...Non lasciarla in pasto ai lupi.

MIRÒ - (Dal suo angolo, a Zeppelin) Se per caso ti abbandona, lascia da parte malinconia e disperazione, ballerino! Potrai sempre contare sull'amicizia di Nanà. Lei è disposta a consolarti, vi vedo bene insieme, magnifica coppia in un locale notturno. Non preoccuparti per la sorte di Saskia, presto si farà avanti il suo consolatore.

ZEPELIN - (Alto, a Mirò) Che vai farneticando, miserabile ruffiano!

MIRÒ - (*Senza scomporsi*) Sei troppo ostinato! Ti piazzai sull'altra faccia della luna e perdi di vista il mondo.

ZEPPÉLIN - (*A Nanà, con disprezzo*) Hai sentito bene la sua proposta? Come la giudichi? Non la scambierai per generosità, spero! Hai capito che ti mette all'asta, come le sue cianfrusaglie?

MIRÒ - (*Ad alta voce*) L'amicizia è un patto divino. Con l'amico puoi dividere tutto, anche il respiro di una donna.

NANÀ - (*A Zeppelin, risentita*) I sentimenti di Mirò non hanno limiti. Impossibile giudicarlo, preferisco seguirlo senza discutere. Perciò sono felice.

ZEPPÉLIN - (*Sarcastico*) Beh! Dimmi, quanto costa questa tua felicità? È lui che stabilisce il prezzo?

MIRÒ - (*Sempre dal suo angolo*) Considerala un'offerta straordinaria e gratuita. Se lavori per me, eviterai la solitudine. Nel mio regno si vive in letizia.

NANÀ - (*A Zeppelin*) Fai appena in tempo a recuperare la tua ragazza. La ammetteremo nella nostra comunità aperta e senza pregiudizi.

MIRÒ - (*Facendole eco*) Mai perdersi nel labirinto dei sentimenti.

ZEPPÉLIN - (*A Nanà*) Ehi! Ehi! Comunità, pregiudizi... Ma che razza di discorsi! Padronissima di stare al suo gioco, ma lascia in pace gli altri!

MIRÒ - (*Dal suo angolo*) Nessuno ti contenderà la ragazza, se è questo che può rassicurarti. Tranquillo, nessuno ne reclamerà i favori, neanche io che pure ho apprezzato la sua bellezza. Per dirti la verità, l'ho anche desiderata. La guardavo dalla siepe. È l'angelo che tutti vorrebbero cullare tra le braccia.

ZEPPÉLIN - (*Alto*) Le avevi messo gli occhi addosso, eh? Dimmi se ho indovinato!

MIRÒ - E chi non lo farebbe? Una bella creatura appartiene a tutti gli sguardi, a tutte le voglie.

ZEPPÉLIN - (*Con rabbia che monta*) Hai fatto il tuo pensiero sulla felicità, come la chiama la tua donna. E vorresti offrirla a qualche cliente di passaggio.

MIRÒ - Quando vuoi, mi capisci al volo. Ma certo! Stupenda venditrice di tutto. Possiede gli argomenti giusti per appagare i gusti più esigenti.

ZEPPÉLIN - (*Strano*) Che genere?

MIRÒ - Prova ad immaginarlo. (*Fa segno a Nanà di intervenire*)

NANÀ - Fiori. Frutta, giocattoli, abiti...

ZEPPÉLIN - (*A Mirò*) Mancano alcune voci, quelle che circolano nella tua mente bacata. Esaurisci l'elenco!

MIRÒ - (*Ambiguo*) Non vuoi fare il minimo sforzo? Avanti, mobilita la fantasia. Che cosa si ottiene con il danaro? Tutto. Si chiede, senza limitazioni, e si ottiene. Danaro alla mano, s'intende.

*Zeppelin come una furia si avventa contro Mirò che con mossa esperta scansa l'urto provocando la caduta del suo assalitore. La colluttazione è evitata dall'improvvisa apparizione di Saskia, scarmigliata, volto smarrito come se si fosse appena sottratta ad una rissa. Zeppelin resta seduto a terra, scuotendo disperatamente la testa.*

SASKIA - (*Voce affannata, rotta dallo spavento*) Una banda ha occupato i semafori. Saltano, si arrampicano... Uomini che sembrano scimmie...

ZEPPÉLIN - (*Stupito*) Scimmie?

SASKIA - Fischiano per darsi la voce. Richiami gutturali, una lingua mai sentita.

ZEPPÉLIN - Perché non hai chiamato, perché... (*Disperandosi, tra sé*) Ascoltavo i loro discorsi senza capo né coda, e lei aveva bisogno di protezione.

SASKIA - Un branco di cavallette! Bloccano il traffico, aprono i bagagli, controllano le ruote, le loro mani si insinuano all'interno delle vetture. Mi hanno circondata. Tutti a guardarmi in silenzio... Mi spingevano sul bordo della strada, dove l'erba è alta.

ZEPPÉLIN - Te ne stavi lì, con i tuoi pupazzi tra le braccia...

SASKIA - Uno di loro me li ha strappati dalle mani.

MIRÒ - (*Rompendo il silenzio, a Saskia*) Tute verdi? Occhi di ghiaccio, capelli scuri fino al collo? (*Saskia annuisce*) Funamboli. Giocolieri agi-



lissimi, predoni abituati alle risse. Sono loro, sono arrivati!

SASKIA - (*Mormora*) Non sorridono mai, non ti guardano in faccia.

MIRÒ - (*A Nanà, tono disfatto*) Dovevo prevederlo, hanno giocato di anticipo. Sì, loro, maestri di sorprese!

ZEPPÉLIN - (*A Mirò*) Sarebbe a dire? Chi è arrivato, sembrerebbero vecchie conoscenze.

MIRÒ - (*Vago*) Oh! Vengono da lontano. (*Indica con il braccio una direzione*) Oriente o pressappoco. Calati qui per occupare il mio regno, il se-

maforo è la prima tappa. Poi verrà il resto.

ZEPPÉLIN - (*Dolcemente a Saskia, circondandola con le braccia come per proteggerla*) Ora calmati, abbiamo tutto il tempo per prendere una decisione.

NANÀ - Lasciala respirare, non vedi come è ancora confusa?

SASKIA - (*Mormora*) Al segnale verde, improvvisavano un cerchio intorno a me. Un girotondo... si stringeva, si stringeva in silenzio. Le loro facce si facevano sempre più vicine... sguardi cattivi, scimmie... poi il segnale rosso arrestava il traffico e loro correvano alle macchine.

ZEPPÉLIN - Non riuscivi ad allontanarti?

SASKIA - Qualcosa mi tratteneva. Lo spavento, i loro sguardi...

MIRÒ - Conosco il rituale. Quel cerchio esprime il desiderio di possedere la donna.

ZEPPÉLIN - (*Preoccupato*) C'è stata violenza?

SASKIA - No. Mi sfioravano appena, si allontanavano... In un attimo sono come svaniti nell'aria.

MIRÒ - Avranno avvistato qualcosa di sospetto.

ZEPPÉLIN - (*A denti stretti, a Mirò*) Li conosci, questo è certo. Forse sei tu il capo di quella ciurma.

MIRÒ - (*Tono accorato*) Invadono il mio regno, e tu mi parli di complicità? Da questo momento sono un re depresso. Mi aspetto l'esilio, per non cadere nelle loro mani crudeli, loro non risparmiano l'avversario. Preparati, Nanà, vestiti in modo che non ti riconoscano. (*A Zeppelin*) Vuoi vendermi il furgone? Ti offro il doppio del suo valore, posso anche aumentare l'offerta, finché ti sembrerà conveniente.

ZEPPÉLIN - Non ti aiuterebbe a fuggire. Non parte.

MIRÒ - (*Gli porge un piccolo oggetto*) Manca questo. Mettilo al suo posto, nel motore. Partirà.

ZEPPÉLIN - Il mio furgone non è in vendita.

MIRÒ - Non fare il prezioso, amico, è una situazione d'emergenza.

SASKIA - Daglielo, Zeppelin, ti prego. A noi non servirà più.

ZEPPÉLIN - Vuoi restare senza un rifugio, senza un mezzo per allontanarci?

MIRÒ - Di che ti preoccupi? Non sei tu il loro bersaglio. Se vuoi, avvicinati come un passante curioso. Ti assicuro che passerai inosservato. Potresti venire a patti, se ti contenti di un lavoro umile.

La ragazza no, tienila lontana, il cerchio intorno a lei si stringerebbe fino a chiudersi. Lei si è tradita con i pupazzi.

SASKIA - (*A Zeppelin*) Accetta il suo danaro. Troveremo un altro furgone, ne sceglieremo uno migliore. Lui non può. Aiutiamolo a fuggire.

MIRÒ - (*A Zeppelin*) Vedi? La ragazza sa come si affrontano le situazioni difficili. Cerca di non perderla mai di vista. Tienila bene al laccio... (*Gli porge un mazzetto di banconote. Zeppelin lo prende e si dispone a contarle*) Che fai, non ti fidi? Non sai che un re senza regno non perde il suo tempo con gli inganni? (*A Saskia*) Per una villa sono pochi, ma per un camper nuovo, quello sì... sai trattare, tira sul prezzo. (*Fa cenno a Nanà di avviarsi*)

ZEPPÉLIN - Dove andrai?

MIRÒ - (*Sorpreso*) Sai che ti sento più umano? (*Solenne*) Mi mancherete, amici! (*A Zeppelin*) In cerca del tuo paese. Chissà che il suo nome non spunti su qualche cartello. Consulterò le carte con maggiore attenzione... Ci sono semafori?

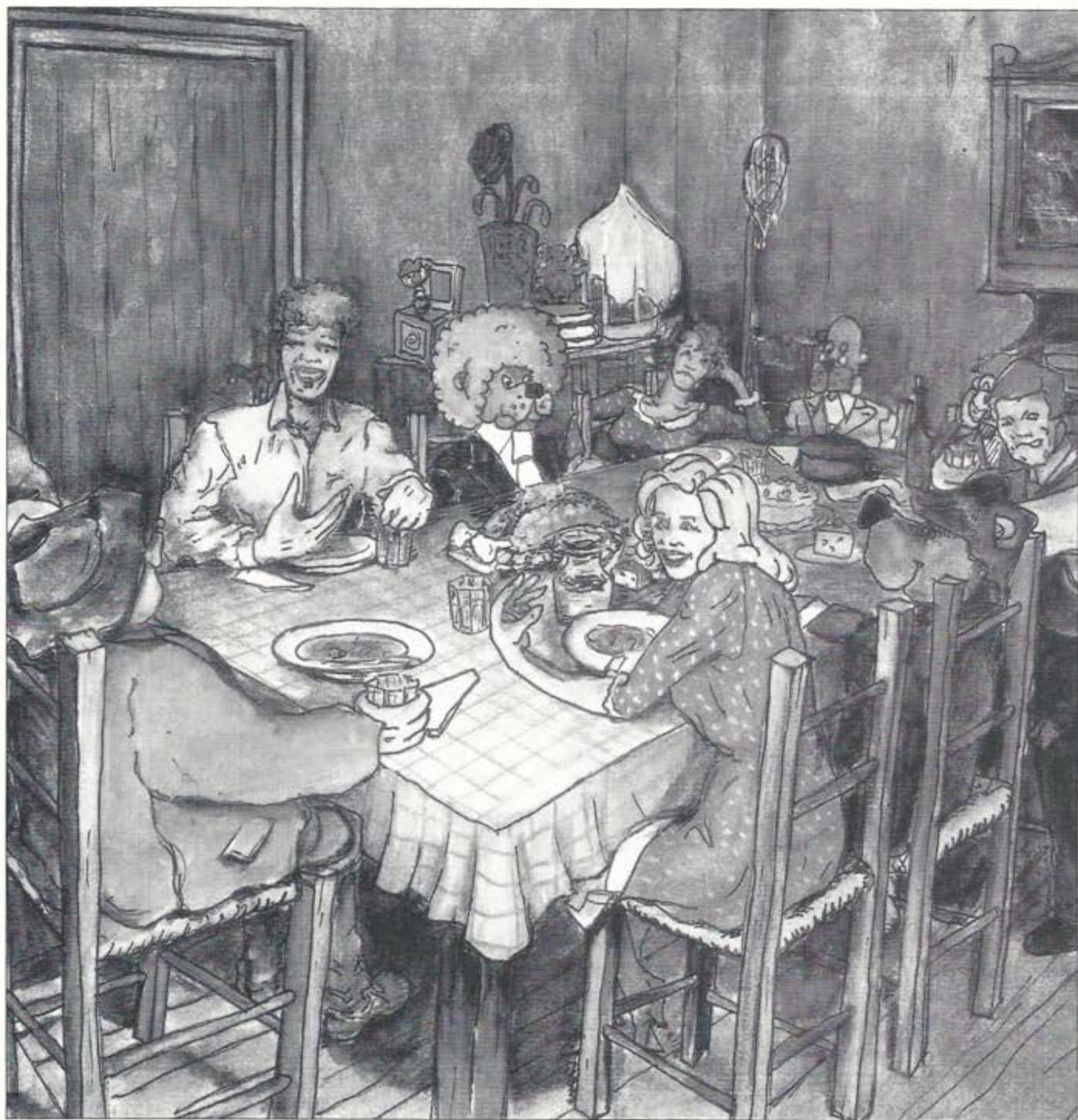
ZEPPÉLIN - Non li ho mai visti.

MIRÒ - (*A Saskia*) Brucia il tuo grembiule, fiorellino! Loro non sopportano la concorrenza. Ti avrei coperta d'oro, questo è certo! E in qualche occasione, ricordami, ti autorizzo a raccontare, è passato un re nella mia vita. (*A Zeppelin*) Si incontrano semafori in un paese che non esiste? Meglio considerarlo semplice luogo dei nostri desideri. Ecco, un paese libero, sicuro!

*Si avvia senza fretta, senza voltarsi, sale con grande dignità sul furgone, seguito da Nanà. Il furgone si mette in moto, parte in direzione di un improbabile esilio.*

# LO STRANO MONDO DI GINGER BALLS

di PINO PAVIA, testo segnalato nell'ambito del Concorso Idi 1993



## ATTO PRIMO

Anno 1945. Inverno casa di Ginger Balls. L'ambiente è in totale disordine. I mobili e gli oggetti di tutta la casa, nelle loro forme e colori, sono al limite del verosimile. Vari giornali di fumetti accatastati alla rinfusa. Pupazzi disseminati in ogni angolo. Fotografie alle pareti ritraggono un personaggio dei cartoons (Ginger Balls) che posa insieme a vecchi divi del cinema (fotomontaggio di Hollywood anni '30). A sinistra si trova la cucina, a destra la porta d'ingresso. In fondo a sinistra c'è il bagno, in fondo a destra una porta che dà sul resto della casa. Una persona, di spalle, seduta sul divano. Rumore di doccia. G. Balls canta sotto la doccia. Conclude la strofa con un acuto. L'acqua della doccia gli va di traverso. Tossisce. Chiude l'acqua.

G. BALLS - (Dal bagno) Che bevuta! Ora sono bagnato anche dentro. (Suona il telefono) Pronto? Chi è? Pronto? Perché non risponde nessuno? Pronto? (Il telefono smette di suonare) Si vede che non era nessuno. (Riapre l'acqua e riprende a cantare, ma prima dell'acuto finale, chiude l'acqua) Questa volta non avevo più sete. Ma perché l'acqua della doccia va sempre così di corsa? Non puoi scambiarci una canzone che già è andata via. Sai ora che faccio? Mi faccio un bagno. L'acqua del bagno sì, che ti fa il coro sino alla fine. (Si apre la porta del bagno e il sapone scivola fuori. G. Balls esce a quattro gambe con un asciugamano intorno ai fianchi. Ginger Balls, 50 anni circa) Accidenti! Che carattere scivoloso! Dove ti sei cacciato? Perché mai l'acqua deve esserti così antipatica, poi? Te lo ricordi o no che sei un sapone? Ecoti qui. (G. Balls prende il sapone. Due pesci meccanici che saltellano dal bagno) Possibile che ogni volta che io decido di fare un bagno vi viene voglia di sgambettare per la casa? (Rientra in bagno con tutti gli oggetti) Dov'è il tappo? Chi ha nascosto il tappo? Basta! Non c'è collaborazione! Va bene! Avete vinto! Non faccio più il bagno! (G. Balls esce dal bagno. Indossa una ciambella da salvataggio, un cappello da pioggia e dei stivali da barca) E poi oggi non arriva neanche un'onda! (Suona il telefono) Ah, la porta! Sono arrivato! No! Non sono io che devo arrivare! Loro, sono arrivati, loro! Finalmente! (Spinge la porta e chiama) C'è qualcuno di là? No? (Guarda il telefono) Lì, c'è qualcuno. Pronto? Pronto? Uffa!... (Alza la cornetta) Pronto? Sì, sento una voce... uguale a quella di una persona che non vedo più da tanto tempo. Si chiamava... ah... (sbalordito) ...è proprio lei al telefono! ...mister Fizzney! (tremante) ... no... no... (camuffa la voce) io non la conosco... no, non posso averla riconosciuta... perché... perché... no... Ginger Balls? Ginger Balls in questo momento non c'è... dov'è?... già... dov'è?... è in viaggio! Sì, sì, proprio in viaggio! Ha vinto! Sì, ha vinto un premio in viaggio! Sì, proprio così!... e adesso lui viaggia in premio dalla mattina alla sera!... Penso che in questo momento... (prende delle riviste vicino al telefono) sì... sta nel paese della Kamchatka... (leggendo) sconosciuta e tenebrosa... e la mattina dopo si arriva a Kozumel perla dei Caraibi... il prezzo del biglietto è... no, non le interessa... certo... sì... sì... no... paesi lontani... lontanissimi... sì... sì... non so... forse lo trova più tardi!... (Attacca il telefono) Accidenti, mi sono confuso!... (Si rivolge alla persona seduta sul divano) Hai sentito? Era lui. Te lo ricordi?... Come avrà fatto a trovarmi dopo tutti questi anni. Accidenti! (Suonano alla porta) Ancora il telefono... Shhh... qui non c'è nessuno... no, è la porta. Finalmente, sono arrivati! Ora è meglio se lasci il divano libero. (Prende il pupazzo seduto sul divano e lo posa sullo scaffale) Ecco, mettiti qui. (Spinge la porta)

STREAKY - Dall'altra parte. Dall'altra parte, Ginger papà.

G. BALLS - Ah, sì. (Si volta e spinge la porta di spalle) Non si apre...

STREAKY - Spostati.

G. BALLS - Sì...

Streaky apre la porta. Streaky e il marito Martin sulla soglia. Reggono buste da supermercato. Età 30 anni circa.

G. BALLS - Ciao Streaky.

## PERSONAGGI

GINGER BALLS, cartone animato  
MR. FIZZNEY, disegnatore di cartoons  
STREAKY, la figlia di G. Balls  
ROBBY, il figlio di G. Balls  
MARTIN, marito di Streaky  
SHARON, moglie di Robby  
DICK, figlio di Streaky e Martin

STREAKY - Ciao papà. Non capisco perché continuo a suonare il campanello quando la porta è sempre aperta.

G. BALLS - Non lo so. Siete stati tu e Robby che avete voluto mettere quel campanello. Da quando siete andati via, non sapete le volte che l'ho suonato aspettando che qualcuno mi venisse ad aprire.

STREAKY - Ma se vivi solo chi vuoi che...

G. BALLS - Infatti. Per questo trovo più comodo aprire la porta. Una porta è fatta per essere aperta mica per essere suonata.

STREAKY - (Imbarazzata) Sì, certo.

G. BALLS - Se io metto un campanello... che so... sul tavolo, quando lo suono tu che fai? Vieni ad aprirmi il tavolo?

MARTIN Buonasera, mister Balls.

G. BALLS - Buonasera... sì. Quindi, anche se qualcuno suona un campanello non è detto che voglia che un'altro gli venga ad aprire la porta. Giusto?

MARTIN - (Ironico) Io direi che la spiegazione di mister Balls può bastare, no, Streaky? Ma come si è vestito? Piove dentro casa?

G. BALLS - Questi mi servono per fare il bagno quando ci sono le onde. Su, ora saltate dentro. Che aspettate?

STREAKY - Sì. (Salta la soglia) Dai, Martin, lo conosco. È un vecchio gioco di famiglia. Salta, su.

MARTIN - Sempre la stessa storia. Non mi va di... (Entra camminando e inciampa. Si guarda intorno) Accidenti! Ma cosa c'è?... possibile che ogni volta...

G. BALLS - È tanto tempo che non ci vediamo, vero Streaky? Ti ricordi ancora di come si sta fermi sulle labbra di Ginger papà?

STREAKY - Sì...

I due si baciano con un loro rituale.

STREAKY - (Si stacca imbarazzata) È la maniera di baciarsi...

MARTIN - Di famiglia. Sì, lo so. Mister Balls è sempre stato un gran eccentrico. (Guarda la casa) Accidenti, solo una volta ho visto una cosa simile. Non era una cosa umana. È stato quando ho visitato una tintoria dopo che era scoppiata una lavatrice!

STREAKY - Pensa che il treno ha portato un tale ritardo che Martin è riuscito a raggiungermi alla stazione.

G. BALLS - Certo. A piedi, lui avrà saltato tutte le fermate alle stazioni.

STREAKY - Ma no, papà, Martin è venuto in macchina perché aveva una riunione.

MARTIN - (Cercandosi in tasca) Hai tu le mie pillole, Streaky? Io non le trovo.

STREAKY - Insomma, prova ad indovinare quanto ritardo ha portato il treno.

G. BALLS - Non lo posso sapere. Provo ad indovinare quanto ne avete portato voi?

STREAKY - Di cosa?

G. BALLS - Ritardo. Quattro buste piene? Ho detto giusto?

STREAKY - Ma no.

G. BALLS - Allora cinque, sei! Sono meno di dieci, non sono così stupido.

MARTIN - Streaky intendeva l'ora.

G. BALLS - 8.15, 7.47, 9.20. Scegliete un'ora che più vi piace. Non ho orologio. 4.23, 3.60. Quale preferite? (Fissa Martin)

STREAKY - Cosa stai facendo?

G. BALLS - Sto cercando di ricordare il tuo bam-

bino. È cresciuto. Possibile che sia passato tanto tempo?

STREAKY - Ma lui non è Dick.

G. BALLS - No?

STREAKY - È Martin, papà.

G. BALLS - Hai un'altro bambino? Da quando?

STREAKY - Stai scherzando, vero? Martin è mio marito.

G. BALLS - Hai un marito?

STREAKY - Ma papà, per mettere Dick al mondo ho dovuto cercargli un padre e prima di trovargli un padre ho dovuto cercarmi un marito e tutto questo è Martin, mio marito, il padre di Dick.

MARTIN - (Seccato) Grazie di avermi fatto partecipe della tua vita, amore.

G. BALLS - A sentirla così che vita complicata hai avuto da quando sei andata via, Streaky. E ora Dick dov'è?

STREAKY - Non è venuto. Martin ha pensato...

MARTIN - Proprio così. Gli ho dato il permesso di passare il week-end a casa di un suo compagno di scuola.

G. BALLS - (Sottovoce a Streaky) Ma io volevo... mi ero tanto raccomandato di venire con Dick... era importante...

STREAKY - Sì, ma...

MARTIN - Il piccolo si meritava un premio.

STREAKY - (Cercando di risolvere l'imbarazzo che si è creato) Papà, mi aiuti a portare queste buste in cucina. Se dobbiamo passare il week-end qui, ho pensato di portare qualcosa da mangiare.

G. BALLS - (Guarda dentro le buste) Non mi sembra che qui dentro ci sia ritardo, Streaky. Perché prima volevi farmi indovinare...

STREAKY - C'è stato un malinteso.

G. BALLS - Ah, sì? Ti ho mai raccontato la storia del malinteso che era sempre in ritardo perché...

MARTIN - (Continua a cercare) Non trovo le mie pillole!...

STREAKY - Vai, papà. Io intanto mi tolgo il cappotto.

G. BALLS - Allora io vado. (Esce)

STREAKY - Lo so a cosa pensi.

MARTIN - Non penso niente.

STREAKY - Te lo leggo in faccia...

MARTIN - E va bene! Non lo sopporto! Dall'ultima volta che siamo venuti, questa casa è peggiorata. È sempre più... sempre più... non riesco a trovare... nessun termine...

STREAKY - Ti prego, Martin. Ginger papà vive come fuori dal mondo. Pensa che, da bambini, io e Robby, passavamo intere giornate a mettere in ordine. A lui, invece, bastavano cinque minuti per rimettere tutto sottosopra esattamente come prima. Bisogna capirlo. Considerarlo un artista.

MARTIN - Sì, un disegnatore di cartoni animati un artista! E magari il suo orso un capolavoro!

STREAKY - Un panda.

MARTIN - Sì, un panda che si chiamava col suo stesso nome: Ginger Balls. Cristo, che fantasia. Ma poi, ad un certo punto, il grande artista ha avuto una crisi di creatività, ha smesso di disegnare e si è ritirato in solitudine nella sua casa di campagna a riflettere sui destini degli... scoiattoli!

STREAKY - Panda.

MARTIN - (Sbuffa infastidito) Ma chi se ne frega! Orsi! Panda! Scoiattoli! Topi! Mi fanno tutti schifo!

STREAKY - Perché fai così?

MARTIN - È più forte di me. Tutto mi innervosisce in questa casa. Qualsiasi cosa vedo o sento mi innervosisce.

STREAKY - Perché sei venuto, allora? Ginger papà aveva invitato soltanto me e Dick. Pensavo che il tuo fosse stato un gesto carino nei miei confronti... per stare un po' insieme... sei sempre preso dal tuo lavoro... torni a casa in piena notte... sei nervoso...

MARTIN - E allora?

G. BALLS - (Mostra un pollo nel cellofan) Streaky, ti sembrava il caso di farlo viaggiare in queste condizioni?

STREAKY - Cosa?... Sì, vengo. (A Martin) Ti prego... ormai sei qui... non voglio che Ginger papà capisca che tra noi...

MARTIN - E basta con questo stupido Ginger papà! Lui non è nemmeno il tuo vero padre. Ti ha solo adottata!

STREAKY - Io e Robby, lo abbiamo sempre chiamato così.  
MARTIN - Io non l'ho mai sopportato! Non sei più una bambina. Lo vuoi capire? Cristo!  
STREAKY - Ti prego... ti prego... solo per questo week-end... lui non deve accorgersi di niente...  
(*Scoppia a piangere*)  
G. BALLS - (*Rientra e cerca di far stare in piedi il pollo*) Streaky conosci qualche maniera per farlo svegliare. Non posso mica baciarlo. Non lo conosco nemmeno. (*Si ferma sulla porta*)  
MARTIN - Se penso che per venire qui ho speso due appuntamenti che mi avrebbero fruttato 5.000 dollari!  
STREAKY - Sei ricco, Martin.  
MARTIN - Questo week-end mi costa solo 5.000 dollari, che importa! Una bazzecola.  
STREAKY - Non sai parlare d'altro...  
MARTIN - Spiegati.  
STREAKY - Per colpa di questi maledetti soldi, io e Dick non ti vediamo mai... anche questa mattina hai avuto una riunione... ed io per venire qui ho dovuto prendere il treno.  
MARTIN - Non piangere! Lo sai che mi innervosisce!  
STREAKY - E poi... l'ho capito, sai? Non hai voluto che Ginger papà vedesse Dick... è stata una cattiveria...  
MARTIN - Io mi ammazzo di lavoro dalla mattina alla sera e la signora si permette di criticarmi! Cristo! Le pillole! (*Cerca*)  
STREAKY - Mi hai mai chiesto se era questa la vita che volevo?  
MARTIN - Che puoi volere, tu! Hai sempre la testa tra le nuvole.  
STREAKY - Non è vero.  
MARTIN - È vero! Quando ti ho conosciuta non sapevi nemmeno badare a te stessa. Eri anche un tantino paranoica, o sbaglio?  
STREAKY - Sei crudele.  
MARTIN - Realista.  
STREAKY - Non dire così. Scusami... mi dispiace, se ho detto qualcosa di sbagliato...  
MARTIN - Qualcosa? Ti faccio notare che sono tante le cose sbagliate che dici ultimamente.  
STREAKY - Hai ragione... scusa... è che sono nervosa... perché... perché... io ho bisogno di te, lo sai... e tu...  
MARTIN - Lamenti! Ancora lamenti! Pianti e lamenti! Non sai fare altro! Cristo! Non ti reggo più! Ah! Eccole! Maledette! (*Estrae un flacone di pillole dalla tasca e ne prende un paio*)  
G. BALLS - (*Al pollo*) Tu sapevi niente? No? Nemmeno io. Ti rimetto dentro. Non è bello sentire queste cose. (*Pausa*) Non c'è un po' di posto anche per me? (*Esce*)  
STREAKY - Non prendere quelle pillole. Ti fanno male... (*Martin fa un gesto rabbioso*) prendi quello che vuoi...  
*Suonano alla porta.*  
MARTIN - Hanno suonato, mister Balls.  
G. BALLS - (*Entrando distratto*) Dove? Al telefono?...  
MARTIN - Ma dove vuole che abbiano suonato? Alla porta, no!  
G. BALLS - Vorrebbe farmi credere che suonano la porta e poi che fanno? Aprono il campanello? (*Ride*) Eh, Streaky?  
MARTIN - Cristo! (*Prende altre pillole*)  
G. BALLS - Ti ricordi Streaky, la storia della talpa che non può aprire la porta di casa mentre stanno bussando dall'altra parte perché lei è un po' miope e non riesce a trovare la maniglia. Bussano ancora. Allora la talpa si ricorda che il disegnatore era sempre un po' distratto e la maniglia poteva essere stata disegnata dall'altra parte. Che fa? Ti ricordi, bambina mia? Bussa anche lei. Immediatamente dall'altra parte aprono, e la talpa vede la porta nitida come non l'aveva mai vista prima, spiacchiatata com'è, tra la porta e il muro.  
*Streaky ride.*  
G. BALLS - Sono contento di vederti ridere.  
*Suonano ancora.*  
MARTIN - Ha sentito, mister Balls?  
G. BALLS - E va bene. Sì, suonano e allora?  
MARTIN - Ma è la sua porta...  
G. BALLS - Non c'è niente di male. Anch'io lo faccio. Perché non entrano, invece. Noi siamo

qui.  
ROBBY - (*Da fuori*) Ginger papà.  
STREAKY - È Robby.  
G. BALLS - Robby? Sì, può essere. (*Spinge la porta*)  
MARTIN - Streaky, io me ne vado.  
STREAKY - Come te ne vai?  
MARTIN - Inventati qualcosa da dire.  
G. BALLS - Perché non si apre?  
MARTIN - Lasci, mister Balls. Faccio io.  
*Martin apre la porta. Robby e la moglie Sharon sulla soglia. Hanno circa la stessa età di Streaky e Martin.*  
ROBBY - Salve a tutti. Lo sapevo che prima o poi qualcuno avrebbe aperto. Possiamo entrare o l'invito era per stare sulla porta?  
G. BALLS - Robby. Che bella sorpresa.  
ROBBY - Non per rovinarti la sorpresa, papà, ma sei stato tu ad invitarci. Allora possiamo entrare?  
SHARON - Anche se siamo spaventosamente in ritardo, vero?  
G. BALLS - Anche voi?  
SHARON - Cosa?...  
G. BALLS - Venite tutti con le buste piene di indovinielli.  
SHARON - (*Imbarazzata*) Allora possiamo entrare?  
G. BALLS - Certo. Saltate dentro.  
SHARON - Cosa?  
G. BALLS - Sì, saltate dentro. Cosa volete? Che saltiamo fuori noi.  
ROBBY - (*A Sharon*) Non ricordi? È il gioco che facevo con Streaky quando eravamo bambini.  
Salta, su. (*Salta la soglia*)  
SHARON - Guarda Robby, che non sono nell'umore giusto per...  
MARTIN - (*Salta la soglia per uscire*) Sharon non so spiegarti, ma ti consiglio di saltare. (*Esce*)  
SHARON - (*Entra camminando ed inciampa. Si guarda intorno*) Ma... non capisco cosa?...  
G. BALLS - Sharon? Tu sei Sharon? Ho sentito bene?  
SHARON - Sì, mister Balls. Il mio nome è Sharon salvo ultimi cambiamenti anagrafici che non mi hanno ancora comunicato.  
G. BALLS - (*Sottovoce a Robby*) Ma io non volevo che tua moglie venisse...  
ROBBY - (*C.s.*) Lo so, ma ci ha tenuto tanto.  
G. BALLS - (*C.s.*) Ho capito.  
SHARON - Posso rimanere o devo chiamare un taxi?  
ROBBY - Ma sì, Sharon.  
G. BALLS - Dopo tanto tempo che non so, ti ricordi di come stavamo fermi sulle labbra?  
ROBBY - Sì...  
G. BALLS - Allora che aspetti? (*Inizia con Robby lo stesso rituale fatto prima con Streaky*)  
SHARON - (*A Streaky*) Voi siete arrivati da parecchio?  
*Robby si stacca imbarazzato.*  
G. BALLS - Non era proprio così, Robby. Ci metti troppa fretta.  
ROBBY - Sì... ma...  
G. BALLS - Da capo.  
ROBBY - Papà! (*Lo stesso rituale di prima*)  
STREAKY - Siamo appena arrivati.  
SHARON - Noi abbiamo sbagliato tre volte strada.  
STREAKY - La strada è così facile.  
SHARON - Non per Robby. Succede sempre così quando guida lui. Dove andava, Martin?  
ROBBY - (*Si stacca da G. Balls*) Ora penso di aver rispettato tutti i tempi della tradizione, no, papà? Tutto bene, Sharon?  
G. BALLS - Che sbadato! (*Si affaccia sulla soglia*)  
ROBBY - Cosa fai?  
G. BALLS - Ci eravamo dimenticati la cosa più importante.  
STREAKY - Cosa?  
G. BALLS - La bambina di Robby. Non la chiamo perché adesso ho un po' di confusione coi nomi, ma posso aspettarla per leggerle il mio, scritto sulla porta.  
ROBBY - Non è venuto...  
G. BALLS - E poi lui mi dirà il suo... come hai detto?  
SHARON - Sì, passa il fine settimana da mia ma-

dre.  
G. BALLS - Ma Robby... eravamo rimasti d'accordo.  
ROBBY - È vero, ma Sharon ha pensato...  
G. BALLS - Ma come? Ho aspettato tanto tempo per stare tutti insieme e ora voi mi venite a dire che Martin ha pensato, Sharon ha pensato...  
ROBBY - Ma dai. Staremo bene lo stesso.  
STREAKY - Vedrai, faremo una bella cena e poi...  
G. BALLS - (*Guardando fuori*) Ehi, c'è un teppista che sta prendendo a calci la macchina di Martin.  
STREAKY - Veramente?  
G. BALLS - Che fa? Ora viene qui?  
ROBBY - Dove?  
G. BALLS - Eccolo.  
*Entra Martin.*  
STREAKY - Ma papà, non è un teppista, è Martin.  
SHARON - Martin perché prendi a calci la tua macchina?  
MARTIN - Non vuol saperne di partire! (*A G. Balls*) Potrei avere qualcosa per aprire il filtro dell'aria.  
G. BALLS - Posso darti... (*estrae dalla tasca e lo passa a Martin*) questo pezzo di corda.  
MARTIN - (*Guarda interdetto la corda*) Una corda...  
G. BALLS - (*A Robby e Streaky*) Perché siete venuti tutti senza bambini? C'è qualcosa che mi è sfuggito.  
STREAKY - Cosa?  
G. BALLS - Non lo so. Ma sono sicuro che se non mi fosse sfuggito sarei stato in grado di pensarlo.  
ROBBY - Non pensarci. Ginger papà. Se ti è sfuggito da qualche parte, poi, lo ritrovi.  
G. BALLS - No, Robby. Se non lo trovo adesso e non lo convinco a tornare nella mia testa, dopo non mi ricorderò più di cercarlo.  
MARTIN - Cristo! Non li posso sentire! Con le mani... giuro che lo apro con le mani! (*Esce*)  
SHARON - Di che state parlando? Non riesco a seguirvi.  
ROBBY - Non lo sappiamo. È questo il problema.  
G. BALLS - L'unica cosa da fare è cercarlo. Forza, aiutatemì.  
*G. Balls e i figli iniziano a cercare nella stanza.*  
SHARON - Ma cosa? Santo cielo!  
G. BALLS - Non si sa, Sharon, ma appena lo vedo, te lo dico.  
SHARON - (*Fa per uscire*) Martin!...  
*Entra Martin col volto annerito.*  
SHARON - Hai le tue pillole?...  
MARTIN - Sì. Che succede?  
SHARON - La famiglia Balls si è riunita... (*Prende due pillole*)  
STREAKY - (*Guarda Martin*) Martin, che hai fatto?  
MARTIN - Niente. Ho dato un'occhiata all'olio.  
G. BALLS - Forse non era il caso di guardarlo così da vicino.  
*Suona il telefono.*  
G. BALLS - (*Sottovoce*) Shhh... fate silenzio.  
ROBBY - (*C.s.*) Perché?  
G. BALLS - (*C.s.*) Non sentite?  
STREAKY - (*C.s.*) Sì, è il telefono. Dovremmo rispondere.  
G. BALLS - (*C.s.*) No, no...  
ROBBY - (*C.s.*) Ma può essere qualcosa di importante.  
G. BALLS - (*C.s.*) Abbassa la voce, per carità.  
*Il telefono smette di suonare.*  
MARTIN - Posso parlare? Sì? Grazie. Se mi date qualcosa per fare luce sono sicuro che riesco a far ripartire quella macchina e mi tolgo dai piedi una volta per tutte.  
G. BALLS - (*Si cerca in tasca*) Non so se...  
ROBBY - Ce una torcia nel mio portabagagli. È aperto.  
G. BALLS - (*Affonda la mano nella tasca*) Forse questo fa luce...  
MARTIN - La torcia di Robby va benissimo! Grazie! Sharon verresti a darmi una mano. (*Esce*)  
SHARON - Fa freddo...  
STREAKY - Papà, ti dispiace se io e Robby diamo un'occhiata in giro. Ci sono così tanti ricordi

in questa casa. Ti va Robby?  
ROBBY - Cominciamo dalle nostre camere da letto. (*Esce con Streaky dalla porta sul fondo*)  
G. BALLS - (*Tra sé*) Sono sicuro che è lui che continua a cercarmi. Devo fare qualcosa... ma cosa?... non lo so...  
SHARON - (*Finge indifferenza*) Diceva a me, mister Balls?...  
G. BALLS - (*Distratto*) Non lo so...  
SHARON - Bene...  
G. BALLS - Il telefono è attaccato ad un filo. Io potrei tagliare il filo.  
SHARON - Non so se sia il caso di avvertire la Società dei Telefoni. Non vorrei essere considerata una complice...  
G. BALLS - Qui ce n'è uno. E qui un altro. Due fili uguali. Ma io non ho due telefoni. Allora ce n'è uno di troppo... (*Segue il filo ed esce verso la cucina*)  
MARTIN - (*Entra con una bottiglia di whiskey*) Non riesco a capire perché non parte.  
SHARON - Chiudi la porta...  
MARTIN - Dammi una sigaretta.  
SHARON - Ma hai smesso da tre mesi.  
MARTIN - Una sola! Cristo! Ho bisogno di mordere qualcosa!  
SHARON - Perché ti accanisci a voler mettere in moto la macchina, Martin? Fa freddo.  
MARTIN - Non sono così disperato da andarmene a piedi in piena campagna!  
SHARON - Vuoi andartene? Veramente vuoi andare via?  
MARTIN - È un interrogatorio, Sharon?  
SHARON - Mi dai un sorso di quel whiskey? (*Beve*) Buono. Hai cambiato marca?  
MARTIN - Cosa può esserle successo?... Sino a mezz'ora fa funzionava benissimo.  
SHARON - Sarà il freddo.  
MARTIN - Io non sento freddo.  
SHARON - Lo immagino. Sembri un vulcano che sta per esplodere.  
SHARON - Perché vuoi andare via?  
MARTIN - Quel vecchio è un caso disperato ed i miei nervi non resisterebbero oltre.  
SHARON - Ma no, penso che... mister Balls sia... non sia altro che...  
MARTIN - Cristo! Sharon! Lo difendi? Cristo!  
SHARON - Sì... (*beve*) hai proprio ragione...  
MARTIN - Per cosa?  
SHARON - Sulla resistenza dei tuoi nervi. Solo che a me, sembrano già crollati.  
MARTIN - Sono sicuro che il carburatore è a posto.  
SHARON - Non è stata una buona idea quella di venire, sai? (*Beve*)  
MARTIN - Potrebbe essere il circuito elettrico.  
SHARON - Mi sembra di capire che non mi ascolti.  
MARTIN - Ma sì.  
SHARON - Dimmi cosa stavo dicendo?  
MARTIN - Cristo, Sharon! Non rompere!  
SHARON - Solo una cosa e poi starò zitta.  
MARTIN - Cosa?  
SHARON - Mi hai telefonato per dirmi di venire. Spero, non per darmi lezioni di meccanica.  
MARTIN - Non fare la bambina. Ti ho chiesto di venire perché qui dentro, oltre a me, sei la persona più equilibrata.  
SHARON - Tutto qui? Che allegria. E io che faccio se te ne vai?  
MARTIN - Avrai l'onore di sapere il motivo per cui mister Balls ha voluto riunire la famiglia.  
SHARON - Solo all'idea mi sento così eccitata. E noi quando ci vediamo?  
MARTIN - Ma come al solito. Quando ho tempo, ti chiamo io.  
SHARON - Accidenti, come sei romantico.  
MARTIN - Ti sembra questo il momento?  
SHARON - Sì.  
MARTIN - Che fai?  
SHARON - Voglio baciarti.  
MARTIN - Sei impazzita?  
SHARON - Se fossi impazzita ti scoperei sul divano, invece mi accontento solo di un bacio. Quindi, mi sembra che te la cavi con poco. (*Lo abbraccia*)  
G. BALLS - Martin! Sì, lo chiedo a Martin! Lui è così preciso che saprà dirmi qual è il filo giusto.

(*Si ferma sulla soglia*)  
MARTIN - (*La respinge*) No... è un rischio che non voglio correre.  
SHARON - Io sì.  
MARTIN - (*Ride*) Lo sai che quando fai così mi ecciti. (*Baciandosi, cadono sul divano*)  
G. BALLS - (*Rientra*) E meglio non chiedere niente a Martin... in questo momento non può rispondermi... (*Torna in cucina*)  
MARTIN - (*Cerca di frenare l'enfasi di Sharon*) Non così... Sharon... attenta... (*Cade a terra*) Ah...  
*Rientrano Streaky e Robby.*  
ROBBY - Martin, Sharon, che è successo?  
MARTIN - Io volevo...  
SHARON - Martin voleva provare una posizione comoda sul divano, ma è caduto...  
STREAKY - Certo, sì. Cadendo quel divano non è comoda.  
SHARON - Brava.  
MARTIN - Andiamo alla macchina, Sharon. Dobbiamo finire quel lavoro.  
SHARON - Subito.  
*Martin e Sharon escono.*  
ROBBY - Era tanto tempo che non rimanevamo soli, eh, Streaky?  
STREAKY - Sì.  
ROBBY - E questa stanza... ti ricordi? Quando eravamo bambini, la sera spegnevamo tutte le luci. Così. (*Spegne le luci*)  
ROBBY - Io mi sedevo qui e tu ti sdraiavi lì. Ricordi la mia storia dell'elefante che si chiamava Marino?  
STREAKY - Volevi sentirla ogni volta.  
ROBBY - Vuoi che te la racconti? Sul serio, non ridere. Mi farebbe piacere raccontarla a qualcuno.  
STREAKY - Perché a Jenny non la racconti mai?  
ROBBY - Sharon non vuole. Dice che metto in testa alla bambina delle fantasie che non trovano risposdenze nella realtà.  
STREAKY - Io invece, quando restiamo soli racconto a Dick tutte le storie che ci raccontava Ginger papà. E sapessi come le ascolta. In silenzio, serio, serio, ma sono sicura che la sua fantasia urla di gioia.  
G. BALLS - (*Si affaccia sulla soglia*) Robby... Streaky...  
ROBBY - Streaky, noi siamo cresciuti con tutte queste fantasie che non hanno nessuna risposdenza nella realtà.  
STREAKY - Mi rendo conto di quello che abbiamo lasciato qui. Per me questa casa è una magia, un sogno.  
G. BALLS - Un momento della nostra vita.  
ROBBY - Che non si ripeterà più.  
G. BALLS - (*Tra sé*) Streaky.  
ROBBY - Streaky.  
G. BALLS - (*Tra sé*) Streaky.  
ROBBY - Streaky.  
STREAKY - Che succede?  
ROBBY - Non so. Ho sentito il bisogno di chiamarti.  
STREAKY - Robby.  
G. BALLS - (*Tra sé*) Robby.  
STREAKY - Robby.  
G. BALLS - (*Tra sé*) Robby.  
STREAKY - Hai visto? Io e te siamo uguali. Perché?  
G. BALLS - (*Tra sé*) Vuoi una risposta?  
ROBBY - Vuoi una risposta? Io non so darti una risposta.  
STREAKY - Per caso stiamo rimpiangendo il passato?  
ROBBY - Sembra di sì. Stiamo rimpiangendo la nostra infanzia.  
G. BALLS - Sono come attaccati ad un filo... filo!... Il telefono!... Se fossi un filo del telefono dove mi metterei? Concentriamoci. Io sono un filo del telefono e mi metto... mi metto... (*Esce*)  
STREAKY - Martin dice che rimpiangere il passato è infantile.  
ROBBY - Anche Sharon direbbe la stessa cosa. Ma tu lasciami essere infantile ancora per un po'. *Martin e Sharon rientrano in casa.*  
MARTIN - Che state facendo?  
ROBBY - Niente, niente. (*Streaky riaccende le luci*)  
MARTIN - Ho capito. Non vi è sembrato vero di

rimpiangere la vostra meravigliosa infanzia.  
STREAKY - Sei cattivo.  
MARTIN - Io e Sharon ci siamo assiderati per niente.  
SHARON - (*Euforica*) Parla per te, Martin. Io, ad un certo punto, ho sentito un gran caldo. Come una scossa...  
MARTIN - (*Imbarazzato*) Sharon si è poggiata sui fili della corrente e...  
SHARON - È stato molto piacevole.  
MARTIN - Dov'è mister Balls?  
G. BALLS - (*Urlando*) Questo! Sono sicuro che è questo!  
*Esplosione. Buio.*  
SHARON - Cos'è successo?  
ROBBY - È andata via la luce, Sharon.  
SHARON - Veramente, amore? Da sola non ci sarei mai arrivata.  
MARTIN - Aspettate. Vado a prendere la torcia in macchina. (*Esce*)  
STREAKY - Papà si è fatto male, me lo sento.  
ROBBY - Ma no. Calmati, Streaky.  
MARTIN - (*Rientra con la torcia accesa*) Dov'è il contatore?  
ROBBY - Di qua. (*Sbaglia direzione*) No... non c'è... mi sembrava...  
SHARON - Sei un disastro, amore. Riesci a sbagliare strada anche in casa tua.  
ROBBY - Allora sta di là.  
STREAKY - (*Uscendo*) Papà!...  
MARTIN - Ecco il contatore.  
ROBBY - Sì. (*Attacca la corrente. Luce*)  
STREAKY - (*Rientra portando G. Balls che ha il volto annerito*) Papà... che hai fatto?  
G. BALLS - Niente... io... il filo del telefono... volevo telefonare...  
SHARON - Voleva telefonare?  
G. BALLS - Sì... ma forse ho... sbagliato... sì, ho sbagliato... numero...  
MARTIN - Mi sembra tutto normale. Non è successo niente.  
STREAKY - Martin, ti prego. Aiutami a portarlo in bagno.  
MARTIN - (*Apra la porta del bagno. Scivola fuori il sapone seguito dai pesci meccanici*) E questi?...  
G. BALLS - È sempre così quando è l'ora del bagno.  
MARTIN - Cristo!...  
*Raccogliono il sapone e i pesci meccanici.*  
SHARON - (*Dando i pesci a Martin*) Non ci giocare. Non sono tuoi, tesoro.  
*Martin e Streaky entrano in bagno con G. Balls.*  
SHARON - (*Guarda i foto-montaggi alle pareti*) Questi sono i foto-montaggi del suo personaggio più famoso, vero?  
ROBBY - Sì, qui è con Greta Garbo; qui con Jean Harlow; qui Errol Flynn...  
SHARON - E qui con Rodolfo Valentino. Peccato.  
ROBBY - Cosa?  
SHARON - Sì, peccato che mister Balls si sia ritirato nel momento di maggior successo. Era diventato così famoso. Doveva guadagnare un bel po'. Comunque deve aver messo da parte un mucchio di soldi.  
ROBBY - Ancora questo discorso. Io e Streaky non li abbiamo mai visti. Per Ginger papà quel denaro non è mai esistito.  
SHARON - È così eccentrico che li avrà nascosti da qualche parte. Non c'è altra spiegazione. Come sei ingenuo. Perché credi che ci abbia riuniti qui.  
ROBBY - Non lo so...  
SHARON - Vorrà parlarci dell'eredità, spero. È così vecchio.  
ROBBY - Ma che dici... papà avrà... avrà... ora che ci penso, non lo so. Con la scusa di far festa, abbiamo festeggiato il suo compleanno anche tre volte l'anno.  
SHARON - Comunque, è vecchio. E tu sei stupido!  
ROBBY - Non dirmi così.  
SHARON - Invece, sì. Ne ho acquisito il diritto, visto che siamo sposati da sette anni e tu non hai saputo trovarmi una particina a Hollywood.  
ROBBY - Ma lo sai che non sono capace... non sono il tipo...

SHARON - E pensare che quando ti ho conosciuto eri addirittura l'assistente del grande Griffith, ed ora sei l'autista di quello sbucciabanane di John Carbone che non arriva mai puntuale perché tu gli sbagli sempre le strade.

ROBBY - A fare l'autista non sono capace...

SHARON - Lo so. Sei incapace. Incapace a fare l'assistente, incapace a fare l'autista, incapace a fare soldi, incapace a letto!

ROBBY - Sei dura, Sharon... solo perché è un periodo...

MARTIN - (Rientra) Visto che devo rimanere qui, che ne direste se ci mettiamo qualcosa sotto i denti?

SHARON - Martin, tu sì che hai le idee chiare. Andiamo in cucina.

ROBBY - Faccio strada.

SHARON - Sì, grazie, amore. Non vorremmo perderti.

Robby, Martin e Sharon escono per la cucina. Rientrano Streaky e G. Balls.

STREAKY - Ecco fatto, papà.

G. BALLS - Streaky ti dispiace se vado a prendere un po' d'aria... mi sento un po' scosso...

STREAKY - Posso immaginarlo. Allora io vado in cucina a dare una mano. (Va verso cucina)

Nel frattempo, è rientrata Sharon e sta cercando di aprire gli sportelli dei pensili dell'anti-cucina.

STREAKY - Cosa stai facendo?

Robby e Martin rientrano.

SHARON - Mancano le maniglie a tutti gli sportelli...

ROBBY - Questa è nuova. Cosa sarà saltato in mente a papà di togliere tutte le maniglie.

MARTIN - Aspetta. (Cerca di forzare uno sportello)

STREAKY - Prova a forzarlo, Martin? Forse...

MARTIN - Ma certo, non ci sto mica parlando.

STREAKY - È vero, sì. Parlati, invece. Ora ricordo che Ginger papà mi ha detto che se si racconta qualcosa ai cassetti...

SHARON - Per farvi un quadro completo, sono state tolte le maniglie anche a tutti i cassetti.

STREAKY - E a che servono? Non è che i cassetti sentano con le maniglie.

SHARON - Ah, no? Io ho sempre creduto che i cassetti sentissero con le maniglie e vedessero con le viti, cara.

STREAKY - Sì, certo... scusa... mi sono lasciata suggestionare...

G. BALLS - (Rientrando) Che fate tutti lì?

ROBBY - Niente. (A loro) Sentite, io gli vado a chiedere di spiegarmi questa ultima novità.

MARTIN - Noi intanto andiamo a prendere quello che abbiamo portato.

Tutti escono.

G. BALLS - Ah, Robby. Vieni. Cos'è successo?

ROBBY - È la tua cucina. Come ti è venuto in mente di togliere tutti...

G. BALLS - No, cos'è successo a te e Streaky. Siete cambiati.

ROBBY - Ma no...

G. BALLS - Sì, invece. Sembrate imbarazzati.

ROBBY - Ti sbagli...

G. BALLS - Dimmi qualcosa di più. Lo sai che non so leggere i tuoi pensieri. A malapena riesco a leggere i miei. Il più delle volte però, non li seguo perché sono distratto.

ROBBY - Cosa dici?

G. BALLS - Non so, non stavo ascoltando. Ero distratto.

ROBBY - Papà.

G. BALLS - È successo qualcosa tra noi, Robby? Andavamo d'accordo, no?

ROBBY - Ma sì. Come faccio a spiegarti... così in due parole.

G. BALLS - Prova a non contarle.

ROBBY - Cosa?

G. BALLS - Le parole. Perché devono essere due. Possono essere tre, sei, meno di dieci. Basta che mi spieghi.

MARTIN - (Entrando) Allora?

SHARON - (Entra) Abbiamo fame.

ROBBY - Andiamo... papà...

G. BALLS - Sì, andiamo.

MARTIN - Mister Balls, perché ha tolto tutte le maniglie?

G. BALLS - Non servono.

MARTIN - Cristo! Ma così non si può aprire niente.

G. BALLS - Perché non prendi la cosa per il verso giusto. (Sottovoce a Martin) I cassetti sono i più testardi. Bisogna farli ridere per primi. Convinti quelli, gli sportelli gli vengono dietro. (Si rivolge ai cassetti) Ora vi racconto la storia del cassetto che dice alla maniglia: io non capisco perché tu fai maniglia col primo che capita, e poi sono io che devo sempre aprirmi. (Finge di ridere e dà un colpo a lato della cucina)

Simultaneamente si aprono tutti gli sportelli e i cassetti della cucina. Tutti restano stupiti. Solo Robby ride.

MARTIN - Questa si chiama una bella risata in stile multistrato, vero?

STREAKY - Ma cosa significa la storia?

G. BALLS - Ah, non lo so. Ma ogni volta che la racconto, tutto quello che è di legno ride.

SHARON - Tu perché hai riso?

ROBBY - Non lo so. Mi è scappato, così senza motivo.

SHARON - Allora è proprio vero che questa storia fa ridere tutte le cose di legno.

ROBBY - Ma Sharon, ho forse qualcosa di legno, io?

SHARON - La testa, amore. La testa.

G. BALLS - (A Martin) Era semplice, no? Datemi le mani. Vi passo i contenenti.

TUTTI - Contenenti?...

G. BALLS - Sì, quelli che vengono riempiti di contenuti. (Prende piatti e bicchieri e li passa a Robby) Andiamo.

G. BALLS e Robby e Streaky cominciano ad apparecchiare.

MARTIN - L'incastro più misterioso che abbia mai visto. Basta battere in un punto e... (Batte un colpo nello stesso punto di prima. La cucina si richiude) Maledetta!

G. BALLS - Le hai trovate?

STREAKY - Cosa?

G. BALLS - Prima lui ha detto: come faccio a spiegartelo in due parole. Hai trovato le altre parole per spiegarmi?

MARTIN - È assurdo!... Non è logico!... Che devo fare?...

SHARON - Forse se gli ripeti la storia di mister Balls?

MARTIN - Ragiona, Sharon! È assurdo!

SHARON - Ma hai visto anche tu che prima...

MARTIN - No, non me la sento.

SHARON - Allora prova con un'altra.

MARTIN - Cristo! Piantala!

SHARON - Che ti costa provare anche tu.

MARTIN - Per favore! Te lo chiedo per favore! Come odio il mondo in questi momenti! (Esce in cucina)

SHARON - (Seguendolo) Non capisco che ti costa provare.

ROBBY - (Finendo di apparecchiare la tavola) Papà... tu sei l'essere più meraviglioso che io e Streaky abbiamo mai conosciuto...

G. BALLS - Troppa roba. Cos'è che non vuoi dirmi dicendomi questo?

STREAKY - Ma dai... è vero.

ROBBY - Ti ricordi le fiabe che ci raccontavi quando eravamo bambini?

G. BALLS - Sì. Allora?

ROBBY - Be'... quando le raccontavi, io e Streaky avevamo la sensazione che eravamo in tre a vivere le stesse emozioni... come un filo... che ci univa tutti e tre...

G. BALLS - È vero! Filo!... telefono!... m'era passato di mente!...

ROBBY - Ma il tempo passava...

G. BALLS - Sì, è passato troppo tempo.

ROBBY - ...ed io e Streaky crescevamo.

G. BALLS - Certo... certo... sì... io dovrei andare.

ROBBY - E abbiamo cominciato a chiederci: noi chi siamo? Chi sono i nostri genitori?

G. BALLS - (Indietreggia verso la porta) Mi sono ricordato... una cosa importante...

ROBBY - Allora abbiamo pensato, ti ricordi Streaky? E noi? Noi chi dovevamo cercare?

G. BALLS - Sì, capisco... è facile perdere qualcosa in questa casa... ma ora devo andare... il filo del telefono... (Si ferma a guardare Martin che rientra)

MARTIN - (Rientrato silenziosamente si rivolge ai cassetti. Tutti lo guardano) Ok. Ci provo. Ora ci provo. Vi voglio raccontare la storia del... cassetto... sì, del cassetto... che dice alla... alla... maniglia... Cristo! Non ci riesco!... Non ci riesco!... (Esce verso la cucina)

SHARON - (Entra euforica, portando due bottiglie d'acqua) È stato proprio uno spasso. (Ride. Posa una bottiglia sul tavolo e l'altra a lato. Martin entra) Oh... Martin, prendi tu le altre portate? (Martin esce) Io mi sento la testa così leggera.

ROBBY - Forse dovrei mangiare qualcosa, Sharon.

SHARON - Perché? Sto benissimo. E poi la pancia è così lontana dalla testa... Oddio!... non trovate che sto parlando come mister Balls?... (Ride)

STREAKY - Siete riusciti a preparare qualcosa?

SHARON - Sì. Siamo stati bravi. E specialmente Martin. Prima è stato velocissimo ad aprirmi...

MARTIN - (Entrando con imbarazzo) ...Tutte le confezioni... Abbiamo preparato roba fredda. Riso, formaggio e insalata da supermercato di un verde plastica molto convincente. Lo reputo un vero successo di quella maledetta cucina.

SHARON - In compenso la mia lampo si è aperta in continuazione, vero Martin?

ROBBY - È difettosa?

SHARON - Sì. Come piace a me, amore.

MARTIN - Sei euforica.

SHARON - Trovi? Mai stata così bene. Saranno state le tue pillole.

ROBBY - (Irritato) Io continuo a dire che sarebbe meglio se tu mettesti qualcosa nello stomaco.

SHARON - Come sei monotono. Qualcosa nello stomaco è proprio l'ultima cosa che desidero in questo momento. (Si siede sul divano)

STREAKY - Mancano le sedie.

G. BALLS - Quali sedie?

STREAKY - Per sederci, papà.

G. BALLS - È vero! Fermi tutti! Ve le dò io.

MARTIN - Possiamo anche prendercele da soli.

G. BALLS - No!

SHARON - Giusto. Io non mi alzo perché sono già seduta.

G. BALLS - Voi non sapete l'ordine! (Prende tre sedie) Tu, Martin siediti qui. Anche tu Streaky, siediti. Questa è per Robby e questa invece è per Sharon.

ROBBY - Sharon, vieni a sederti.

SHARON - E va bene. (Sedendosi) Ma lo faccio solo per spirito di gruppo.

MARTIN - Posso sapere perché ha voluto darci lei le sedie, mister Balls?

G. BALLS - Sono tutte le sedie che ultimamente sono state sedute poco.

SHARON - Cosa vuol dire: sono state sedute poco?

G. BALLS - Sono solo in casa e non posso passare tutto il giorno a star seduto su tutte le sedie. Così a loro manca la compagnia.

ROBBY - E soffrono di essere sedute poco. Era semplice no?

G. BALLS - Proprio così.

SHARON - È sbalorditivo amore come capisci al volo le cose, non trovate anche voi?

G. BALLS - Questa è per me.

MARTIN - Finalmente! Buon appetito a tutti. Allora, passatemi...

G. BALLS - No!

MARTIN - Come no?... Ora cosa c'è?

G. BALLS - No... perché mi stavo dimenticando... (Prende altre quattro sedie e le mette tra loro)

STREAKY - Ancora sedie. Ginger papà?

G. BALLS - Sì. Quelli sono i posti preferiti da Sten, Stan, Stin e Ston.

SHARON - Cosa sono fratelli siamesi? Aspettiamo altra gente? Allora è una festa.

G. BALLS - No. Sono già qui.

MARTIN - Siamo alle allucinazioni.

G. BALLS - (Prende 4 pupazzi meccanici) Vi presento, Sten, Stan, Stin e Ston. (Li mette seduti) Non offrono una grande conversazione, non mangiano niente, ma sono molto attenti a tutto quello che succede.

MARTIN - E facciamo pure posto a Sten, Stan... e poi?

SHARON - (Divertita) Stin e Ston. Ma come,

## SCHEDA D'AUTORE



**G**IUSEPPE PAVIA, nato a Tunisi nel 1955, ha iniziato la propria attività collaborando per il Teatro di Roma a spettacoli per bambini come *Le avventure del signor Bonaventura*, *Capitano c'è un uomo in cielo* e *Bertoldo a corte*. Ha composto musiche per molti spettacoli teatrali. Ha curato l'adattamento al testo per Populizio-Antonucci-George degli spettacoli *Babà al rum* di Petrolini-Viviani-Pinter e *Carol* di Bwrozec. Per la Rassegna «Autore contro Attore» al Teatro Agorà di Roma, ha scritto *Frammenti* allestito con la regia di Salvatore Di Mattia e l'interpretazione di Stefano Benassi e Chiara Salerno. Per «La Festa Mobile e il Teatro dell'Opera» ha curato l'adattamento a musical dello spettacolo *Fools* di Neil Simon con la regia di Pino Quartullo. Nella stagione di prosa 1990/91, per la Società per Attori mette in scena al Teatro della Cometa di Roma un musical dal titolo *Mammostro*, con la regia di Roberto Marafante. Nella stagione 1992/93 mette in scena al Teatro Belli di Roma il musical *Rischiamo di essere felici sul serio* con la regia di Roberto Marafante e le musiche di Tito Schipa Jr.. Nell'anno 1993 con il testo *Lo strano mondo di Ginger Balls* viene segnalato al premio Idi per qualità di scrittura e potenzialità sceniche. Con la collaborazione del Tsa e dell'Accademia d'Arte Drammatica «Silvio D'Amico» ha fatto parte di un ciclo di letture sceniche al 36° Festival dei Due Mondi di Spoleto. □

Martin? Non è carino dimenticarsi il nome dei tuoi vicini di tavola.

MARTIN - Questo di preciso chi è, mister Balls? Sa, nel caso mi rivolgesse la parola.

G. BALLS - Lui è Stan.

MARTIN - (Si rivolge all'orso bruno seduto accanto) Tu, Stan, sporco negro, non ti azzardare a sbavarmi nel piatto!

G. BALLS - Noi siamo seduti. Le sedie sono state tutte sedute. Possiamo pure cominciare.

Iniziano a passarsi le varie portate.

SHARON - Ah, un po' di riso congelato è proprio quello che ci vuole dopo un giorno di lavoro.

MARTIN - Sono d'accordo con te, Sharon. (Si mette in bocca una grande quantità di riso)

STREAKY - Il riso è così freddo che si attacca in bocca, vero?

Martin fa un cenno di assenso.

ROBBY - Vuoi del formaggio, Ginger papà?

G. BALLS - Sì, grazie.

STREAKY - (Guarda Martin che non riesce ad inghiottire) Cos'hai?

G. BALLS - Attenzione! Quest'insalata si muove!

Tutti guardano nel piatto di G. Balls.

SHARON - Ma no. Non può essere viva è quasi plastica.

MARTIN - (Cerca di attirare l'attenzione) Acqua...

G. BALLS - No, no, dico sul serio. Si muove! Vuole salire sul bordo del piatto! (Combatte l'in-

salata con la forchetta. Tutti guardano nel piatto)

MARTIN - (Gesticola) ...io... mi sto strozzando...

ROBBY - Effettivamente, sembra che si stia muovendo qualcosa.

SHARON - Robby, come puoi pretendere...

ROBBY - Guardate quella foglia a destra. Trema.

SHARON - Sì, amore ti sta salutando.

STREAKY - Ho capito. Ci hai messo troppo aceto e la plastica sta facendo reazione.

MARTIN - Acqua... (Allunga il braccio verso la bottiglia)

G. BALLS - Sì, Martin ha ragione. (Porta via la bottiglia a Martin) Io ci metto un po' d'acqua.

STREAKY - Ma no, Ginger papà, così la rovinei tutta.

G. BALLS - Perché? (Posa la bottiglia e vede Martin che la prende disperato) Scusa, Martin, verseresti un poco d'acqua a Stan? Non ne sono sicuro, ma mi sembra che abbia chiesto da bere.

MARTIN - No... no... (Beve dal collo della bottiglia)

STREAKY - Ti sembra questo il modo di bere, Martin?

MARTIN - Non sapete... non sapete... che momento... (beve) che momento ho passato... (Beve)

SHARON - Robby prendi l'altra bottiglia che Martin ha deciso che quella è diventata solo sua.

G. BALLS - Non pensavo che Martin fosse acquatizzato.

STREAKY - Acquatizzato?

G. BALLS - Sì, non sapevo che era dedito all'ac-

qua minerale. Tutta quest'acqua mi fa venire in mente un mio vecchio amico: l'uomo di pioggia.

STREAKY - Questa non la conosciamo, vero Robby?

ROBBY - Racconta, dai.

SHARON - Su, Martin, non ti distrarre che Ginger papà ci racconta un'altra storia.

G. BALLS - Pioveva ormai da due giorni e due notti, e mi venne a trovare un vecchio amico che non vedevo da tanto tempo: l'uomo di pioggia.

Dovete sapere che avere una visita da lui è una cosa molto rara, perché l'uomo di pioggia viaggia molto poco; praticamente solo quando le condizioni del tempo glielo permettono. Ero contento di rivederlo, perché l'uomo di pioggia è famoso per le storie che racconta. Così, siccome era ora di cena, l'ho invitato a mangiare con me. Dovete sapere però, che l'uomo di pioggia ha un problema: potete offrirgli qualunque cosa, il vino più buono, il piatto più appetitoso, lui troverà tutto senza sapore, annacquato e freddo. Comunque sarà sempre molto gentile ed educato perché vi dirà che tutto è stato di suo gradimento. Vicino a lui, dopo un po', si ha sempre freddo. Così ho acceso il camino e la stanza, un po' alla volta, si è riscaldata.

Dopo la cena, abbiamo anche ricordato i tempi passati e cantato due o tre canzoni. È stata proprio una bella serata, ma, ad un certo punto, ho dovuto pregarlo di andarsene: stava asciugandosi.

ROBBY - È molto bella, papà.

STREAKY - (Emozionata) Io mi sono commossa.

G. BALLS - Sì, forse è una storia un po' troppo acquosa.

MARTIN - (Sottovoce a Sharon) Ti dispiace darmi un'altra sigaretta?

SHARON - (C. s.) Un'altra?

MARTIN - (C. s.) Devo mordere qualcosa.

ROBBY - (Prende il piatto di portata del riso) È rimasto ancora del riso. Martin? (Vede gli occhi minacciosi di Martin e poi guarda nel suo piatto)

No, tu non lo vuoi. Ce l'hai ancora tutto nel piatto.

Martin esce furibondo.

SHARON - Bene. (Pausa) Siamo qui... (pausa) riuniti... (pausa) per un motivo... (pausa) penso, no?... Non credi, Robby che tuo padre debba dirti... (pausa) qualcosa?...

G. BALLS - Perché devo dire qualcosa a lei, Robby?

Suona il telefono.

ROBBY - Il telefono.

G. BALLS - (Sottovoce) Ecco. Lo sapevo. No, no, ti sbagli. Abbassa la voce.

ROBBY - (C. s.) Ma papà, è così evidente che sta suonando.

G. BALLS - (C. s.) Shhh... fate piano per carità. Sharon urta la forchetta sul piatto.

G. BALLS - (C. s.) Non muovete le mani.

SHARON - (C. s.) No... perché non devo fare rumore? Lo voglio sapere o impazzisco!

G. BALLS - (C. s.) Non voglio che sentano che c'è qualcuno in casa.

STREAKY - (C. s.) E come potrebbero fare?

G. BALLS - (C. s.) È così evidente. Dalla cornetta. Ci possono sentire dalla cornetta.

STREAKY - Ma quando la cornetta è abbassata non c'è comunicazione.

G. BALLS - Ah, sì?

SHARON - Certo. Io l'ho imparato da Robby. Quando qualcosa è abbassato non c'è comunicazione, vero amore?

ROBBY - Sharon! Non accetto... queste insinuazioni!...

G. BALLS - È vero, Robby?

ROBBY - Cosa? No! Sì. Nel caso del telefono è sì...

G. BALLS - Ecco perché tutte le volte che ho parlato con la cornetta abbassata non mi ha mai risposto nessuno!

Martin rientra.

STREAKY - (Si avvicina a Martin) Vogliamo aprire la torta che abbiamo portato, Martin?

MARTIN - M'è passata la fame. Perché non sono andato via. Potevo fare l'autostop. Cristo!

STREAKY - (Sottovoce) Per favore. Lo sai che papà è fatto così.

MARTIN - (C. s.) È peggiorato. Te ne vuoi rendere-

re conto. No, tu non te ne rendi conto. Non dire altro. Ok. Ci provo. Ora ci provo. Mister Balls, tornando al motivo per cui ci ha riuniti... (pausa) lei ci ha riuniti qui stasera, giusto?... (pausa) non credi, Streaky che tuo padre ci debba dire... (pausa) qualcosa?...

SHARON - Martin, già detto.

G. BALLS - (A Streaky) Ma io non devo dire niente nemmeno a lui.

STREAKY - (Imbarazzata) Allora prendiamo la torta?...

MARTIN - Aspetta!

SHARON - Proviamo ancora. Mister Balls, prima, guardando quelle foto mi è venuta in mente una domanda che ho sempre voluto farle.

G. BALLS - Una domanda? Che bello. Una di quelle cose parlate coll'amo rovesciato in su alla fine?

SHARON - Come? Sì... penso di sì...

G. BALLS - In confidenza, Sharon, io non so riconoscere una cosa parlata coll'amo rovesciato in su alla fine.

MARTIN - Ma se glielo diciamo noi che è una domanda è tutto risolto, vero? (A Streaky) Ci sto provando.

G. BALLS - Devo rispondere? Come sono emozionato! C'era l'amo rovesciato in su alla fine? Vedi? Non lo so riconoscere.

MARTIN - C'era.

G. BALLS - Sì? Io non l'ho sentito.

Simultaneamente i quattro pupazzi meccanici si mettono in movimento.

SHARON - (Impaurita) Che succede?

ROBBY - Niente paura. Sono i pupazzi.

SHARON - Meno male, amore. Mi sento più tranquilla sapendo che tu sei sempre vigile.

ROBBY - Devono avere i meccanismi difettosi.

STREAKY - Ma tutti insieme?

G. BALLS - Lo avevo detto che sono molto attenti.

I pupazzi si arrestano.

G. BALLS - Ecco. Eravamo rimasti?

MARTIN - Alla domanda di Sharon.

G. BALLS - Aspettate. Io non lo so?

MARTIN - Eh?...

G. BALLS - Io non lo so.

MARTIN - Cosa?

G. BALLS - Non lo so?

MARTIN - Si può sapere che cosa?

G. BALLS - Lo so. No? Lo so? So? No. So.

STREAKY - Cosa ti succede, Ginger papà?

G. BALLS - Stavo provando a parlare coll'amo rovesciato in su alla fine. È difficile da capire quando lo metti. È uguale al linguaggio del topo. Anche i topi fanno sempre una gran confusione. Ce l'ho messo l'amo? Sì o no?

STREAKY - Sì.

G. BALLS - Quante volte.

STREAKY - Sempre...

G. BALLS - Perché non lo controllo. Non lo faccio apposta.

MARTIN - Streaky, io non ci riesco a stargli dietro.

SHARON - Volevamo domandarle mister Balls perché aveva lasciato il suo lavoro di disegnatore... visto che ci tirava fuori un mucchio di soldi? Ce l'ho fatta!...

G. BALLS - Quale scegli?

SHARON - Di cosa?...

G. BALLS - Tre.

SHARON - Una mi basta?...

G. BALLS - Va bene. Allora quale vuoi delle tre?

SHARON - Non so... la terza?... no... la seconda?...

I pupazzi si mettono nuovamente in movimento.

MARTIN - Fermatevi tutti! Cristo!

I pupazzi si arrestano.

G. BALLS - Allora, hai deciso quale risposta?

SHARON - Ah... la risposta...

G. BALLS - Qual era la domanda?

I pupazzi si mettono in movimento.

MARTIN - Quant'è grande la fetta di eredità che ci spetta?...

STREAKY - (Imbarazzata) Allora prendiamo la torta?...

MARTIN - Non ti muovere!

ROBBY - (A Martin) Ti sembrava il caso di chiederlo in questa maniera?

MARTIN - (Rabbioso) Se aspettavo te stavo fresco!

STREAKY - Non è questo il solo motivo per cui siamo venuti...

SHARON - Ah, no, è? Alla santarellina i soldi non interessano. Ma a Martin, sì. Non dimenticarlo!

MARTIN - Parli tu, che vuoi comprarti una parte in un film!

ROBBY - Martin! Sei un...

STREAKY - Robby... Martin...

MARTIN - E piantala di piagnucolare, tu!

G. BALLS - È successo qualcosa? Posso capire anch'io?

STREAKY - Papà!... ci siamo dimenticati di papà...

Suona il telefono. I pupazzi si fermano. Tutti si voltano verso il telefono desiderosi di rispondere.

G. BALLS - Nessuno risponda! La quarta! Sì, risponderò con la quarta risposta! Nessuno si muova! Ho smesso di disegnare... concentratevi!...

perché Ginger Balls... concentratevi!... Ginger Balls era stanco di stare tutto il giorno sulla pagina. Ecco fatto.

Il telefono smette di suonare. Tutti guardano G. Balls.

MARTIN - Cos'ha detto?...

ROBBY - Non lo so.

SHARON - Io non ho capito niente.

G. BALLS - Accidenti. Mi sono confuso e ho risposto con la quarta.

SHARON - Quarta che?

G. BALLS - Risposta.

MARTIN - Addirittura c'era pure una quarta risposta.

G. BALLS - Sì, ma era segreta.

SHARON - Lei ci sta prendendo in giro. Non vuole spiegarci il vero motivo per cui ci ha riuniti.

STREAKY - Ma no, Sharon. A modo suo, Ginger papà ti ha risposto. Ti ha detto perché ha smesso di disegnare.

MARTIN - Ma che ci frega a noi del perché ha smesso di disegnare!...

G. BALLS - Infatti, io avevo preparato la quarta risposta per Streaky e Robby. Volevo dirgli che quando Ginger Balls stava sulla pagina aveva un gran sospetto.

STREAKY - Sospetto?

G. BALLS - No sospetto. Aveva un... dispetto. No dispetto. Aveva un... un... qual è quella cosa che tu la tocchi un giorno e funziona, poi la tocchi il giorno dopo e non funziona più. Però, se aspetti un altro giorno qualsiasi funziona come il giorno che aveva funzionato, ma tu ti sei stancato e non la tocchi più. Quella cosa ha un?... ha un?... aiutatem!

SHARON - Quella cosa ha un?... di che stiamo parlando, scusate?

G. BALLS - Ripeto tutto da capo?

ROBBY - Per carità, papà. Quella cosa ha un difetto.

G. BALLS - Difetto! Bravo Robby. Come non c'ho pensato prima. Ginger aveva un solo difetto. Sì, ora suona meglio.

ROBBY - Per fortuna, io e Streaky siamo abituati a questi momenti di papà.

SHARON - Allora ci dica qual era questo suo famoso difetto, mister Balls?

G. BALLS - Il mio?

STREAKY - Ma no, Ginger papà.

SHARON - Il difetto di Ginger Balls.

G. BALLS - Il mio di me, allora?

MARTIN - Che ne dite se la piantiamo?

G. BALLS - Perché era di cartone. Dalla testa ai piedi di cartone.

STREAKY - Non mi sembra un gran difetto per un cartone animato essere di cartone.

G. BALLS - Perché voi non sapete cosa vuol dire essere fatti di cartone.

MARTIN - No, mister Balls. Cosa vuol dire? Ci riveli le angosce del cartone animato.

G. BALLS - Vuol dire che nonostante Ginger avesse un gran cuore, per quanto grande fosse, stava tutto in una pagina di mezzo millimetro di spessore.

SHARON - Nessun problema con le fotografie di profilo, allora. Scusate, mi sono immedesimata...

G. BALLS - Voi non potete capire cosa vuol dire avere un cuore di mezzo millimetro.

STREAKY - Vuol dire che per quanto grande possa essere...

ROBBY - Sta tutto in una pagina di mezzo millimetro di spessore.

G. BALLS - Bravi! Come lo sapevate?

SHARON - Ma se lo ha detto lei proprio adesso. Allora potevo dirlo anch'io! Non è giusto!

MARTIN - Sharon, che ti succede?

SHARON - Non so... mi sento confusa...

MARTIN - Perché prendi troppo sul serio questi discorsi. Anche a me è successo la prima volta.

SHARON - Ma io non sono mica una principiante, cazzo! Scusate!

G. BALLS - Sapete che il più grande rimpianto di ogni cartone è quello di non essere vivo? No, no, vivo non è la parola giusta. Perché un cartone animato è vivo anche lui, ma non è vivo come lo siete voi.

MARTIN - Dobbiamo continuare per molto?

STREAKY - Vai avanti, papà.

G. BALLS - Sì. Voi non immaginate come sono i vostri occhi quando guardate un cartone animato. Sino a un attimo prima possono essere: stanchi, cattivi, duri, ma, poi, piano piano, i vostri occhi si trasformano. Diventano: prima curiosi, poi buoni, allegri, tristi, felici, e alla fine possono anche perdere gocce. Tutto questo vedono i cartoni quando voi li guardate, e nel loro piccolo cuore di cartone sognano di avere quegli occhi così vivi.

La bellezza dell'uomo è nei suoi occhi. Se voi poteste vederli come li vede un cartone vi accorgete della bellezza che c'è in voi.

SHARON - Ora che ci penso non mi capita di vedere un cartone animato da tanto tempo.

MARTIN - Ci perdi solo tempo davanti a un cartone animato!

SHARON - È vero. Sì, ha ragione, Martin. Lei, mister Balls, non considera tutti i rospi che uno deve mandare giù per andare avanti nella vita.

G. BALLS - Non hanno niente di meglio da cucinarvi alla mensa del lavoro?

SHARON - Noi non mangiamo mica gli animalini con cui è abituato a trattare lei. Noi mandiamo giù amarezze e tristezze. Che vuole, questo passa la vita, oggi.

G. BALLS - Ho capito. Ho capito cosa intendi. Ma cosa sono un poco di amarezze e di tristezze di fronte a tutte le cose belle della vita.

SHARON - Vorrei pensarla allo stesso modo.

G. BALLS - Ho un amico che mi diceva sempre: quando la vita ti offre dei limoni, fatti una bella limonata.

SHARON - Ridicolo. La vita non è così semplice.

MARTIN - La vita è una corsa a chi arriva primo.

G. BALLS - E se arrivi primo cosa ottieni? Lo so! Lasciatemelo dire! Qualcosa chiamata ulcera, vero? E dev'essere una cosa meravigliosa, perché tutti quelli che hanno successo ce l'hanno. Ma io penso che se anche tu e Martin vincete quell'ulcera, non è divertente se poi non saprete dividerla con la persona che vi vuole bene.

ROBBY - (Abbraccia il padre) Vorrei vedere le cose come le vedi tu, Ginger papà.

G. BALLS - Stai ancora perdendo gocce, Streaky. Hai sempre avuto un difetto dietro l'occhio.

STREAKY - No, papà, nessun difetto. È bellissimo piangere. (Abbraccia il padre)

Infastiditi, Martin e Sharon si siedono sul divano.

G. BALLS - Mi dispiace se ho detto qualcosa che ha rovinato la fame. Ma se vi fidate di me vado a cercare qualcosa in cucina e vi assicuro che sarà una sorpresa.

SHARON - Chi potrebbe dubitarlo, mister Balls.

G. BALLS - Streaky, mi aiuti a portare la roba di là?

STREAKY - Sì.

G. BALLS - Anche tu, Robby.

ROBBY - Ma...

SHARON - Vai, Robby. Vai.

G. Balls, Streaky e Robby escono.

MARTIN - Dammi un'altra sigaretta.

SHARON - Ancora? Non sono passati neanche dieci minuti dall'ultima.

MARTIN - Dieci minuti d'inferno! Ho bisogno di...

## AUTOPRESENTAZIONE

# I guai di un cartone umanizzato

PINO PAVIA

**U**n famoso cartone animato, fuggito dalla pagina, si è trasformato nella cosa che desiderava di più al mondo: essere uomo. Ma la trasformazione non è stata completa. Il cervello è rimasto di cartone. La visione del mondo e i suoi comportamenti di fronte alla realtà sono sconclusionati e confusi come quelli di un cartone animato. Streaky e Robby, i bambini adottati da Ginger Balls sono diventati due giovani dolci, sognanti, considerati un po' disadattati e immaturi dai loro rispettivi coniugi Martin e Sharon, personaggi tipicamente arrivisti, dal carattere forte e razionale che non perdono nessuna occasione per disprezzarli.

La storia inizia quando, dopo un lungo periodo, i quattro tornano a trovare Ginger Balls. Per i figli, una volta entrati in casa, ecco aprirsi nuovamente il rifugio, il mondo popolato dalla fantasia della loro infanzia felice. Ma quando il rifugio viene minacciato da Mister Fizzney, lo spietato disegnatore di Ginger Balls che, dopo anni di ricerche, sta tornando a riprendersi il suo personaggio più famoso, la strada del sogno conduce improvvisamente all'incubo.

Mister Fizzney prende Streaky e Robby per due cartoni animati e li convince ad andare con lui. Ginger Balls è costretto a rinunciare alla fuga per iniziare una battaglia con gli strumenti della fantasia. Alla fine, convince il suo antagonista a portare via solo lui. Quando i due personaggi fantastici della storia sono andati via, agli altri resta solo il cupo e povero mondo della realtà quotidiana.

Mi accorgo che è difficile raccontare un testo fantastico. Il rischio è sempre quello di impoverire i meccanismi dell'opera, e di rendere meno vivi i personaggi. Gli interrogativi perdono la loro lieve vita segreta. L'unica cosa che avrei voluto dire è che ho provato a mettere un cartone nel nostro mondo. E che cosa ne è venuto fuori? Un saggio, un poeta, un bambino, un confuso, un clown, una metafora umana. Forse vi sembra troppo? Devo dire, anche a me. Allora niente di tutto questo: semplicemente un cartone animato. □

dormenta)

G. BALLS - (Visibilmente nervoso) Ragazzi ho pensato di preparare una cosa calda. Sono sicuro che vi piacerà. A me solo l'idea piace moltissimo. SHARON - Cos'è?

G. BALLS - Caffè. Ne ho fritto un po'. Volete? SHARON - Delizioso.

G. BALLS - (Dà la padella a Sharon) Bene. (A Robby) Porti tu la torta, Robby?

ROBBY - (Entra con la torta) Eccomi.

G. BALLS - Mi è venuto in mente una cosa. Streaky, mi daresti una mano?

STREAKY - Sì.

G. BALLS - (Con un gesto d'intesa in direzione del bagno) Là.

STREAKY - Dove?

G. BALLS - Shhh... (Escono. Sporge la testa dal bagno) Robby, anche tu.

ROBBY - Ma... dentro?...

G. BALLS - Con noi. Forza.

Robby esce con la torta. Sharon guarda inebetita le tre figure stagliate sul vetro della porta del bagno. Posa la padella. Cerca la bottiglia di whiskey. Beve disperata.

G. BALLS - (V.F.S.) Penso proprio che con questo trucco Martin e Sharon non si siano accorti di niente.

STREAKY - (V.F.S.) No, penso proprio di no, papà. Siamo entrati così discretamente in bagno.

G. BALLS - (V.F.S.) È vero. Dall'emozione ho sbagliato. Dovevamo andare in cucina, ma non ho calcolato bene la direzione.

SHARON - (Aprì la porta del bagno) Scusate, c'è una festa da queste parti?...

Streaky e Robby guardano perplessi Sharon.

G. BALLS - (Infastidito, accende la candela e uscendo dal bagno, passa la torta a Sharon) No... ma se vuoi, cominciala tu... Su, ragazzi, venite. Siamo stati scoperti.

Sharon sempre più perplessa, torna a sedersi sul divano. Si poggia la torta sulle ginocchia e continuando a bere, comincia a mangiarla.

STREAKY - (Seguendo G. Balls) Ginger papà, io volevo chiederti una cosa. Prima c'è stata una telefonata...

G. BALLS - Lo so. Non c'è tempo. (Aprì la porta e salta la soglia) Venite. Su.

Robby e Streaky saltano la soglia.

ROBBY - Fa freddo!

G. BALLS - Fa freddo? Perché? Accidenti, non è la cucina. Ho sbagliato un'altra volta.

STREAKY - Torniamo dentro.

G. BALLS - No, ormai è troppo tardi per rifare tutto da capo. Martin e Sharon non ci cascherebbero più. Ora ascoltate... ho sentito tutto... la telefonata... tu e Robby dovete andare via.

ROBBY - Cosa? Accidenti che freddo!...

G. BALLS - Subito! Non potete più rimanere!

STREAKY - Calmati, papà. Sei così agitato.

G. BALLS - Santo cielo!... Ma non avete sentito?... mi ha trovato... arriva...

STREAKY - E allora? Non potevamo aspettarlo dentro?

G. BALLS - Lui non deve trovarvi qui! Lui non sa della vostra esistenza!...

ROBBY - Non lo saprà mai se congeliamo prima.

G. BALLS - Lui non vi conosce... ma se vi trova qui, vi conoscerà!...

STREAKY - Ci farà piacere conoscerlo. Se è un tuo amico...

G. BALLS - No! Non è mio amico! Ecco!... Ecco!... Il suo potere è già arrivato!... È bastata una telefonata perché il suo potere entrasse in questa casa!...

STREAKY - Non mi sembra un buon motivo per uscire noi.

ROBBY - Rientriamo.

G. BALLS - No! Come posso spiegarvi?... La quarta risposta vi avrebbe spiegato tutto, ma siete venuti con Martin e Sharon ed io mi sono confuso... e ora non c'è più tempo...

STREAKY - Cosa volevi dirci?

G. BALLS - Andate via!

STREAKY - Papà, ragiona. Non possiamo andarcene così, in piena notte.

ROBBY - Spiegaci qualcosa di più. (Inizia a saltare per il freddo)

G. BALLS - Come faccio? Dovrei cominciare

SHARON - ...mordere qualcosa. Tieni.

MARTIN - (Si accende la sigaretta) Ma che discorsi ti metti a fare col vecchio? Lui è un po' tocco e basta. Non c'è altro dentro quella testa.

SHARON - Hai ragione. Sì... lo so... È che... mi sono lasciata suggestionare.

MARTIN - Per questo bastano Streaky e Robby. Li hai visti? Nessuno mi leva dalla testa che siano tocchi tutti e tre.

SHARON - Ad un certo punto le parole di mister Balls... mi sono sembrate...

MARTIN - Cosa?

SHARON - Non so... mi sono sentita infelice... sì, infelice... ecco... non so dirti perché. Che confusione...

MARTIN - Cosa ti succede, Sharon?

SHARON - Se è per questo: cosa succede a te. Mi hai svuotato il pacchetto.

MARTIN - Dammene un'altra.

SHARON - No, basta. Sei isterico.

MARTIN - Ma cosa dici? Vuoi che morda te?

SHARON - Tieni tutto il pacchetto!... (Gli dà il pacchetto)

MARTIN - Ho le mie buone ragioni per essere nervoso!

SHARON - Stiamo dando un pessimo spettacolo.

MARTIN - Ma no.

SHARON - Ma sì, invece. Propongo di essere coerenti sino alla fine. (Lo abbraccia)

MARTIN - Lasciami!

SHARON - Sì...

MARTIN - Fortuna che i bambini non sono venuti. Ho avuto ragione a dirti di trovare una scusa anche per il tuo. I miei figli devono venire su come me. (Sharon lo abbraccia) Cristo! La vuoi piantare. Hai ricominciato!

SHARON - Ah, sì? Scusa, non me ne ero accorta...

MARTIN - Idiotti! Non c'è niente di logico in

questa casa! Cristo!... (Prende altre pillole) E poi ti dico un'altra cosa: succeda quel che deve succedere, ma io a quel maledetto telefono voglio rispondere! (Sharon sta per abbracciarlo) Cristo!

(Si alza e Sharon cade a terra) Mi stai ascoltando, Sharon? (Si risiede)

SHARON - Certo... cercavo una posizione più comoda. (Martin si addormenta immediatamente)

Martin... Martin...

STREAKY - (Entra) Che succede?

SHARON - È sempre questo divano... stavo cercando una posizione più comoda e...

STREAKY - È un miracolo se qualcuno non si rompe comodamente una gamba, eh, Martin?

SHARON - Dorme.

STREAKY - Dorme? Martin... Martin... (Lo scuote)

MARTIN - ...il telefono?...

STREAKY - No, sono io. Quante pillole hai preso?

MARTIN - ...non le ho contate... (Si riaddormenta)

Suona il telefono.

MARTIN - Ah!... il telefono!... vado io!...

STREAKY - (Cerca di trattenere Martin) No... Papà non vuole...

MARTIN - Togliti da mezzo!...

G. BALLS - (Entra trafelato con una padella fumante) Mi è sembrato di sentire...

MARTIN - (Raggiunge il telefono) Sì. Sì, abita qui. Era lei che chiamava prima? Sì, sì... In questo momento sta di là. Ora lo vado... no? Viene di persona. Vuole fargli una sorpresa. Va bene. Scusi, ma lei chi è? Un vecchio amico. Ah, ho capito. Mister Fizzney... (G. Balls trema) il disegnatore di Ginger Balls. Come?... No, non ho capito... Sì, sì... no, sì... dovrà essere una sorpresa. Non dirò una parola. Sì. (Attacca) Streaky, se non avessi tutto questo sonno ti chiederei una cosa... (Si riad-

dall'inizio e sarebbe troppo lungo... se invece inizio dalla fine è troppo complicato...  
STREAKY - Almeno prova!... (Inizia a saltare sul posto)

G. BALLS - Dall'inizio o dalla fine? Non so decidermi...

ROBBY - Papà! Sto morendo di freddo!...

G. BALLS - Non è una buona ragione per metterti a ballare, Robby.

STREAKY - ...continua...

G. BALLS - (Si accorge che anche Streaky sta saltando) Mi sembra che non state considerando abbastanza la gravità della situazione.

ROBBY - Invece, sì!... Qui si rischia il congelamento!...

G. BALLS - Lui è... come posso dire... non è un uomo come tutti gli altri... lui ci odia... a noi...

STREAKY - A noi chi?

G. BALLS - (Inizia a saltare dal freddo) Noi... io, te, Robby... perché noi siamo... no... se lo dico così non mi credete... ma lui ci riconosce... e... se vi vede sono sicuro che vi vorrà portare via!...

STREAKY - Quello che stai dicendo è assurdo!

SHARON - (Dopo averli osservati sino ad ora si affaccia alla porta) Avete cominciato la festa e non mi dite niente?...

ROBBY - Non è una festa...

SHARON - (Tornando al divano) Ah, no, eh? E allora non vi darò neanche una fetta di torta... (Tra sé) Perché lo so... quando uno ha finito di ballare... ha sempre voglia di una fetta di torta o di un drink... ma dato che... sia la torta che il drink ce l'ho io... non ve li dò... (Continua a bere e a mangiare)

ROBBY - Senti se questo non rovina il tuo trucco, perché non andiamo a parlare... non so...

G. BALLS - Sotto al tavolo, va bene?

STREAKY - Va bene...

G. BALLS - Però, mi raccomando, non facciamo ci notare.

ROBBY - Non preoccuparti. Sharon è a una festa.

STREAKY - E io, per non svegliare Martin, terrò fermi i denti.

Entrano in casa. G. Balls e Streaky vanno a mettersi sotto al tavolo.

SHARON - Che sta succedendo, Robby?

ROBBY - Non s'è ancora capito.

SHARON - Ne avete ancora per molto?

ROBBY - Se riesco a capire, poi ti spiego. (Va sotto il tavolo)

G. BALLS - Ascoltatevi... non c'è molto tempo per spiegarvi... Ginger Balls, ad un certo punto, nel saltare da una pagina all'altra è caduto sul tavolo... lui lo sapeva benissimo che doveva ritornare subito sulla pagina... ed invece... si è fermato. Si è fermato a pensare e gli è venuta una gran voglia di vivere una vera vita... ma una voglia così grande... ma così grande che il suo piccolo cuore di cartone ha cominciato a gonfiarsi e a crescere da ogni lato... è stato così che è venuto nel mondo degli uomini... e vi ha cercato perché anche voi siete... no... non posso dirvelo in questo modo... non mi credereste...

ROBBY - Cosa siamo noi?...

G. BALLS - Lui sta vedendo perché è un disegnatore di cartoni animati!...

ROBBY - E allora?

G. BALLS - Viene per portarmi via... sì, ma quando vi vedrà vi vorrà portare via anche voi... perché dovete sapere che lui ha inventato una macchina che riconosce quelli come noi...

STREAKY - Quelli come noi?...

ROBBY - Ma cosa siamo noi?...

G. BALLS - Cartoni animati!

ROBBY - Cartoni... animati?...

G. BALLS - Sì...

Lunga pausa. Nel silenzio si sente solo il russare di Martin.

SHARON - (Completamente ubriaca) Mi spegnete questa sega, per favore...

ROBBY - (Uscendo da sotto il tavolo) Ti senti male, Sharon?

STREAKY - (Raggiunge Robby) Non è l'unica a sentirsi male, stasera.

ROBBY - Sei ubriaca? Sharon, sei ubriaca?

STREAKY - Martin, svegliati. Maledette pillole!

ROBBY - Che serata. E con papà che facciamo?

STREAKY - Comincio ad essere preoccupata.

Non era mai arrivato a questo punto.

Suona il telefono.

G. BALLS - (Uscendo da sotto il tavolo) È per me! Tanto lo so! Pronto! Pronto! Ah, già... (Alza la cornetta) Sì... va bene! Lei mi ha trovato, ma... come? Sì... sì, è qui... un momento... (Porge la cornetta a Streaky)

STREAKY - Ah, è lei signora Wisper. Sì, sì, va bene. Il tempo di arrivare e siamo subito lì. No, non c'è nessun problema. Mi dispiace per l'incidente. Buonasera. (Attacca) Era la signora Wisper. Dobbiamo andare a prendere Dick perché lei e il marito devono partire urgentemente. Mi sembra di aver capito che la madre della signora Wisper ha avuto un incidente. Mi accompagni tu Robby?

ROBBY - Certo. In piedi ci sono rimasto solo io.

G. BALLS - Andate via?

STREAKY - Sì, così sarai contento.

G. BALLS - Bene. E con loro che ci faccio?

STREAKY - È vero. Non possiamo lasciarli così. Portiamoli a letto. Forza, papà. Dacci una mano anche tu.

Streaky alza Sharon. Robby e G. Balls alzano Martin.

G. BALLS - È pesante.

MARTIN - (Nel sonno) Perché non rido se la maniglia fa maniglia col primo che capita? Qualcuno me lo sa dire?...

SHARON - (Nel sonno) Hai un bel paio di facce... perché mi sento completamente infelice, Streaky?...

STREAKY - Non lo so. Vieni. Andiamo, su.

Escono. G. Balls rientra solo.

G. BALLS - (Sfoggia agitato i giornali accatastati) Che devo fare?... che devo fare?... dico a voi... rispondetemi... perché non mi sentite... si porterà via Streaky e Robby, lo so... che devo fare?...

Entrano Streaky e Robby e si vestono per uscire.

STREAKY - Che stai facendo, papà?

G. BALLS - Niente... niente...

STREAKY - Con chi stavi parlando?

G. BALLS - ...non c'è nessuno...

ROBBY - Appunto.

STREAKY - Sei troppo agitato, papà. Devi calmarti. Ora vai a letto anche tu.

G. BALLS - ...non è possibile... non c'è tempo...

ROBBY - Guarda papà, se domani mattina hai un'altra follia da raccontarci, io chiamo il dottore.

G. BALLS - Tornate domani mattina?

STREAKY - Il viaggio è lungo. Questa notte dormiremo in città. Su, Robby, andiamo. Ciao papà.

ROBBY - Ciao papà. Ci vediamo domani mattina.

G. BALLS - Ma proprio domani mattina, domani mattina?

ROBBY - Conosci un domani mattina che non sia domani mattina?...

STREAKY - Io, il dottore lo chiamo anche per te, Robby.

Streaky e Robby escono.

G. BALLS - (Si guarda intorno disperato. Sente il rumore di una macchina che si allontana. Apre la finestra e guarda fuori. Una luce lunare inonda la scena. Torna ai giornali sempre più agitato)

Che devo fare?... aiutatemi, ve ne prego... ho bisogno di aiuto... non sono più il Ginger Balls di una volta... non sono più uguale a quando stavo con voi... sono diventato vecchio come fanno gli uomini... aiutatemi... guardate... guardate... sto perdendo gocce... non faccio finta... sono gocce vere queste... guardate... (ne assaggia una) c'è il sale dentro... aiutatemi... perché non mi risponde?...

perché?... (Aprè l'armadio, si veste e si trucca il volto da Ginger Balls [cartone] Torna ai giornali) Ora mi riconoscete? Sono sempre io...

Ginger Balls... da quando sto da questa parte non mi avete più parlato... ma io sono rimasto uno di voi... Lo volete capire?... Io... io non sono venuto da questa parte per intero... non lo sono mai stato... credetemi!... sono fatto di carne, sì... ma il mio cervello è rimasto di cartone... sì, di cartone... lo volete capire? no... (Disperato si siede sul divano e si copre il volto. Dalla catasta dei giornali, attraverso una pagina escono, uno alla volta, quattro personaggi dei cartoni animati. Uno di loro posa la mano sulla spalla di G. Balls) Chi è?... Tu!... Siete voi... i miei vecchi amici... siete

venuti da me?... non mi avete lasciato solo... mi sembra di sognare... è tutto un sogno, vero?... perché non rispondete?... (I personaggi cominciano a ballare intorno a G. Balls) Non volete parlare?... Non importa!... Siete venuti... siete venuti tutti... ed io... non sono più solo... (Balla. Un raggio di luna illumina la stanza. L'ombra di G. Balls si proietta sul pavimento: è quella di un grande orso) Guardate... guardate... la mia ombra... è quella di un orso... allora Ginger Balls non è mai andato via... è ancora dentro di me... che stupido sono stato a pensarlo... sono ancora un cartone animato... (I personaggi parlano all'orecchio di G. Balls che continua a ballare) Sì, non devo arrendermi... non devo arrendermi... sono forte... sono pieno di idee... quante idee, grazie... (Cerca nella stanza, mentre i personaggi scompaiono nella pagina) Dov'è? (Arriva un barattolo di vernice) Sì... (Arriva un pennello) Eccoti. No, non cominciare a lamentarti che soffri il solletico sulla testa. Io e te dobbiamo fare qualcosa per Streaky e Robby! E abbiamo davanti una lunga notte! Forza! (Dà una pennellata di vernice sulla parete)

## BUIO

## ATTO SECONDO

Mattina. La casa è trasformata. Tutto sembra un cartone animato. Musica del terrore. Gli oggetti iniziano a tremare. Si apre la porta d'ingresso e un'ombra si stende sul pavimento. Mister Fizzney, 50 anni circa, interamente vestito di nero, attraversa la soglia ed inciampa. Ha con sé una borsa, indossa occhiali da sole e un cappello nero.

Mister Fizzney si siede sul divano. Entra Martin, appena alzato; è sconvolto ed ha un forte mal di testa. Indossa un costume uguale a quello che aveva Ginger Balls (cartone). Si dirige verso il bagno. Apre la porta. Saltellano fuori i pesci meccanici e scivola il sapone.

MARTIN - Come fate ad essere così arzilli la mattina presto... (Raccoglie il sapone e il primo pesce. Si dirige verso il secondo che è finito davanti al divano. Lo raccoglie e alzandosi, si accorge di mister Fizzney che si leva gli occhiali e gli sorride con un ghigno)

MARTIN - Sto peggio di quanto pensassi... (Si precipita in bagno)

MR. FIZZNEY - Molto interessante. Molto interessante.

Entra Sharon. Anche lei indossa un costume di Ginger Balls (cartone). È sconvolta dall'ubriacatura della sera precedente. Non accorgendosi di mister Fizzney, si siede sul divano.

SHARON - Questa notte ho fatto uno strano sogno... sì... camminavo su una strada di campagna. Ad un tratto, si accosta una macchina e un uomo sporgendosi dal finestrino mi guarda con occhi languidi e, con voce sussurrata, mi dice: la felicità va divisa. Come resistere a tutto quel romanticismo: salgo in macchina e partiamo. Dico: bello quello che ha detto. E lui: sono contento che ti piace. Sei la persona che ho cercato per tutta la vita. Curva per una stradina e si ferma. Arrivano otto suoi amici che mi violentano a turno. Era quello che intendeva con: la felicità va divisa. Ho bisogno di un buon caffè. Dovrebbero aver portato il latte. (Aprè la porta e salta fuori. Raccoglie una bottiglia di latte e risalta dentro) Oddio!... il mal di mare... (Barcollando, va in cucina)

MR. FIZZNEY - Sempre più interessante. (Si alza e va a guardare i pupazzi)

MARTIN - (Esce indietreggiando dal bagno con un asciugamano bagnato sulla fronte) Fermi dove siete, voi! (Va a sedersi su una sedia) Mi era sembrato di vedere qualcuno sul divano... ieri quelle pillole sono state troppe... (vede mister Fizzney tra i pupazzi che gli sorride) peggioro di minuto in minuto... (Esce)

Mister Fizzney si siede nuovamente sul divano. Martin rientra e va a guardare tra i pupazzi.

MARTIN - Stan, per un momento mi eri sembrato diverso... devo avere la febbre... (Si accorge di mister Fizzney seduto sul divano) No... ancora... (Si mette l'asciugamano sugli occhi e si lascia cadere stancamente sulla sedia. Sbirchia in direzione

ne di mister Fizzney)

MARTIN - Non pensavo che le allucinazioni potessero essere così reali... (Si avvicina a mister Fizzney che si toglie gli occhiali e gli sorride)

MR. FIZZNEY - Bene alzato.

MARTIN - Parla...

MR. FIZZNEY - Tu non sai quanto piacere provo.

MARTIN - Sembra che stia parlando con me.

MR. FIZZNEY - Ho un gran piacere di conoscerti, sai?

MARTIN - Mi conosci?... io questa mattina non so più chi sono... ho una...

MR. FIZZNEY - Ti avverto che con me è inutile, stupido cartone.

MARTIN - Non capisco...

MR. FIZZNEY - Guarda che non attacca.

MARTIN - Guarda che io non ti seguo.

MR. FIZZNEY - Mi sembra di capire che hai qualche problema.

MARTIN - Problema? Devo avere i nervi a pezzi se sto qui a parlare con un'allucinazione.

MR. FIZZNEY - Con chi stai parlando?

MARTIN - Con te. Un'allucinazione. Tu sei un'allucinazione, vero?

MR. FIZZNEY - Se ti sento chiamarmi ancora in quella maniera ti massacro di botte finché non ti ritrovi le orecchie sovrapposte.

MARTIN - Nervosetto, eh?

MR. FIZZNEY - Da quando ti ho visto mi sei stato subito antipatico.

MARTIN - Non ti dico io come sto da quando ho visto te...

MR. FIZZNEY - Ho proprio voglia di torcerti il collo sino ad incastrarti la testa sotto le ascelle.

MARTIN - Che energia.

MR. FIZZNEY - Non pensi che possa essere così cattivo?

MARTIN - Ma sì, ma sì. (Allunga una mano verso mister Fizzney)

MR. FIZZNEY - Non provare a toccarmi! Odio essere toccato!

MARTIN - Non agitarti... qualsiasi movimento mi fa star male... Se penso che la Terra in questo momento sta ruotando sul proprio asse, e che gira intorno al sole, e che tutto questo è scagliato nello spazio con l'intero sistema solare... mi sento male del tutto...

MR. FIZZNEY - È il tuo pigiama, quello?

MARTIN - Pigiama?... Perché?... (Si guarda)

Accidenti... ma questi non sono i miei vestiti... Cosa è successo ai miei vestiti? Dove sono i miei vestiti?... (Esce)

MR. FIZZNEY - Sono sempre dissociati. Come li odio! Come li odio tutti!

SHARON - (Entra dalla cucina con una tazza di caffè. Si siede sul divano, accanto a mister Fizzney) Quella cucina non voleva saperne di aprirsi. Se non le raccontavo la storia dei cassette e delle maniglie non avrei avuto lo zucchero... e io odio il caffè amaro.

MR. FIZZNEY - Hai parlato con la cucina?

SHARON - Lei chi è? Oddio!... non devo girare la testa di scatto...

MR. FIZZNEY - Che succede?

SHARON - Niente, ieri... no... è troppo complicato... Se ripenso a quello che è successo ieri... Ho perso ogni freno. Avrei potuto... fare qualsiasi cosa. A dire il vero, non ricordo se l'ho fatto.

MR. FIZZNEY - Confusione mentale. Vuoti di memoria. Come li odio! Come li odio tutti!

SHARON - (Tra sé) Non credo, però. Stamattina ho una gran voglia. Lei chi è?

MR. FIZZNEY - Non vorrei darti altre emozioni. Mi sembri già abbastanza sconvolta. Il mio aspetto non ti dice niente?

SHARON - No. A parte la scelta dei colori che denota un carattere esaltato. Nient'altro.

MR. FIZZNEY - (Sussurrando) Mister Fizzney.

SHARON - Come?

MR. FIZZNEY - Il mio nome va detto in un sussurro.

SHARON - Perché?

MR. FIZZNEY - Perché solo a sentirlo, chi mi conosce, comincia a tremare dalla testa ai piedi.

SHARON - Sembra l'inizio di un racconto del terrore per bambini.

MR. FIZZNEY - Terrore per bambini? Tu non ti

rendi conto di chi hai davanti! (Si alza in piedi) Mister Fizzney. (Aspetta una reazione) Mister Fizzney.

SHARON - Piacere, Sharon.

MR. FIZZNEY - Non tremi come fanno tutti?

SHARON - Mi dispiace se dimostro di essere poco ospitale, ma qualsiasi movimento questa mattina potrebbe essermi fatale.

MR. FIZZNEY - Ho l'impressione di non essere preso troppo sul serio in questa casa.

SHARON - Ma no. È lei che ha telefonato ieri, vero? È venuto per mister Balls.

MR. FIZZNEY - Sono anni che lo cerco. Ginger è stato l'unico che sia riuscito a sfuggirmi. Ma è stato un caso che non si è più ripetuto.

SHARON - Non capisco, ma lei vada avanti lo stesso.

MR. FIZZNEY - Io sono mister Fizzney!

SHARON - È vero che non sono in buone condizioni, ma non mi sembra il caso che lei mi ripeta il suo nome ogni due minuti.

MR. FIZZNEY - Ho capito. Ginger vi ha tenuto all'oscuro di tutto. Per anni vi ha celato il suo grande segreto, vero?

SHARON - Dio... ecco che ricomincia a parlare come un romanzetto scadente del terrore.

MR. FIZZNEY - Se non la finisci ti riempio la faccia di schiaffi sino a farti ritrovare i denti al posto del naso! Ho deciso. Anche tu mi sei antipatica.

SHARON - Se la vogliamo mettere così, anche lei mi è proprio antipatico.

MARTIN - (Entra) Sharon, che fai? Litighi con la mia allucinazione?

MR. FIZZNEY - (Si avvicina minaccioso a Martin) A te l'ho già detto: se non la pianti di chiamarmi in quella maniera, ti gonfio la faccia di pugni che dopo per metterti una cravatta dovrai farla passare dal torace!

SHARON - Martin, questo signore è mister Fizzney. Mister Fizzney, non è colpa di Martin se l'ha scambiata per un fantasma. Lei è conciato come un beccamorto.

MR. FIZZNEY - (Tra sé) Pagherete tutto! Pagherete tutto con gli interessi!

MARTIN - Sharon hai visto i miei vestiti? (Vede lo stesso costume su Sharon) Anche tu?...

SHARON - Cosa?

MARTIN - Guardati.

SHARON - (Guardandosi) Oddio! Stanotte qualcuno m'ha spogliato.

MARTIN - Probabilmente ci hanno fatto uno scherzo. La casa! Guarda la casa! La vedi anche tu come la vedo io, Sharon?

SHARON - Non lo so come la puoi vedere tu, ma come la vedo io...

MR. FIZZNEY - (Sforzandosi di restare calmo) Ok, ragazzi. È tutto finito. Mi sono lasciato andare. Ok? Allora ricominciamo. Voglio parlarvi. Ok? Ora che ci siamo chiariti possiamo anche sederci.

MARTIN - Ok. (Si siede)

MR. FIZZNEY - Tu non ti siedi?

SHARON - Perché devo sedermi.

MARTIN - Dai, calmati. È tutto ok, no?

SHARON - E non voglio nemmeno calmarmi quando gli altri mi dicono ok!

MR. FIZZNEY - (Ride forzato) Permettetemi di fare una premessa...

SHARON - No.

MR. FIZZNEY - (Con odio trattenuto) Ho capito. Ok. Poco fa ho detto che mi eri antipatica, ma adesso mi siete simpatici tutti e due. Ok. Va bene, così?

SHARON - A me continua ad essere antipatico e quindi non mi calmo e non mi siedo.

MARTIN - Lasci perdere, mister Fizzney. È inutile.

MR. FIZZNEY - Stai pure in piedi, allora.

SHARON - Ed invece mi siedo perché non accetto concessioni da lei.

MR. FIZZNEY - (Ride forzato) Simpatica. È sempre così?

MARTIN - Solo quando si innervosisce la mattina presto.

MR. FIZZNEY - Bene. Dicevo, ho avuto occasione di osservarvi, e da come uno si sveglia si capiscono tante cose.

SHARON - Questa mattina non fa testo.

MR. FIZZNEY - Non interrompermi continuamente. Volevo dire che ho capito che voi due siete molto simili.

SHARON - Lo credo bene. Ieri abbiamo preso le stesse pillole, bevuto lo stesso alcol. Mi sembra logico che oggi abbiamo gli stessi sintomi. Quello che sta dicendo è veramente idiota.

MR. FIZZNEY - (Minaccioso) Allora vuoi innervosirmi? Dillo!

MARTIN - Stava dicendo che siamo molto simili.

MR. FIZZNEY - Sì. E non avete l'aria di essere molto soddisfatti.

SHARON - Vorrei vedere lei dopo un cocktail di quel genere.

MARTIN - In fondo, mister Fizzney può avere ragione, se dice che io e te siamo molto simili.

SHARON - (Ironica) Sai quand'è che noi due vogliamo le stesse cose? Verso mezzanotte, dopo una cena a base di ostriche e...

MARTIN - Sharon, pensi sempre con la testa in mezzo alle gambe.

SHARON - Devo ricordarti, Martin caro, che la mia testa in mezzo alle tue gambe ha sempre avuto idee fantastiche.

MARTIN - Giusto. Ma la mia, in quei momenti, ha pensato ai miei migliori affari in Borsa.

SHARON - Ora mi spiego perché durante gli orgasmi urlavi sempre quote e percentuali!

MARTIN - (Ride divertito) Proprio così.

SHARON - Sei un depravato! E quel periodo di calo che hai avuto sei mesi fa?...

MARTIN - Sì. Esattamente dello 0,83%. C'è stata crisi a Wall Street.

MR. FIZZNEY - Non vi seguo, figlioli.

SHARON - Per tutto questo tempo sono stata con un uomo che ha sempre avuto orgasmi azionari. Non posso crederci.

MR. FIZZNEY - Basta! Divento nervoso! Lo so! Mi conosco! Io voglio fare qualcosa per voi!

SHARON - La nostra vita sessuale può essere rappresentata da un grafico economico. Che squallore!

MARTIN - Piantala. Mister Fizzney, lei vuole fare qualcosa per noi? Ho sentito bene?

MR. FIZZNEY - Sì. Io sono un famoso disegnatore di cartoni animati.

SHARON - Famoso? Mai sentito.

MR. FIZZNEY - Perché non ho mai voluto che fossero pubblicate mie foto o interviste sui giornali. Dovete sapere che la mia maniera di lavorare è segretissima. L'accesso ai miei studi è proibito a chiunque. Per esempio, lo sapevate che Ginger Balls è stato il mio personaggio più riuscito?

MARTIN - Ecco... infatti volevo chiederle...

MR. FIZZNEY - Sono il padrone assoluto di un'intera città nel nord del paese.

MARTIN - Addirittura! Hai sentito, Sharon? Dove si trova?

MR. FIZZNEY - È un segreto. E posso dire, senza tema di smentite, che sono ricco.

MARTIN - Bene.

MR. FIZZNEY - Molto ricco.

MARTIN - Molto bene.

MR. FIZZNEY - Ricchissimo!

MARTIN - Molto... benissimo! Hai sentito, Sharon?

MR. FIZZNEY - Nemmeno io so l'ammontare del mio capitale.

MARTIN - Uhhhh! Sharon!

SHARON - Non mi dire che pensando al conto in banca di mister Fizzney hai avuto un orgasmo?

MR. FIZZNEY - Ecco! Lo sapevo! Ora sono nervoso! Lo so. Mi conosco. Divento molto cattivo. Molto cattivo. (Minaccioso va verso Sharon)

SHARON - Cosa vuole fare?... (Viene colpita da mister Fizzney)

MARTIN - Bel colpo.

MR. FIZZNEY - Ora mi sento molto meglio.

SHARON - Martin, non hai fatto niente per fermarlo?

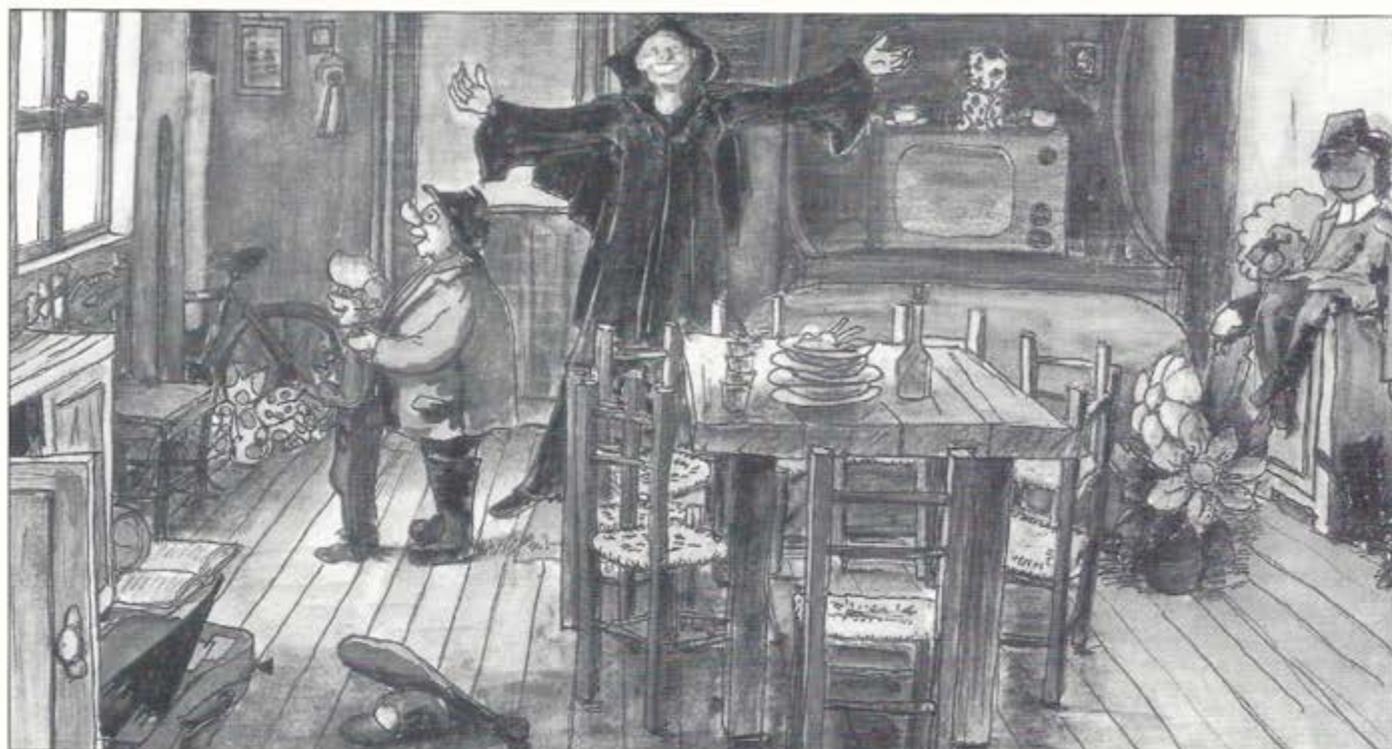
MARTIN - M'è piaciuto, sa? Trovo che lei sa come trattare le persone.

MR. FIZZNEY - Cominciamo a parlare la stessa lingua, vero? L'avevo detto che mi servirebbero due giovani intelligenti ed ambiziosi da collocare in due posizioni chiave della mia organizzazione?

L'avevo detto, che potreste essere voi?  
MARTIN - Non mi sembra! Non lo so!... Non lo so più!...  
MR. FIZZNEY - E non vi avevo neanche detto che vi avrei resi ricchi?  
MARTIN - No!... Nemmeno questo!... È un piacere sentirlo!...  
MR. FIZZNEY - Io sono sempre alla ricerca di talenti.  
MARTIN - Talenti? No... un momento... forse noi... non...  
MR. FIZZNEY - Talenti, sì. Giovani senza scrupoli che vanno aiutati nelle loro spietate ambizioni.  
MARTIN - Siamo noi! Siamo noi!  
SHARON - Eh, certo. Lui vestirebbe sua madre da mucca se potesse venderla a peso.  
MR. FIZZNEY - Allora, se siamo d'accordo con gli scrupoli e le ambizioni...  
MARTIN - Siamo d'accordo! D'accordo!  
SHARON - Patetico! Sembri un pesce che sta abboccando all'amo.  
MARTIN - Se a quell'amo c'è un'esca che somiglia lontanamente ad un pacco da diecimila, voglio abboccarci. Non le dia retta, mister Fizzney, anche a lei piace il denaro. Lei è stato fortunato ad incontrarci, vero Sharon?  
SHARON - Non so per te, ma forse il mio è stato un incontro un po' troppo ravvicinato.  
MR. FIZZNEY - Lo spero. Lo spero proprio. Questo vorrà dire che io avrò fatto un buon acquisto e voi avrete trovato un buon padrone. Ma prima di assumervi devo essere sicuro di alcune cose.  
MARTIN - Mi sembra giusto.  
MR. FIZZNEY - *(Apra la borsa e tira fuori un oggetto fatto con lampadine e bracci meccanici. Va ad attaccare il filo della corrente)* È una mia invenzione. Serve a riconoscere le persone che cerco. Si mette in moto solo se è stimolata da particolari caratteristiche.  
MARTIN - Noi cosa dobbiamo fare?  
MR. FIZZNEY - Rispondere alle mie domande.  
MARTIN - È facile. Ok.  
MR. FIZZNEY - *(A Sharon)* E per te?  
Sharon non risponde.  
MARTIN - *(La prende per un braccio)* Per te, Sharon?  
SHARON - Ok. Ok.  
MARTIN - Anche lei è dei nostri, mister Fizzney.  
MR. FIZZNEY - *(A Martin)* Tu, quando vai in bagno la mattina, saluti sempre i tuoi amici?  
MARTIN - Non so... chi saluto?...  
MR. FIZZNEY - Cominciamo male. Molto male. Ti ho visto prima.  
MARTIN - Prima quando?  
MR. FIZZNEY - Attenzione. Non sono contento. Non parliamo più la stessa lingua.  
MARTIN - Che devo dire?...  
MR. FIZZNEY - Ecco! Sono di nuovo nervoso! Qui è tutto fermo, ed io sono nervoso! Lo so. Mi conosco.  
MARTIN - Se posso fare qualcosa...  
MR. FIZZNEY - Sì! *(Colpisce Martin)*  
MARTIN - Ah!... Io farei qualsiasi cosa per farla contenta, mister Fizzney.  
MR. FIZZNEY - Non mi interessa qualsiasi cosa. Voglio che mi risponda. Ripeto la domanda: tutte le mattine saluti i tuoi amici in bagno?  
MARTIN - Che devo rispondere, Sharon?  
SHARON - Che ne so.  
MR. FIZZNEY - Mi sto innervosendo un'altra volta. Che ne dici se ti faccio...  
SHARON - Prova a dare una risposta qualsiasi. A lume di naso...  
MR. FIZZNEY - ...ingoiare il naso?  
MARTIN - Non mi sembra il caso di toccare quest'argomento proprio adesso...  
SHARON - Scusi, mister Fizzney, a lei farebbe piacere se Martin salutasse i suoi amici quando va in bagno?  
MR. FIZZNEY - Certamente.  
MARTIN - Ho capito! Ho capito! Anche... anche... a me fa piacere salutare i miei amici quando vado al bagno...  
MR. FIZZNEY - *(Guarda la macchina)* Perché non c'è nessuna reazione?  
MARTIN - *(A Sharon)* Ma quali sono questi miei

amici?  
SHARON - Che ne so io cosa combini nel bagno. Sei un depravato.  
MR. FIZZNEY - C'è qualcosa che non va. *(A Sharon)* Ora una domanda per te. Salti sempre attraverso la soglia quando vai a prendere il latte?  
SHARON - Io?... Quando vado... Ah, lei intende per prima? Sì, sì. In questa casa conviene saltarci fuori.  
MR. FIZZNEY - Bene! E poi?  
SHARON - E poi... che so... conviene saltarci dentro...  
MR. FIZZNEY - Brava! Continua. Non fermarti.  
SHARON - In questa casa le porte conviene aprirle piuttosto che suonarle.  
MR. FIZZNEY - Perché a nessuno verrebbe in mente di aprire il campanello e suonare una porta, vero?  
SHARON - Proprio così.  
MR. FIZZNEY - E se uno suona il campanello non è detto che voglia che un altro debba aprire la porta.  
SHARON - Perfetto.  
MR. FIZZNEY - *(Guarda la macchina)* Non capisco. Non c'è nessuna reazione. Ha sempre funzionato in presenza di questo tipo di stimoli. Concentratevi meglio. *(A Martin)* Ora di nuovo a te. Cosa hai detto prima a lui?  
MARTIN - Lui chi?  
MR. FIZZNEY - Mi sembri un po' tardo! *(Indica Stan)* Lui!  
MARTIN - Ah, Stan. Deve sapere che tra me e Stan c'è un odio reciproco.  
MR. FIZZNEY - Bene.  
MARTIN - Pensi che ieri abbiamo mangiato insieme.  
MR. FIZZNEY - E allora?  
MARTIN - Io l'ho minacciato di non sbavarmi nel piatto.  
MR. FIZZNEY - Splendido! E lui?  
MARTIN - Bè... non ha sbavato.  
MARTIN - *(Dalla porta sul fondo entra G. Balls. Porta dei vestiti e un cappello nero. Si accorge del gruppo e si ferma sulla porta. Immediatamente, la macchina si mette in movimento.)*  
MR. FIZZNEY - Eccoli! Finalmente si muove! Che vi dicevo! Avevo ragione! Siete voi!  
G. Balls esce precipitosamente. La macchina si ferma.  
MR. FIZZNEY - Sì è fermata? Presto! *(A Sharon)* Tu hai parlato con la cucina, vero?  
SHARON - Dire che ci ho parlato mi sembra troppo. Le ho solo ripetuto la storia che ha raccontato ieri mister Balls. Tutto qui.  
MR. FIZZNEY - Tutto qui? Secondo te, milioni di donne prima di colazione raccontano storie alle loro?  
SHARON - Non so...  
MARTIN - *(Entra nuovamente G. Balls si dirige verso la porta d'uscita della casa. La macchina si mette in movimento.)*  
MR. FIZZNEY - *(Si alza, eccitato)* Splendido! Splendido! Non aveva mai fatto così!  
G. Balls inciampa sul filo attaccato alla presa e gli cade il cappello. Esce precipitosamente da casa. La macchina si ferma.  
MR. FIZZNEY - Come sono eccitato! È bellissimo! Bellissimo! Con voi figlioli farò grandi cose! Lo sento! Grandi cose! Uhhhhhh! *(Lancia il cappello in aria)* Sono così eccitato che ho bisogno di scaricarmi! *(Colpisce Martin)*  
SHARON - Martin!  
MARTIN - Nessun problema...  
G. Balls si riavvicina e raccoglie il cappello di mister Fizzney ed esce. La macchina si mette nuovamente in movimento. Anche i pupazzi si mettono in movimento.  
MR. FIZZNEY - Che succede?  
SHARON - I pupazzi. Sono meccanici.  
MR. FIZZNEY - Ma tutti insieme?  
MARTIN - Sì, sono molto attenti.  
MR. FIZZNEY - Figlioli, vi prometto che con me avrete un futuro fantastico! Lo so! Mi conosco! *(La macchina e i pupazzi si fermano.)*  
MR. FIZZNEY - Ora, possiamo partire. Dov'è il mio cappello? Ah, eccolo. *(Lo raccoglie)*  
MARTIN - Partire?  
MR. FIZZNEY - Sì. Immediatamente. Non vo-

glio perdere altro tempo.  
SHARON - Ma... non era venuto per mister Balls?  
MR. FIZZNEY - È vero, maledizione! Me ne ero dimenticato.  
SHARON - Io vorrei pensarci un momento...  
MARTIN - Che vuoi dire?  
SHARON - Ti rendi conto, Martin? Non possiamo partire così su due piedi...  
MARTIN - Perché no? Sai che ti dico? Non mi interessano più i soldi di mister Balls.  
SHARON - E Robby... Streaky... i bambini...  
MARTIN - Ma chi se ne frega! Hai sempre detto che alla prima occasione avresti buttato tutto a mare.  
SHARON - Sì, ma, così...  
MARTIN - Che palle! Risolveremo ogni cosa più tardi. Ora facciamo come dice il grande mister Fizzney.  
MR. FIZZNEY - Bravo, figliolo. Ben detto. Ti stai comportando magnificamente. Su, forza. Prepariamo i bagagli.  
MARTIN - Non abbiamo molti bagagli.  
MR. FIZZNEY - Portate quello che avete. Il resto lo compreremo. Fremo dalla voglia di lavorare con voi.  
SHARON - Ma... uscire così... vestiti...  
MARTIN - Ti giuro, Sharon, se continui...  
SHARON - Va bene. Andiamo.  
MARTIN e Sharon vanno verso la porta sul fondo.  
MR. FIZZNEY - Vengo anch'io.  
SHARON - Ma io mi dovrò spogliare...  
MR. FIZZNEY - Quando faccio un acquisto voglio essere sicuro che non mi possa sfuggire.  
SHARON - Martin, ho una strana sensazione.  
MARTIN - Non pensare sempre al sesso, Sharon.  
SHARON - Ma no, volevo dire...  
MR. FIZZNEY - Quante chiacchiere. Basta. Andiamo, su. Come sono eccitato, figlioli! Come sono eccitato. *(Agita le braccia)*  
Aspettandosi di essere colpiti, Martin e Sharon si proteggono. Escono. Entra dalla porta d'ingresso Dick, il bambino di Streaky. Dopo un attimo la voce di Streaky chiama il bambino. Entrano Streaky e Robby.  
STREAKY - Ah, Dick, sei qui?  
DICK - Sì, mamma. Non c'è nessuno.  
ROBBY - Dormiranno ancora con la sbronza di ieri sera.  
DICK - È bella la casa del nonno.  
STREAKY - *(Si guarda intorno)* Cosa è successo?  
ROBBY - *(C.s.)* Sembra un cartone animato. Ma quando l'avrà fatto? Ci avrà impiegato tutta la notte.  
STREAKY - Ginger papà è diventato impossibile.  
DICK - Bella.  
STREAKY - Ti piace Dick? Peccato non essere allegra come questi colori.  
ROBBY - Streaky, non la prendere così.  
STREAKY - E in che modo dovrei prenderla, secondo te? Dick, vai fuori a giocare.  
Dick esce.  
ROBBY - Te l'ho già detto. Martin sta attraversando un momento difficile. I suoi titoli in Borsa sono in ribasso. Gli è successo anche sei mesi fa.  
STREAKY - Siamo così diversi, io e Martin.  
ROBBY - Ma no. Per come è fatto lui, in questo momento, tutte le sue emozioni sono in ribasso.  
STREAKY - Ma allora perché non si confida con me?  
ROBBY - Orgoglio. E si difende facendo il cinico. Ma ti vuole bene.  
STREAKY - Non ne sono più sicura.  
ROBBY - Lo ami?  
STREAKY - Come?  
ROBBY - Streaky. Perché lo ami, sorella?  
STREAKY - Per i momenti in cui mi prende tra le sue braccia e mi coccola. In quei momenti mi sembra che non siano mai esistiti litigi ed incomprensioni tra di noi.  
ROBBY - Sì, anche Sharon è meravigliosa quando fa la bambina.  
STREAKY - Mi sento la donna più felice del mondo. Ma forse farei meglio a parlarne al passato. È ormai tanto tempo che...  
ROBBY - Streaky.



**STREAKY** - Questo vuol dire che li amiamo, vero?

**ROBBY** - Sì, sorellina. Penso proprio di sì. Li amiamo con tutti i loro difetti. Che ci vuoi fare. E non cerchiamo spiegazioni. Non servono.

**STREAKY** - Sì, però, ieri sera Martin ha esagerato con quel discorso sui soldi di Ginger papà.

**ROBBY** - Non lo so. Ma forse, Martin ha ragione a pensare che con quei soldi risolviamo i nostri problemi.

**STREAKY** - E tu credi che Martin e Sharon sarebbero meno ansiosi?

**ROBBY** - No. Sicuramente ci sarebbe qualcos'altro per stare in ansia.

**STREAKY** - E allora? Non voglio pensare che siamo troppo ingenui.

**ROBBY** - Non pensarlo.

**STREAKY** - Va bene. Non lo penso.

**ROBBY** - Cerchiamo di dare un senso alle nostre illusioni. Come fanno tutti d'altronde... per continuare a sognare.

**STREAKY** - Noi sappiamo sognare, Robby. Noi non abbiamo mai avuto bisogno delle illusioni per sognare. In questa casa...

**ROBBY** - In questa casa. Ma fuori? Fuori da qui tutti i miei sogni sono scomparsi. Io ho dovuto cercarne altri. E tu?

**STREAKY** - Io?...

**ROBBY** - Tu hai fatto come me, sorellina.

**STREAKY** - Non so... che domande fai...

**ROBBY** - Non dovrei parlarne, vero? Perché i sogni scompaiono appena uno ne parla.

**STREAKY** - Ma no...

**ROBBY** - E allora...

**STREAKY** - (*Zittisce Robby*) Shhh... basta, ti prego, non dire più niente...

**ROBBY** - Perché?

**STREAKY** - Ho paura che scompaiano anche i miei sogni.

**ROBBY** - (*Abbraccia Streaky*) Vedrai, sorellina, sono sicuro che Martin e Sharon non ci lasceranno mai.

*Entrano Martin e Sharon portando i bagagli.*

**STREAKY** - (*Guardando alle spalle di Robby, vede Martin e Sharon*) Non vorrei contraddirti, Robby, ma la tua supposizione non mi sembra molto esatta.

**ROBBY** - (*Si volta*) Sharon? Martin?

**SHARON** - Aspetta. Non pensare...

**MARTIN** - Sì, Robby, non saltare subito alle conclusioni.

**STREAKY** - (*Piange*) Martin... ti prego... non lasciarmi...

**MARTIN** - (*Sbuffa*) Ecco le conclusioni.

*Entra Dick.*

**DICK** - Mamma ho visto un uomo tutto nero che mi guardava da dietro un albero.

**MARTIN** - Hai portato Dick? Ti avevo proibito...

**STREAKY** - Un padre che dà lo spettacolo della sua fuga davanti al proprio bambino non ha più niente da proibirci!

**MARTIN** - Calmati. Non è come pensi tu.

**ROBBY** - Cosa dovremmo pensare? Diccelo tu, Sharon.

**SHARON** - C'è una spiegazione. Possiamo spiegare tutto, vero Martin?

**MARTIN** - Ma certo.

**SHARON** - Ora Martin vi spiegherà tutto.

**ROBBY** - Sì, Martin inventa una scusa veloce che Sharon non ha mai avuto molta fantasia.

**MR. FIZZNEY** - (*Entra*) Chi sono questi? (*Pausa*) Fatemi capire cosa succede! Odio non capire! Lo so! Mi conosco!

**STREAKY** - Lei chi è? Che vuole?

**MARTIN** - Streaky! Non ti permetto...

**STREAKY** - Tu non mi permetti?

**SHARON** - Se ci calmiamo un attimo e parliamo in maniera civile...

**ROBBY** - Peccato che una fuga colta sul fatto non sia un comportamento molto civile, Sharon.

**MR. FIZZNEY** - Insomma! Vogliamo finirla!

**ROBBY** - Perché lei continua ad intromettersi? Chi l'ha fatta entrare?

**MR. FIZZNEY** - Per rivolgermi a me in quel tono, penso che tu non ti renda conto di chi hai davanti, figliolo.

**ROBBY** - In questo momento la cosa non potrebbe interessarmi di meno.

**SHARON** - Per esperienza personale Robby, ti consiglio di non far innervosire mister...

**MR. FIZZNEY** - (*Urlando*)... Fizzney! Io sono mister Fizzney. (*Aspetta una reazione. Robby rimane indifferente*) Ho deciso. Anche tu mi sei antipatico. E ora sono molto nervoso. Lo so. Mi conosco.

**STREAKY** - Martin, sei in grado di darmi una spiegazione.

**MARTIN** - Ma sì, sì. Stavamo andando via...

**STREAKY** - Lo vedi...

**MARTIN** - ...perché mister Fizzney... vi ricordate? È l'amico di mister Balls che ha telefonato ieri. Dicevo, mister Fizzney ci ha offerto... a me e Sharon... un lavoro molto interessante...

**SHARON** - Che ancora non conosciamo.

**MR. FIZZNEY** - E ho fretta di iniziarlo. Abbiamo perso abbastanza tempo.

**ROBBY** - Lei ha fretta di iniziare il suo lavoro con Martin e Sharon e non si preoccupa minima-

mente della loro famiglia?

**MR. FIZZNEY** - Di quale famiglia sta parlando? (*A Martin*) Chi è senza scrupoli ed ha spietate ambizioni non può avere una famiglia. Dico bene, ragazzo?

**STREAKY** - Che vuol dire?

**SHARON** - Sì, poco fa, mister Fizzney ha scoperto che io e Martin siamo dei talenti.

**ROBBY** - Talenti?

**SHARON** - Sì, dei talenti senza scrupoli e con spietate ambizioni. Suona bene, no?

**MARTIN** - Piantala, Sharon! Mister Fizzney, perché non mette fine a questa discussione? Intervenga nella sua maniera che mi piace tanto. (*Fa il gesto di colpire*) Tang! Ed è tutto sistemato.

**MR. FIZZNEY** - Sono troppo confuso. Non so chi colpire.

**MARTIN** - Uno a caso. Un bel colpo e via.

**MR. FIZZNEY** - Sì. (*Colpisce Martin sull'occhio*)

**STREAKY** - (*Si precipita verso Martin*) Martin!

**MARTIN** - Niente. Io farei qualsiasi cosa per far contento mister Fizzney. Non è niente.

**STREAKY** - Ma ti ha colpito sull'occhio. (*A mister Fizzney*) Lei è un... un... lei è proprio spregevole!

**ROBBY** - Non si vergogna di colpire così la gente?

**MR. FIZZNEY** - No.

**ROBBY** - Che bisogno ha poi, di conciarci come un fantasma? Sembra un personaggio scadente dei romanzi del terrore per bambini!

**MR. FIZZNEY** - (*Tra sé*) Faccio a tutti la stessa impressione. Forse dovrei cambiare sarto. Una volta per tutte! Chi sono questi due?

**STREAKY** - Se proprio vuole saperlo, noi siamo i mezzi figli di Ginger Balls. Questa è la definizione con cui, molto causticamente ci chiamano, Martin e Sharon.

**MR. FIZZNEY** - Mezzi figli?

**ROBBY** - Mezzo io e mezza lei.

**MR. FIZZNEY** - Perché mezzi?... Da quando sono arrivato in questa casa sono sempre più confuso...

*Martin prova a parlare.*

**MR. FIZZNEY** - Silenzio! Devo pensare. Quindi, se voi siete i mezzi figli di Ginger Balls... (*Indica Streaky e Robby*) loro chi sono?... (*Indica Martin e Sharon*) L'altra metà?... *Sharon prova a parlare.*

**MR. FIZZNEY** - No! Maledizione! Non capisco... Ginger Balls è sempre riuscito a confondermi... Ho trovato! Verrete tutti con me!

**STREAKY** - È impossibile!

ROBBY - Non ci penso nemmeno!  
MARTIN - Ma...  
SHARON - Perché...  
MR. FIZZNEY - Silenzio! Non voglio discutere!  
Vi assumo tutti! (*Indica Dick*) E anche quel... mezzo figlio... di due mezze metà... ma poi, con calma, chiariremo tutto! Ma prima, devo trovare Ginger Balls. Vi ordino di restare qui e di non muovervi per nessuna ragione al mondo. (*Esce*)  
ROBBY - Io non ho ancora capito dove vuole che andiamo?  
SHARON - Ecco la dimostrazione della stupidità di Robby. Prima fa così tanto casino e poi...  
MARTIN - Calmatevi. Sento che Mister Fizzney è l'occasione che ci farà diventare ricchi.  
STREAKY - Perché è tanto ricco?  
MARTIN - Tanto da non sapere l'ammontare del suo capitale. Ti basta?  
SHARON - È un famoso disegnatore di fumetti. Possiede un'intera città e vuole...  
ROBBY - Sharon, nessuno regala soldi.  
MARTIN - È un filantropo. Ma sì, quei ricchi così ricchi da non avere di meglio da fare che andare in giro a regalare soldi.  
STREAKY - Non mi dire che credi alle favole, Martin?  
MARTIN - Se la vogliamo mettere in questa maniera, questa favola mi piace.  
DICK - Papà, quando saremo ricchi me la compri l'astronave con dentro i marziani?  
STREAKY - Dick, per favore, vai a giocare con Stan.  
MARTIN - No! Mio figlio non gioca con un negro!  
STREAKY - Martin, non essere assurdo... Insomma... non lo so... ma mister Fizzney non mi piace. C'è qualcosa...  
MARTIN - C'è il suo conto in banca!  
STREAKY - Sì, ma...  
MARTIN - Piantala! Cristo! Non ci sono ma che tengano!  
SHARON - E se a voi la cosa non interessa, liberi di restare. Partiremo solo io e Martin. Poi, vi faremo sapere gli sviluppi.  
ROBBY - No, questo no. (*A Streaky*) Streaky, lo so, anche a me, mister Fizzney non piace, ma l'ipotesi di restare a casa ad aspettare...  
STREAKY - Ho capito.  
*Entra G. Balls travestito da mister Fizzney. Si nasconde il volto con un fazzoletto e porta il cappello calato sugli occhi. Imita goffamente la voce e la maniera di muoversi di mister Fizzney.*  
MARTIN - Allora?  
G. BALLS - Allora cosa?  
MARTIN - Ha trovato Ginger Balls?  
G. BALLS - No, ma non l'ho nemmeno cercato.  
MARTIN - Come sarebbe, mister Fizzney?  
G. BALLS *trema*.  
SHARON - Lei ha detto che voleva cercarlo.  
G. BALLS - (*Finisce di tremare*) Ah, sì?... Ho detto questo?  
SHARON - Cosa le è successo? Perché tiene quel fazzoletto sulla faccia?  
G. BALLS - Perché tengo... un momento... fatemi pensare... ah, sì, mi sono raffreddato...  
STREAKY - All'improvviso? Non è proprio possibile una cosa del genere, mister Fizzney?  
G. BALLS - (*Trema*) Ancora...  
STREAKY - (*A Martin*) L'hai visto? C'è qualcosa di strano.  
MARTIN - Perché trema mister Fizzney?  
G. BALLS - (*Trema*) Basta... (*Finisce di tremare*) perché... perché... sono così cattivo che solo a sentire il mio nome mi spavento da solo...  
ROBBY - È assurdo.  
SHARON - Morboso. Io direi morboso. Sono sicura che questo caso farebbe la felicità del mio analista.  
G. BALLS - Silenzio! Non fatemi dimenticare l'idea per cui sono venuto qui!  
MARTIN - Hai sentito, Streaky? Rilassati. Un'altra idea? Si lasci dire che lei è sempre grande, mister...  
G. BALLS - (*Indica Streaky e Robby e Dick*) Lo so, tre vengono via con me!  
ROBBY - Ha indicato noi?  
STREAKY - Perché noi?...  
MARTIN - Ha cambiato idea... lei prima...

G. BALLS - Io prima cosa?  
MARTIN - Non si innervosisca, mister Fizzney... (*Guarda meravigliato G. Balls tremare*) ma, lei prima ha detto... sì, mi scusi, mister Fizzney... (*Guarda meravigliato G. Balls tremare*) ma ora non può...  
G. BALLS - Ti dispiacerebbe non chiamarmi più per nome?  
MARTIN - Come?...  
G. BALLS - Il mio nome. Lo so. Mi conosco.  
SHARON - Mi sembrava di aver capito che io e Martin avessimo superato il suo esame?  
G. BALLS - Di che esame parli? Io non so niente.  
SHARON - È troppo comodo dimenticarsi quello che non torna utile al momento.  
G. BALLS - Che ne sai, tu?  
SHARON - Glielo dico perché io faccio sempre così.  
G. BALLS - Basta! Non sono qui per discutere! Voglio loro tre. Subito. Andiamo via. Forza. Non ho molto tempo.  
STREAKY - Io non voglio...  
ROBBY - Lei è pazzo!  
G. BALLS - Non parlarmi in quella maniera! Mi innervosisce. Lo so. Mi conosco. E se mi innervosisco, ti taglio... sì, ti taglio le orecchie e me ne faccio... due segnalibri! (*Ride cattivo*) Mi piace. È venuta proprio bene!  
SHARON - Non mi sembra il caso di usare le orecchie di Robby, se lei ha problemi con la memoria.  
G. BALLS - Come ti permetti...  
MARTIN - Ma certo, Sharon ha ragione. Lei si è dimenticato che sino a un momento fa, voleva portare via anche noi due.  
G. BALLS - Io sono padrone di fare quello che mi pare e... ah!...  
MARTIN - Che succede?  
G. BALLS - Mi è venuto un dolore alla testa... c'è così tanta malvagità dentro questo cappello che mi fa male la testa...  
SHARON - Se lo toglia, allora.  
G. BALLS - Non posso... sono troppo malvagio per restare senza cappello... ma con il cappello mi viene mal di testa...  
SHARON - Se lo ripete come l'ha detto, il mio analista la cura gratis.  
G. BALLS - Voi tre! Andiamo via, presto!...  
ROBBY - No!...  
STREAKY - Dick, stai vicino alla mamma! Lei non provi a toccare mio figlio!  
MARTIN - Scusi, ma si lasci dire che da quando è ritornato, lei non mi sembra molto in sé.  
G. BALLS - Sono in me. Lo so. Mi conosco.  
SHARON - Questo lo dice lei. Per esempio, si è dimenticato che stava cercando Ginger Balls?  
G. BALLS - Non l'ho dimenticato, ma quella carta velina di Ginger Balls, non mi interessa più.  
ROBBY - Carta velina?  
G. BALLS - Sì, carta velina. Per un cartone animato essere chiamato carta velina è una grande offesa.  
STREAKY - Allora non permetto a nessuno di chiamare carta velina Ginger papà! Anche se non ne afferro bene il significato!...  
G. BALLS - Basta! Riuscite sempre a distrarmi ed io non ho tempo da perdere! Andiamo! Forza! *Un rumore proveniente dall'interno della casa fa voltare allarmato G. Balls.*  
SHARON - Che le succede?  
G. BALLS - Niente... (*Altro rumore*) Invece, sì... devo uscire un momento... vi ordino di restare qui e di non muovervi per nessuna ragione al mondo!  
MARTIN - (*Sbuffa*) Ogni volta è sempre la stessa chiusura.  
*Precipitandosi, G. Balls esce dalla porta d'entrata. Entra mister Fizzney reggendo il cappello in mano.*  
MR. FIZZNEY - ...non riesco a capire cosa...  
MARTIN - È stato veloce a fare il giro della casa.  
MR. FIZZNEY - Guardate... (*Si mette il cappello troppo piccolo per la sua testa*)  
SHARON - Le si è ritirato il cappello.  
MR. FIZZNEY - Trovate anche voi, vero? Non riesco a capire come sia successo.  
MARTIN - Le è cresciuta la testa, non vedo altre soluzioni.  
MR. FIZZNEY - Come faccio a saperlo?

MARTIN - Dovrebbe essere il primo a saperlo.  
MR. FIZZNEY - Perché?  
MARTIN - Non si sente più intelligente di prima?  
MR. FIZZNEY - Stupido cartone! Se ti stampo il mio numero di scarpe sulla faccia, ti sentirai meno stupido di adesso?  
MARTIN - Io volevo solo rendermi utile...  
MR. FIZZNEY - Non ho trovato Ginger Balls.  
SHARON - Ah, ora le interessa di nuovo?  
MR. FIZZNEY - Certo. Io non cambio mai idea. Lo so. Mi conosco. (*Tra sé*) Sempre la stessa confusione mentale! Come li odio!  
STREAKY - Sì, ma la sua idea di portare via solo noi, penso proprio che dovrà cambiarla.  
MR. FIZZNEY - Voi? Mai deciso.  
ROBBY - Ma come? Un momento fa, ci ha detto che non le interessavano più Martin e Sharon?  
MR. FIZZNEY - Senti, piccolo, se hai dei problemi con la testa, non venirmi a raccontare a me. Io ne ho già abbastanza con la mia. (*Prova di nuovo ad infilarsi il cappello*) Proprio non capisco...  
STREAKY - Non permetto che si parli così a Robby! Mister Fizzney! Mister Fizzney! Mister Fizzney!  
MR. FIZZNEY - Basta così. Lo so. Mi conosco.  
ROBBY - Non trema più?  
MR. FIZZNEY - Perché dovrei tremare?  
SHARON - Non si spaventa più a sentire il suo nome?  
MR. FIZZNEY - Stai cercando clienti per il tuo analista? Guarda che con me non funziona.  
STREAKY - Spero che almeno il suo mal di testa le faccia scoppiare il naso in mille pezzi!  
MR. FIZZNEY - Il mio mal di testa?  
MARTIN - Streaky, così lo innervosisci... ce l'hai con me?...  
MR. FIZZNEY - Silenzio! Qui c'è troppa confusione! Non capisco di cosa state parlando! E se non capisco...  
MARTIN - (*A Streaky*) Lo so dove va a finire.  
STREAKY - Dove?  
MARTIN - Sul mio occhio...  
MR. FIZZNEY - ...mi innervosisco! Lo so! Mi conosco!  
MARTIN - Lo so... lo conosco... aiuto...  
MR. FIZZNEY - E quando sono nervoso...  
SHARON - Mister Fizzney, non doveva trovare Ginger Balls?  
MARTIN - Brava, Sharon... sono salvo...  
MR. FIZZNEY - È vero. Sì. Ho avuto l'impressione che stavate cercando di confondermi.  
MARTIN - No!... no!... Se vuole vengo con lei, mister Fizzney?  
MR. FIZZNEY - Questa volta, voglio rimanere io qui. Vi ordino di andare a cercarlo voi.  
MARTIN - Su, forza, Streaky. Sbrighiamoci. Non farti pregare.  
STREAKY - Sì. Dick, vieni. (*Prende Dick con sé*)  
MARTIN - Perché porti, Dick?  
STREAKY - Non vorrai che lo lasci da solo con mister Fizzney?  
MARTIN - Ok, ma sbrighiamoci...  
SHARON - Robby, non essere sempre l'ultimo. Andiamo.  
*Martin, Sharon, Streaky, Dick e Robby escono dalla porta sul fondo. Mentre mister Fizzney sta cercando sotto al divano, tutti rientrano furibondi.*  
MARTIN - A che gioco sta giocando, mister Fizzney?  
SHARON - Sì, ci dica come ha fatto?  
MR. FIZZNEY - Che vi salta in mente?  
MARTIN - Ci ha preceduto di là ed ora è addirittura tornato di qua prima di noi!  
SHARON - È un bel trucco. Mi farebbe comodo saperlo.  
MR. FIZZNEY - Silenzio! Fatemi capire. Io stavo... e vi ho detto qualcosa di là?  
MARTIN - Certo.  
STREAKY - Siamo arrivati al punto che dobbiamo dirgli noi quello che ci ha detto lui.  
MARTIN - Ci ha nuovamente detto che vuole portare via Streaky, Robby e Dick!  
MR. FIZZNEY - Non è possibile... c'è qualcosa di confuso...  
STREAKY - Dove? Nel suo cervello?  
MR. FIZZNEY - Ragazzi, non facciamo confu-

sione... c'è qualcosa che non va.  
ROBBY - Nella sua testa? Bene. Anche lei ha la nostra stessa impressione.  
MR. FIZZNEY - Lasciatemi pensare un momento...  
STREAKY - Se intanto vuole sdraiarsi, noi telefoniamo all'analista di Sharon.  
MR. FIZZNEY - Silenzio! Ho capito tutto! La soluzione sta in questo cappello!  
SHARON - Ma allora lei non è un disegnatore. È un prestigiatore.  
ROBBY - Cosa ci vuole tirare fuori dal cappello? Un coniglio?  
MR. FIZZNEY - Basta così! Non sono confuso. Ora sono tornato il mister Fizzney di sempre. E a chi fa lo spiritoso, gli insegno un nodo giapponese che lo farà camminare sulle orecchie! Chi vuole essere il primo? (*Silenzio spaventato di tutti*) Bene. Finalmente, un po' di calma. Questo è il cappello di Ginger. È stato sostituito, non so come, al mio. Questo vuol dire che lui si è vestito come me e sta cercando di confonderci. Era semplice. Mi domando perché non ci ho pensato prima.  
STREAKY - Io non ci credo.  
MARTIN - Sono sicuro che ha ragione. Io ho sempre avuto una grande stima in lei, mister Fizzney.  
MR. FIZZNEY - Mi ricorderò di te, ragazzo. Ora andiamo di là, e troviamo Ginger. (*Si dirige verso la porta sul fondo, seguito da Martin e Sharon. Si accorge che Streaky e Robby non si sono mossi*)  
MR. FIZZNEY - Voi non venite?  
STREAKY - No.  
MR. FIZZNEY - Come no?  
STREAKY - Conosce altre versioni ad una risposta no?  
MR. FIZZNEY - No...  
STREAKY - Appunto. È come dicevo io. Non veniamo. Martin, siamo stufo di fare avanti e indietro come vuole lui.  
MR. FIZZNEY - (*Avanza minaccioso verso Streaky*) Basta! Tu sarai la vittima di tutto questo pasticcio!  
SHARON - Mister Fizzney, Ginger Balls ci aspetta.  
MR. FIZZNEY - Ok, sì, andiamo. Con voi farò i conti dopo. E ricordatevi che, nonostante le apparenze, io ho una buona memoria!  
*Esce seguendo Martin e Sharon. Entra G. Balls ancora travestito da mister Fizzney.*  
G. BALLS - Finalmente siamo soli.  
ROBBY - Ginger papà!  
G. BALLS - È stata una vera fatica pensare come mister Fizzney. Non sapete le volte che ho rischiato di colpirmi da solo.  
STREAKY - Allora, era vero. Perché ti sei vestito così, papà? Lo sai che hai fatto una gran confusione?  
G. BALLS - Era la mia unica possibilità. Non sono stato capace di pensare altro. Ora basta, però. (*Si spoglia. Sotto indossa il costume di G. Balls-cartone*)  
ROBBY - Ti stanno cercando per tutta la casa.  
G. BALLS - Lo so. Per questo io sono qui. (*Si accorge di Dick. Sottovoce a Streaky*) Chi è?  
STREAKY - Non lo conosci?  
G. BALLS - No.  
STREAKY - Secondo te chi può essere?  
G. BALLS - Somiglia a Stan, ma Stan dice sempre che non ha fratelli.  
STREAKY - Ma no, papà, è Dick. Il mio bambino.  
G. BALLS - Un bambino! Che emozione! È passato così tanto tempo da quando ho visto l'ultima volta Dick, che non mi ricordavo più come erano fatti i bambini. Allora, Dick, lo sai che tu sei un bambino e un bambino è...  
DICK - Che dice, mamma?  
STREAKY - Per favore, papà, non confonderlo con i tuoi discorsi.  
G. BALLS - Hai detto: confonderlo?  
STREAKY - No... perché tu...  
G. BALLS - Ho sentito male. Dick, guarda come leggo. (*Si mette una mano sull'occhio, prende una rivista e legge le lettere delle parole. Dick ride*)  
ROBBY - Non è il momento di mettersi a giocare. Dobbiamo andare via.

G. BALLS - Giusto. M'era passato di mente. Presto, andiamo via. Approfittiamo che non c'è...  
ROBBY - Mister Fizzney sarà contento di sapere che anche tu vieni con noi.  
G. BALLS - (*Trema*) No... io intendevo noi tre. Come una volta. Con i bambini... senza nessun'altro.  
STREAKY - (*Risoluta*) No, papà.  
G. BALLS - Io vi porterò... hai detto: no, Streaky? Questa volta ho sentito bene.  
STREAKY - Sì... ho detto: no.  
G. BALLS - Ho un po' di confusione. Cosa c'è, Streaky?  
ROBBY - Papà... quando ieri sono entrato in questa casa... era tanto tempo che io e Streaky non venivamo più, no?  
G. BALLS - Non lo so. Quando passa il tempo, sono sempre distratto...  
ROBBY - Dicevo, tornare in questa casa, è stato come... come ritrovare la mia infanzia in ogni angolo...  
G. BALLS - Ci siete stati bene qui dentro, non è vero, figlioli?  
STREAKY - Certo, sì... ma proprio perché siamo stati felici, ieri ci siamo... come dire... suggestionati...  
G. BALLS - Che cosa vuol dire suggestionati?  
ROBBY - Ritrovare il passato ha confuso il nostro presente.  
G. BALLS - Eh, lo so. Non siete mai stati molto bravi in grammatica.  
STREAKY - Non scherzare, papà. Robby parla sul serio. Questa casa non ci appartiene più.  
G. BALLS - Sciocchezze. Questa è sempre la vostra casa.  
STREAKY - Ma noi non siamo più quelli che eravamo una volta, te ne vuoi render conto.  
G. BALLS - (*Chiama*) Robby. Streaky. (*Aspetta una risposta*) È vero, non siete più quelli di una volta. Una volta rispondevate.  
STREAKY - Ascoltaci, papà. Come possiamo spiegarti?... Ieri, quando siamo entrati in questa casa è stato come ritrovare... sì, i giocattoli di quando si è bambini.  
STREAKY - Li rivedi, li guardi, li tocchi... inizi a sognare, a rimpiangere, non sai bene cosa... ma questo deve durare il tempo di un attimo... perché...  
G. BALLS - Perché?  
STREAKY - ...perché... mi sono persa, Robby...  
ROBBY - Perché quando rivedi i tuoi giocattoli, è come se li vedessi per la prima volta. Li tocchi, ma le tue mani sono diventate troppo grandi. Cerchi di fare i sogni di quando eri bambino, ma non li ricordi più. Allora, devi subito gettare tutto in un angolo, e andartene dalla soffitta, prima di essere confuso dalle emozioni...  
G. BALLS - Non capisco...  
STREAKY - La nostra vita è ormai un'altra. Questo lo devi capire. Andando via ieri sera, si è rotta l'illusione e la sensazione è stata di dover mettere tutto quello che c'è qui dentro in un angolo in soffitta.  
G. BALLS - Sono io il vecchio giocattolo della soffitta?  
STREAKY - Ma no...  
ROBBY - Invece, sì, papà... in qualche maniera, sì...  
G. BALLS - (*Muove la bocca, ma non emette suono*) Come può diventare difficile da dire una piccola parola come... (*muove nuovamente la bocca. Si aiuta col movimento della testa per dire sì*)  
ROBBY - Non siamo più quelli di una volta.  
G. BALLS - Voi non siete quello che penso io... non siete cartoni animati, vero?  
STREAKY - Ma dai... non giocare, papà. Ora siamo adulti, lo vuoi capire? Tutto quello che è stato in questa casa non si ripeterà più.  
G. BALLS - Non si ripeterà più. Ora ricordo che me lo aveva detto anche lui.  
ROBBY - Lui chi?  
G. BALLS - Lui, l'uomo del tempo... no, non è più importante per voi... è una cosa da bambini... e voi siete adulti...  
ROBBY - Non la prendere così... Ti ricordi le fiabe che ci raccontavi quando eravamo bambini?  
G. BALLS - Sì.

ROBBY - C'era sempre un bambino o una bambina che dovevano cercare un re o una regina. E per me e Streaky, il re e la regina erano i nostri genitori. Ma noi non potevamo cercare nessuno... noi, i nostri genitori non li abbiamo mai conosciuti...  
G. BALLS - Ma io...  
ROBBY - Sì, c'eri tu, povero Ginger papà che hai sempre fatto tutto per noi... ma non c'erano i nostri veri genitori.  
G. BALLS - Questo è difficile da capire, Robby.  
ROBBY - È anche difficile da spiegare, papà, quello che passa per la testa di un bambino. Tutte le nostre speranze sono state quelle di incontrare un principe e una principessa. Ti ricordi, Streaky?  
STREAKY - Sì, io volevo un principe forte, bello e con un cuore generoso.  
ROBBY - Poi, siamo diventati adulti e una volta usciti da questa casa, le cose non erano proprio come ce le eravamo sognate. Le persone che conoscevamo non erano né principesse...  
STREAKY - Nè tantomeno principi dal cuore generoso.  
G. BALLS - Ogni persona è meravigliosa se la guardi negli occhi.  
ROBBY - Sì, papà. Infatti la principessa che il destino mi ha fatto incontrare ha degli occhi bellissimi, ma un cuore molto confuso.  
STREAKY - (*Emozionata*) Ripensare alla nostra infanzia ci ha confuso. Oggi mi sento colpevole di aver dubitato che il mio amore verso Martin era finito. Ed io non posso dubitare di Martin.  
G. BALLS - Perché? Se vi dicessi cosa ho visto ieri...  
STREAKY - (*Lungo la battuta, inizia a piangere*) Non voglio sapere niente, papà!... se io dubito di Martin... comincio a dubitare anche di me stessa... ed io, non devo pensare a niente... solo essere sicura della mia scelta... solo un dubbio... solo uno... ed è il principio della fine... ed io non potrei più vivere senza Martin...  
G. BALLS - Quanto vi costano questi sacrifici, figli miei.  
STREAKY - Mi innervosisci quando parli così, papà!...  
G. BALLS - Vi hanno spento la voglia di vivere che avevate quando eravate bambini...  
STREAKY - Che ne capisci tu di noi... hai sempre vissuto in questa casa assurda!...  
G. BALLS - (*Pausa*) Parli proprio come Martin. Ora ho un dubbio anch'io... veramente non vi riconosco più, figli miei... mi sento confuso... solo un dubbio... solo uno... ed è il principio della fine... è così che hai detto, vero Streaky?... (*Pausa*) ma lasciatemi sognare ancora un po'...  
*Emozionati. Si abbracciano. Streaky piange. La canzone si conclude.*  
*Buio.*  
*Luce. Streaky e Robby si abbracciano ancora. Ginger Balls è scomparso. Entra Martin, seguito da mister Fizzney e da Sharon. Martin e Sharon sono vestiti con i loro abiti.*  
MARTIN - Possibile che appena voi due restate soli, trovo Streaky che piange sempre?  
STREAKY - No... (*Si asciuga in fretta gli occhi*) non è niente...  
SHARON - Abbiamo rovistato dappertutto. Nessuna traccia di mister Balls, ma almeno abbiamo trovato i nostri vestiti.  
ROBBY - Era qui...  
MR. FIZZNEY - Dove?  
ROBBY - Non so... sino a un momento fa, era qui... non so che dire...  
SHARON - Non sforzarti di fare l'imbecille, Robby. Non occorre.  
MR. FIZZNEY - Ragazzi, ho un'idea. Quello sciocco non avrà scampo.  
STREAKY - (*Nervosa*) Non mi piace come lei parla di nostro padre!  
MR. FIZZNEY - Non dimenticarti chi hai davanti.  
STREAKY - No, mister Fizzney, non lo dimentico! Essere sgradevole le riesce perfettamente!  
ROBBY - Streaky, che ti prende?...  
MR. FIZZNEY - Nessuno ha mai avuto il coraggio di parlarmi in questa maniera!  
STREAKY - Male! Questo vuol dire che lei è stato viziato sin da bambino! (*Piangendo, va tra le*

braccia di Robby)

MR. FIZZNEY - Bambino! Odio quel periodo della mia vita! Mi tornano in mente tutti gli incubi di quando ero...

SHARON - Cosa?

MR. FIZZNEY - Non ne voglio parlare. Lo so. Mi conosco. Mi innervosisco.

MARTIN - No! Se si innervosisce... non ne parli...

MR. FIZZNEY - Allora, se Ginger stava qui, le tracce mi sembrano promettenti.

MARTIN - Sì, le tracce sono promettenti. È evidente.

MR. FIZZNEY - Deve essere da queste parti. Siamo sulla buona strada. Lo sento.

MARTIN - Sì, siamo sulla buona strada. Ma perché usa questa strana terminologia, mister Fizzney?

MR. FIZZNEY - Forse perché da bambino sono stato un boy-scout... ecco mi sono confuso! Non volevo parlarne!...

SHARON - Era quello che le procurava tutti quegli incubi?

MR. FIZZNEY - Sì, mi facevano sempre portare la bandierina della bontà! Ma ora andiamo! Forza! Non perdiamo altro tempo! *(Fa per andare. Si volta verso Streaky e Robby che sono rimasti fermi)* E tutti, questa volta, comprende anche voi!

MARTIN - Su, Streaky! Fallo per me, amore!

STREAKY - Sì, vengo... andiamo Robby...

*Escono tutti. Si sente bussare. Dick si guarda intorno. Altri colpi. Dick va verso l'armadio e lo apre. Dentro c'è Ginger Balls.*

G. BALLS - Salve, bambino Dick. Avevo bisogno di un armadio tranquillo per pensare un po'. Posso uscire? *(Dick acconsente. Ginger Balls esce)* Allora, bambino Dick, hai sentito parlare di Ginger papà?

DICK - Sì, la mamma mi parla sempre di te.

G. BALLS - E che dice?

DICK - Dice che sei buffo e fai ridere sempre tutti.

G. BALLS - Sì, è vero. Sono buffo, ma non mi va più di fare ridere.

DICK - Perché? È bello fare ridere la gente.

G. BALLS - Sì, è bello... ma, ora sono triste...

DICK - Cos'è triste?

G. BALLS - Non lo sai? È... anch'io prima non lo sapevo... ma adesso...

DICK - Cos'è?

G. BALLS - È... non lo so dire... bambino Dick... cos'è triste...

*Entra Mister Fizzney.*

MR. FIZZNEY - Ginger Balls! Finalmente ci ritroviamo!

G. BALLS - *(Con voce portata)* Chi è là!

*Mister Fizzney si avvicina meravigliato.*

G. BALLS - *(Con voce portata)* Dove sei? Non ti vedo!

MR. FIZZNEY - *(Con voce portata)* ...sono qui... davanti...

G. BALLS - *(C.s.)* Chi sei laggiù?

MR. FIZZNEY - *(C.s.)* ...io sono...

G. BALLS - *(C.s.)* Cosa?

MR. FIZZNEY - Ho capito. *(Si allontana. Con voce normale)* Va meglio, così?

G. BALLS - Molto meglio.

MR. FIZZNEY - Ora mi riconosci?

G. BALLS - Sì.

MR. FIZZNEY - *(Mentre si avvicina torna alla voce portata)* Sei stato il cartone che mi è riuscito meglio! Perché sei fuggito?

G. BALLS - *(Con voce normale)* Perché grida? Non vede che siamo vicini?

MR. FIZZNEY - Sì, ma... perché prima... basta! Dopo il trattamento che sto per farti sarai costretto ad ingessarti il cervello!

G. BALLS - *(Si ripara con un gesto)* No!...

MR. FIZZNEY - *(Ride)* Mi diverti sempre. Ridammi il mio cappello.

G. BALLS - Sì...

MR. FIZZNEY - *(Indossa il cappello)* Ah, ora mi sento meglio. Perché sei fuggito? Sei sempre stato il mio personaggio preferito.

G. BALLS - Sì, il più odiato.

MR. FIZZNEY - Non voglio discutere. Andiamo via.

G. BALLS - No...

MR. FIZZNEY - Cosa volevi ottenere dipingendo la casa e vestendoti come me? *(Aspetta una risposta)* Non rispondi? Comunque, il tuo piano è fallito. Il mio cervello non ha paragone col tuo di cartone.

*Colpi alla porta.*

ROBBY - *(Da fuori scena)* Perché questa porta non si apre?

MARTIN - *(C.s.)* Spostati. Niente. È chiusa.

STREAKY - *(C.s.)* Proviamo da un'altra parte.

MR. FIZZNEY - *(Ride)* I tuoi figli. Sei contento che vengono anche loro?

G. BALLS - Non sono i miei figli...

MR. FIZZNEY - Mezzi figli, va bene. Proprio per quest'altro tuo stupido tentativo di confondermi li ho convinti a venire tutti. Mi diventerò poi, a scoprire come stanno le cose. Sei stato sconfitto, stupido cartone!

G. BALLS - Loro... non devono venire... non sono quello che pensa...

MR. FIZZNEY - Osi mettere in dubbio i miei apparecchi?

G. BALLS - ...loro sono uomini...

ROBBY - *(Da fuori scena)* È chiusa anche questa.

MARTIN - *(C.s.)* Che succede mister Fizzney?

STREAKY - *(C.s.)* Papà! Sei lì con Dick?...

G. BALLS - *(Tra sé)* Sì, Dick sta con me, ok Dick? *(A mister Fizzney)* Le porte non sono chiuse, vero?

MR. FIZZNEY - No, Ginger. Sono loro che non possono entrare. Fammi capire: chiami figli degli uomini?

G. BALLS - Sì...

MR. FIZZNEY - *(Ride)* Ma come puoi pensare che io ti creda?

G. BALLS - Perché è la verità...

MR. FIZZNEY - Cosa ti stai inventando? Io li ho visti saltare le soglie delle porte, parlare con le cucine; comportarsi come cartoni.

G. BALLS - Sì... ma sarebbe troppo lungo spiegarlo...

SHARON - *(Da fuori scena)* Voglio entrare, Robby. Apri.

ROBBY - *(C.s.)* È bloccata, Sharon. Non si può...

SHARON - *(C.s.)* Fai qualcosa, santo cielo! Hai vissuto tanti anni in questa casa, possibile che ora non riesci ad aprire una porta?

G. BALLS - È troppo complicato...

MR. FIZZNEY - Voglio che me lo spieghi! Odio non capire! Divento nervoso! Lo so! Mi conosco!

G. BALLS - È difficile... gli uomini, a volte, senza rendersene conto, si comportano come noi cartoni... forse perché quando sono bambini come Dick, vivono dentro il nostro mondo... e vedono le cose come noi, vero Dick? Ma poi, i bambini diventano adulti, e si allontanano dal nostro mondo, dimenticandosi la porta per entrare... forse è giusto così... non so... ma i due mondi non sono così lontani... il passaggio è una linea sottilissima...

MR. FIZZNEY - Mi sono sempre chiesto come tu hai fatto a passare?

G. BALLS - Basta volerlo... come l'ho voluto io... con tanta forza...

MR. FIZZNEY - Una volta tornati, lo dirai anche agli altri, vero? Per non farti parlare dovrò cancellarti la bocca.

G. BALLS - No...

MR. FIZZNEY - No?

G. BALLS - Gli uomini sono diversi da noi. Non parliamo la stessa lingua e non vediamo le stesse cose. Non dirò agli altri come ho fatto.

MR. FIZZNEY - Per tutto il tempo che ti cercavo, mi sono sempre chiesto cosa potevi capire col tuo cervello di cartone, degli uomini?

G. BALLS - Poche cose...

MR. FIZZNEY - Lo immaginavo.

STREAKY - *(Da fuori scena)* Papà, perché ti sei chiuso dentro?...

ROBBY - *(C.s.)* Guarda che tanto noi da qui non ci muoviamo.

G. BALLS - ...ma ho imparato ad amarli.

MR. FIZZNEY - Amarli? *(Ride)* Amarli sei serio, Ginger. Tu non sai quanto mi diverte questa tua nuova serietà. Un cartone non sa amare.

G. BALLS - Lo dicevo che non avrebbe capito.

MR. FIZZNEY - Lo sai che odio non capire!

Spiegami!

G. BALLS - Io ho conosciuto i miei figli quando erano ancora bambini come Dick e ho vissuto con la loro infanzia anni meravigliosi... ma poi è finita... ora sono diventati adulti...

MR. FIZZNEY - Hai perso solo tempo. Con me avevi il successo, la popolarità.

G. BALLS - Sì, ma ora ho quello che nessun cartone ha mai avuto.

MR. FIZZNEY - Cosa?

G. BALLS - Un passato. *(Pausa)* Si è accorto che sono diventato vecchio?

MR. FIZZNEY - Sì, è vero. Nessun cartone può invecchiare. Come è successo?

G. BALLS - Sì, ma vicino agli uomini, anche per me, è cominciato a passare il tempo. All'inizio mi sono spaventato, ma poi ho capito che era bellissimo.

MR. FIZZNEY - Ma cosa mi vieni a dire?

G. BALLS - Me lo ha detto anche lui.

MR. FIZZNEY - Di chi stai parlando?

G. BALLS - L'uomo del tempo. Sai, Dick, l'uomo del tempo è un vecchio, vecchissimo. Porta sempre con sé tanti oggetti, che dimentica da tutte le parti. E per quanti oggetti dimentica, ne ha sempre di nuovi e bellissimi. Quando è venuto a trovarmi mi sono spaventato, ma lui si è seduto, perché devi sapere, che l'uomo del tempo è sempre stanco e appena trova una sedia si riposa. Dicevo, si è seduto e mi ha spiegato che grazie a lui tutto quello che succede è meraviglioso; e sai perché? Perché non si ripete più, Dick.

MR. FIZZNEY - Ginger, non parlare col bambino!

G. BALLS - Sì. *(Si rivolge nuovamente a Dick)* E poi mi ha spiegato che non è importante che una cosa sia bella o brutta. L'importante è che succeda, così che lui possa dimenticarsi vicino un suo oggetto, che è un pezzo di lui, un pezzo di tempo. Così, quella cosa sarà unica ed irripetibile.

MR. FIZZNEY - *(Ride)* Basta. Sei ancora più buffo di come mi ricordavo.

G. BALLS - Ora ho un passato. Io e i miei figli abbiamo un passato e la memoria di tanti momenti passati insieme.

MR. FIZZNEY - Sciocchezze!

G. BALLS - E queste cose nessuno potrà più togliercele, nemmeno lei.

MR. FIZZNEY - È una sfida?

G. BALLS - No... volevo solo farle capire che i miei figli hanno reso un po' umano anche me... che io non sono più il Ginger Balls che è fuggito tanto tempo fa...

MR. FIZZNEY - Ora basta! Chiamami!

G. BALLS - Come?...

MR. FIZZNEY - Voglio che mi chiami per nome!

G. BALLS - Perché?...

MR. FIZZNEY - Mi hai sfidato! Ed io accetto la sfida! Chiamami per nome?

G. BALLS - No...

MR. FIZZNEY - Hai paura?

G. BALLS - Mister... Fizzney... *(Tremava)*

MR. FIZZNEY - Lo sapevo! Hai sempre la stessa paura che hanno tutti i cartoni davanti a me. Non sei diventato così umano come credi, povero Ginger. Andiamo via, su.

G. BALLS - Noi due?...

MR. FIZZNEY - La tua storia mi ha convinto...

G. BALLS - Sono contento...

MR. FIZZNEY - *(Ride)* Però, mi manca il cuore a separarti dai tuoi adorati figli. Andremo via tutti. Ed ora non farmi perdere altro tempo.

G. BALLS - Solo un'altra cosa.

MR. FIZZNEY - La mia pazienza ha un limite.

G. BALLS - Da quando sto da questa parte, mi sono meravigliato di tutto quello che ho visto. Lei non sa cosa...

MR. FIZZNEY - Vieni a raccontarlo a me? Ti sei dimenticato che io sono di questo mondo? E ti assicuro che non c'è niente di così meraviglioso.

G. BALLS - Quelli che mi sono piaciuti di più sono stati i tramonti, sai Dick? *(A mister Fizzney)* Ma lei non può capire nemmeno questo.

MR. FIZZNEY - I tramonti? Che ti stai inventando?

G. BALLS - Sul serio.

MR. FIZZNEY - Ma certo. Chi non ha mai visto tramonti. Visto il primo si sono visti tutti. Andia-

mo, sù. Ho fretta.  
G. BALLS - Ecco, lo sapevo. Non li ha mai visti. Sbaglia dicendo che lei li ha visti tutti. Perché, quando ne guardi uno sei uno e quando ne guardi un'altro sei un'altro.  
MR. FIZZNEY - Dimmi dove vuoi arrivare e facciamola finita.  
G. BALLS - Mi sono accorto che ogni tramonto è diverso, perché tu ogni volta sei diverso.  
MR. FIZZNEY - È allora? Non posso perdere tempo a guardare tramonti. Io sono il padrone...  
G. BALLS - Di tante cose, ma non dei tramonti.  
MR. FIZZNEY - Ti assicuro che non ne ho mai sentito la mancanza. (Ride) Un tramonto non è una cosa concreta. Non serve a niente. Ed io odio tutto quello che non può servirmi.  
G. BALLS - Ultimamente sono riuscito a prenderne due.  
MR. FIZZNEY - Prenderne due? È impossibile!  
G. BALLS - Non lo so se è impossibile. Io l'ho fatto. (Delle due scatole poggiate sull'armadio, ne prende una. Legge l'etichetta) Sì, questo. Tenga. (Lancia la scatola a mister Fizzney)  
MR. FIZZNEY - Cos'è? (Legge) Una scatola di sottaceti?  
G. BALLS - Avevo solo quella sotto mano. Legga.  
MR. FIZZNEY - Ridicolo. (Legge) Sottaceti Spinzy: delizia del palato. Odio i sottaceti!  
G. BALLS - Sotto.  
MR. FIZZNEY - Spiaggia: maggio 1931. E allora? (Agita la scatola) È vuota. (La getta a terra) Andiamo, forza. Non farmi perdere altro tempo.  
G. BALLS - Non doveva buttarla...  
MR. FIZZNEY - Vuoi fregarmi con una scatola vuota. Ti facevo più furbo.  
G. BALLS - Se non vuole crederci è padrone di farlo. Ma io so cosa c'è dentro. Dentro quella e anche dentro quest'altra.  
MR. FIZZNEY - Cosa?  
G. BALLS - Perché non l'apri?  
MR. FIZZNEY - Ginger, basta prendermi in giro?  
G. BALLS - L'apri e poi le prometto che andremo subito via.  
MR. FIZZNEY - Non ci penso nemmeno.  
G. BALLS - Ha paura?  
MR. FIZZNEY - Io paura?  
G. BALLS - È una cosa così semplice. L'apri.  
MR. FIZZNEY - Dammi quell'altra. (Indica la scatola sull'armadio)  
G. BALLS - Sì. (Fa per prender la scatola, ma la fa cadere e rotolare vicino Dick) Oh... è caduta... hai visto Dick? Dov'è andata a finire? È rotolata vicino a te. (A mister Fizzney) Mi dispiace, ma deve aprire quella che ha buttato a terra.  
MR. FIZZNEY - E va bene. (Raccoglie la scatola) È solo per dimostrarti che io non... (Apri) ecco, lo sapevo. È vuota.  
G. BALLS - Non è vuota.  
MR. FIZZNEY - Ma sì, non c'è niente.  
G. BALLS - Guardi bene dentro.  
MR. FIZZNEY - (Guarda) Rimane sempre vuota. (Meravigliato) No...  
G. BALLS - Cosa c'è?  
MR. FIZZNEY - Non è possibile!  
G. BALLS - Lo dicevo io. Cosa vede?  
MR. FIZZNEY - C'è un schifoso sottaceto secco. (Ride) Andiamo Ginger. Mi sono divertito abbastanza.  
G. BALLS - Non è successo niente...  
MR. FIZZNEY - Non poteva succedere niente, stupido cartone.  
G. BALLS - Perché lei non vuole crederci... lei vuole vederla vuota... un tramonto è fatto per chi vuole vederlo... se uno non vuole vederlo... il tramonto non esiste...  
MR. FIZZNEY - Ora basta. Se ci tieni tanto a questa scatola arruginita... (Lancia la scatola a G. Balls) portatela via e andiamo!  
G. BALLS - Dica: io voglio vedere.  
MR. FIZZNEY - Cosa?  
G. BALLS - Dica solo: io voglio vedere un tramonto.  
MR. FIZZNEY - Nemmeno per sogno.  
G. BALLS - Lo sapevo. Ha paura di vederlo.  
MR. FIZZNEY - Mi vuoi sfidare? E va bene. Io accetto sempre le sfide. Ma questa è l'ultima cosa

che ti concedo. (Con sforzo) Voglio... voglio... vedere... questo... (Ride) questo... tramonto!... Ecco l'ho detto. E non è successo niente...  
Cambio luce. Luce intensa del sole che tramonta all'orizzonte. Altre luci fluttuano come onde. Rumore monotono della risacca.  
MR. FIZZNEY - Cosa succede?... Ginger dove siamo? ...  
G. BALLS - Sulla spiaggia. Nella primavera del 1931. C'era scritto, no?  
MR. FIZZNEY - È impossibile...  
G. BALLS - Chi lo dice?  
MR. FIZZNEY - Io. Che trucco c'è sotto?  
G. BALLS - Nessun trucco.  
MR. FIZZNEY - Come hai fatto?  
G. BALLS - Non ho fatto niente.  
MR. FIZZNEY - Stai vedendo anche tu quello che vedo io, Ginger?  
G. BALLS - Certo.  
MR. FIZZNEY - Quelle cosa sono?  
G. BALLS - Onde. Dalla spiaggia si vedono le onde. Hai visto, Dick? Stava tutto dentro la scatola.  
MR. FIZZNEY - Cosa mi sta succedendo?... Ho una strana sensazione... una sensazione che ho provato...  
G. BALLS - Quando?  
MR. FIZZNEY - Tanto tempo fa... mi ricorda una cosa che avevo dimenticato... ero bambino e ancora non odiavo essere stato bambino... cosa mi succede, Ginger? ...  
G. BALLS - Non lo so.  
MR. FIZZNEY - Guardavo questo tramonto... lo stesso profumo... il profumo del tramonto... e pian piano che il giallo e il rosso scomparivano, io potevo fissare il sole che calava... Ma poi, poi... mi ricordo che si era fatto tardi e avevo paura di tornare a casa...  
G. BALLS - Perché aveva paura?  
MR. FIZZNEY - Perché i miei genitori non mi avrebbero capito. Se anche avessi cercato di raccontar loro quello che avevo visto... mi avrebbero, prima deriso e poi punito lo stesso.  
G. BALLS - Cosa aveva visto?  
MR. FIZZNEY - Tanti pesci che, come me, guardavano il tramonto.  
G. BALLS - Poi cos'è successo?  
MR. FIZZNEY - Il sole è scomparso all'orizzonte proprio quando mi sentivo molto infelice e da quella volta, insieme al sole, è scomparso anche qualcosa dentro di me.  
G. BALLS - Cosa?  
MR. FIZZNEY - Ho cominciato a sentirmi un estraneo. Sapevo di non essere il figlio che piaceva ai miei genitori. E più mio padre mi opprimeva con la disciplina, più io mi sentivo sconfitto e mi allontanavo odiando il loro mondo. Poi, da adulto, ho cominciato a disegnare. Disegnavo cartoni animati proprio perché loro non volevano. Ma io, forse, lo facevo per recuperare quello che avevo perso da bambino.  
G. BALLS - Ma lei odia tutti i cartoni.  
MR. FIZZNEY - Perché vi ho sempre invidiato. Più voi piacevate alla gente, più io vi odiavo perché non piacevo a nessuno. Nella vita non sono mai stato felice, Ginger, e mi sono sempre sentito tanto solo.  
G. BALLS - Ora possiamo andare, mister Fizzney. Accidenti, posso chiamarla mister Fizzney senza più tremare.  
MR. FIZZNEY - Chiamami pure Gently.  
G. BALLS - Gently?  
MR. FIZZNEY - È il mio nome: Gently Fizzney. È stata l'unica debolezza dei miei genitori. Non ho mai voluto farlo sapere in giro.  
G. BALLS - È un bel nome. Nessuno tremerà più quando sentirà il suo nuovo nome, Gently.  
MR. FIZZNEY - Sono contento.  
DICK - Posso venire anch'io?  
G. BALLS - No, bambino Dick. Non è possibile. Tu devi rimanere vicino alla mamma. (A Mr. Fizzney) Andiamo. È tardi.  
MR. FIZZNEY - No. Lasciami restare ancora un po'.  
G. BALLS - Il tramonto sta per finire.  
MR. FIZZNEY - Solo un momento.  
G. BALLS - Abbiamo molto da fare, Gently. Ci sono tante cose da mettere in scatola: aurore, albe,

giorni, crepuscoli, tramonti, notti, pleniluni...  
Sulla voce di G. Balls tramonta lentamente il sole. Buio.  
Luce. Ogni cosa è scomparsa lasciando una desolata casa vuota disabitata da anni. Mura screpolate e vari oggetti abbandonati a terra alla rifusa.  
ROBBY - La porta si è aperta... (Entra prima degli altri) cosa? ...  
STREAKY - (Si precipita verso Dick e lo abbraccia) Dick, stai bene? Ero tanto preoccupata...  
DICK - Perché mamma?  
MARTIN - (Si guarda intorno) Cos'è successo alla casa?  
SHARON - I ladri! Hanno rubato tutto.  
MARTIN - Dov'è mister Fizzney?  
STREAKY - E Ginger papà? ...  
ROBBY - (Si guarda intorno) Non so che dire...  
SHARON - Santo cielo, Robby! Sei senza speranza. Fai qualcosa: chiama la polizia! Voi non sapete quello di cui sono capaci i ladri, oggi giorno!  
MARTIN - Sharon, vuoi piantarla!  
STREAKY - Non riesco a ricordare una cosa...  
ROBBY - Cosa?  
STREAKY - Non lo so... questa casa... così... questa casa sembra...  
SHARON - Angosciante? Non so se volevi dire questo, Streaky?  
STREAKY - ...uguale a quando ci siamo venuti ad abitare io, te e papà. Ti ricordi, Robby?  
ROBBY - Sì, è vero. Quando siamo venuti era disabitata da tanto tempo.  
STREAKY - Ed adesso è tornata come allora. Come è potuto succedere tutto questo? Robby, sto male. Mi sembra... mi sembra... sì... di aver perso la mia infanzia.  
ROBBY - Anch'io ho la stessa sensazione.  
MARTIN - Non posso dire che mi dispiace. Finalmente.  
STREAKY - Martin, per favore...  
ROBBY - Forse, Martin ha ragione, Streaky. Forse... è meglio così...  
MARTIN - Mi domando cosa è successo a mister Fizzney.  
SHARON - Comincio ad avere freddo. Vogliamo andare?  
MARTIN - Questo posto mette angoscia ed io ho finito le mie pillole. Andiamo.  
STREAKY - Dick, ascolta la mamma: cosa è successo a Ginger papà?  
DICK - Sono tornati a casa loro.  
STREAKY - Tu li hai proprio visti andare via, Dick?  
DICK - Sì.  
ROBBY - Dove possono essere andati?  
STREAKY - Ginger papà ti ha detto che tornerà?  
DICK - No, sono partiti per andare a mettere dentro i barattoli i tramonti e tante altre cose.  
SHARON - Mi sembra partito anche il bambino.  
STREAKY - Cos'hai in mano, Dick?  
MARTIN - È un barattolo che ha raccolto. Buttalo. Puoi farti male.  
DICK - (Stringe la scatola) No...  
MARTIN - Obbedisci, Dick!  
DICK - (Spaventato, si nasconde tra le braccia della madre) No...  
STREAKY - Lascia che lo porti via, Martin. Vedrai che tra qualche ora se lo dimenticherà da qualche parte.  
DICK - No...  
MARTIN - Andiamo. Su, forza.  
Vanno verso la porta d'entrata.  
ROBBY - (Si volta) Proprio non riesco ad immaginare quello che è successo... sino a un momento fa... questa casa era... era... un'altra cosa... (Torna indietro) qui c'era...  
SHARON - Robby, non vorrai mica metterti a fare l'inventario dei mobili proprio adesso. Andiamo, ho freddo.  
ROBBY - Sì... (Li raggiunge. Escono)

FINE

I disegni che illustrano il testo di Pavia sono stati appositamente eseguiti da Sandra Renzi per *Hystrio*.

LA BELLA BATTAGLIA DI GIULIANA LOJODICE E AROLDI TIERI

# NO ALL'ALIBI DELL'AUDIENCE IL TEATRO RITORNI IN TIVÙ

*Mentre sta nascendo un organismo per la regolamentazione etica e culturale dei programmi televisivi, i due attori hanno cominciato a raccogliere firme - Con l'appoggio degli scrittori e dei critici - E con risultati eccellenti.*

ANNA CERAVOLO

**G**liana Lojodice si è fatta promotrice di una campagna di raccolta di firme affinché il teatro ritorni in tv. «Ho pensato semplicemente alle petizioni di Pannella, ho seguito lo stesso sistema», afferma l'attrice sostenuta in questa iniziativa da Aroldo Tieri.

«Perché non viene più trasmesso in televisione il teatro di prosa?»: questa è la domanda che i due attori si sono sentiti porre dagli spettatori e che, supportata da migliaia e migliaia di firme, verrà girata a quanti una risposta hanno il dovere di fornirla: la Presidenza del Consiglio, le commissioni Cultura di Camera e Senato, il dipartimento dello Spettacolo e, «last but not least», la Rai. Tieri sostiene: «È una mia idea personale, forse azzardata, ma il potere ha trascurato la cultura tendendo ad escludere il teatro dalla televisione per interrompere messaggi sottili, penetranti e pericolosi, che in qualche modo avrebbero potuto dargli fastidio».

## CRISI DELL'IMPIEGO

All'interno della polemica generale che investe la televisione in merito al contenuto dei programmi, al rapporto tv pubblica-tv privata, alla delicata questione dell'informazione spiccano due aspetti particolarmente importanti e sintomatici dei cambiamenti in corso. Anche il pubblico televisivo sta diventando maturo, reclama il rispetto dei propri diritti come l'essere informato o l'attenzione alla sensibilità dei giovanissimi e delle famiglie e rivendica un ruolo da protagonista nelle scelte che lo riguardano, condizione basilare in un sistema democratico. In secondo luogo comincia a profilarsi una «etica della responsabilità»: i possibili effetti che la televisione può provocare devono essere esaminati severamente e con profondità di giudizi. Operativamente, il progetto - in via di definizione - di un osservatorio permanente, costituito da specialisti, quale punto di riferimento per i teleutenti e con funzione di stimolare dibattiti, approfondimenti, progetti legislativi e proposte di indirizzo politico sarebbe un primo argine ai devastanti interventi dei re dei media. Le cui conseguenze ci stanno davanti agli occhi: inibizione intellettuale a base di quiz e patetismi gratuiti, senso critico affossato da chiacchiere demagogiche, giovani che perdono il contatto con la realtà, bambini terrorizzati....

In un panorama tanto desolante l'iniziativa di Giuliana Lojodice prova il desiderio del pubblico di autogestirsi, di esprimersi almeno. Basta con la logica dell'audience buona solo per la divulgazione massificata di violenza, volgarità e stupidità.



«La televisione privata ha altri interessi, ma la televisione pubblica ha compiti ben precisi!» s'indigna Tieri. Non ci si può appellare alla audience per motivare l'esclusione del teatro dai palinsesti, prosegue Giuliana Lojodice.

La raccolta di firme è iniziata a Milano, al Teatro Manzoni, appartenente al gruppo Fininvest. In poche settimane migliaia di persone hanno siglato la loro adesione, mentre la stampa ha fatto da cassa di risonanza. Il Club Kuliscioff di Milano si è schierato per una strategia capillare, l'Associazione Critici di Teatro e il Sindacato Scrittori di Teatro garantiscono il loro appoggio. Non mancano a sostegno dell'iniziativa figure della cultura, dello spettacolo e dell'informazione, tra cui Sodano e Maurizio Costanzo.

Ma una volta raggiunto lo scopo, non è che il teatro in tv si metterà a fare concorrenza al teatro vero? «Assolutamente no», afferma Aroldo Tieri. Quando la televisione ha lasciato qualche spazio al teatro, esso ne ha risentito solo positivamente, la televisione ha funzionato da alimentatore. Dallo stimolo di interesse e curiosità alla ricerca dell'emozione dello spettacolo dal vivo condivi-

so con altri il passo è breve. L'evento teatrale, che implica il rapporto spettatore-attore e spettatore-spettatore, non potrà mai trovare validi sostituti, tanto meno nell'impassibilità di un elettrodomestico.

Vi è inoltre un altro problema, gravissimo, che sta travolgendo il mondo del teatro. Giuliana Lojodice e Aroldo Tieri, che in questi mesi stanno portando sui palcoscenici d'Italia *Il tacchino* di Feydeau con una compagnia numerosa e giovane, lo sentono molto vicino. È il problema del lavoro che non c'è. Per la diffusione dell'immagine, ad un attore è più utile «un minuto in tv che un anno in teatro», dice il proverbio; potenza della televisione!

Giuliana Lojodice, determinatissima, per tutta la stagione insisterà nella raccolta di firme. Migliaia di telespettatori sono con lei. Per i manovratori del nostro indottrinamento televisivo sarà dura tergiversare. □

Nella foto, Aroldo Tieri e Giuliana Lojodice.

IL TEATRO HA DIMENTICATO LO SCRITTORE TOSCANO

# INFLUSSI MITTELEUROPEI NELL'INCALCO DI TOZZI

*Letterati e teatranti hanno lasciato cadere in un ingiustificato oblio, dopo qualche attenzione iniziale, questo dramma vigoroso fra isterismo e utopia.*

GIORGIO FONTANELLI

**G**li è figlio di Federico Tozzi lamentava, fra il serio e il faceto, che neppure la commedia *Le due mogli*, di suo padre, fosse riuscita quantomeno per la sua trasgressività a infrangere quel muro di indifferenza con cui i nostri teatranti circondano da sempre il teatro di suo padre, ribadendo e quasi legittimando l'identica scandalosa congiura di silenzio già tramata dalla critica letteraria, a esclusivo vantaggio dell'opera narrativa di lui.

Lo stesso potremmo dire per *L'incalco*, dramma in tre atti di Federico Tozzi, che pure conobbe qualche messa in scena e rispettosa attenzione, e che, alleggerito da certi rimandi a, per esempio, *La fiaccola sotto il moggio*, non sfuggirebbe accanto alla letteratura mitteleuropea che di solito assumiamo a testimonianza per una cultura di crisi.

Se per «incalco» è corretto intendere «la spinta data dalla macchina fonditrice al metallo fuso perché questo riempia la matrice in cui la lettera deve formarsi», già onomatopeicamente esso apre un ventaglio di sensazioni sgradevoli. A parte l'arcaismo, che rimanda a società rozze e pervicaci, evoca un gesto violento, prevaricatore, che costringe una sostanza fluida e viva a raggelarsi entro una forma vecchia e insensibile, chiamata soltanto a pietrificare, ottusamente.

Questa funzione è esplicita, nel dramma, da Enzo Poggi, «un signore alto e magro; nervoso. Barba brizzolata ed elegantissimo, benché senza ricercatezza». E lo dichiara alla moglie, come in un'investitura: «Tu occupi il primo posto nella mia famiglia. E la mia famiglia è l'incalco fatto con le mie mani che non sbagliano e non tremano».

Di tale avviso non sono però i due figli, Silvia e Virgilio: soprattutto quest'ultimo, nel quale scopertamente s'inaugura il *topos* tozziano del conflitto generazionale.

Ma c'è stavolta qualche cosa di diverso, annunciato già dalla prima didascalia dedicata a tale personaggio, il quale sembra maturare, o coccolare?, la prima ribellione «disteso su un sofà, con parecchi cuscini sotto la testa».

Di questa ambiguità non è che Virgilio, almeno a tratti, non si renda conto, così come della probabile pretestuosità del conflitto paterno. «Perché, proprio mentre io mi sento giovane, mi viene questa voglia di piangere? Io non so che malattia è entrata dentro i miei pensieri», con l'incubo onirico d'un volto giallo, ripugnante...

Tale acre *voluptas dolendi* epocale anticipa largamente un motivo tipico della narrativa tozziana, solo di recente liberata dalle angustie naturalistiche in cui la critica l'aveva relegata: ma è nel teatro, è in questo dramma (del 1919), che viene analizzata, collocandosi a buon diritto non lontano dal mondo di Thomas Mann, di Musil, di Kafka. Certo, in Federico Tozzi il percorso è più accidentato e irrisolto, se non altro per la quasi totale estraneità di quel tipo di problematica - Svevo in-

*«Quel che pare naturalismo è invece scrupolosa lealtà da parte dello scrittore, il suo bisogno ansioso e urgente d'una controllata aderenza dell'espressione al sentimento suscitato in lui dalle cose vedute o immaginate in questo o in quel luogo, in questa o in quell'ora, nella tale stagione, e così o così; tutto per essere poi mosso con intera padronanza, come l'animo dei personaggi, e anzi, nell'animo stesso dei personaggi, allo stesso modo, con la più naturale variabilità di luci e di colori, cosicché nulla posi descritto, ma viva e respiri e svari con tutte le sue mutevoli precisioni anche il paesaggio».*

Luigi Pirandello, *Messaggero della Domenica*, 13 aprile 1919

Così Pirandello additava ai lettori del *Messaggero della Domenica*, *Con gli occhi chiusi* di Federico Tozzi, che sarebbe morto l'anno successivo prematuramente. La recensione ripubblicata nel VI volume della collana *I Contemporanei (Saggi, poesie e scritti vari)* di Mondadori, non sembrò destare in quel 1960 l'attenzione attorno ad uno scrittore il cui valore era fuori discussione ma sul quale non si tentava nessuna iniziativa promozionale, neppure verso gli studenti. Erano gli anni di Pasolini e di Moravia e di Bassani. Anni di fervore culturale e cinematografico, anni in cui l'opera stessa di Pirandello aveva avuto una battuta d'arresto. Mi incontrai così con il mondo di Tozzi e mi piacque subito: c'era la stessa atmosfera della Romagna di Pascoli e di Moretti e a me romagnolo, la campagna, i grandi stanzoni pieni d'ombra, i poderi e quei nomi che incredibilmente circolano con un sapore antico fra i più comuni Mario e Maria, Paolo e Paola, Anna o Lucia, erano famigliari. Anche una duplice proposta (della Curcio e di Vallecchi) immessa sul mercato a prezzi concorrenziali non aiutò a lanciare *Con gli occhi chiusi* e le copie si riversarono sui banchi dei Remainders.

Ora, la scoperta cinematografica (preceduta da una lettura radiofonica) pare dare torto al nostro collaboratore e amico Giorgio Fontanelli, recentemente scomparso, e al suo articolo che attendeva in redazione e che pubblichiamo anche per ricordare il suo Autore. Ma la regista Francesca Archibugi non ha fatto un buon servizio a Tozzi con quella scelta tutta scopertamente esteriore e grossolana che ha provocato, fra gli altri, un articolo di dissenso di Luigi Baldacci, studioso autorevole del mondo di Tozzi (e del Novecento). *Fabio Battistini*

segni - alla cultura italiana coeva.

Forse è per questo che, a un certo punto, nel dramma avviene qualche cosa che, nell'Introduzione al *Teatro* di Tozzi, fa chiedere all'onesto Giancarlo Vigorelli da che parte stia, allora, l'autore. In effetti avviene che, dopo la morte di Enzo Poggi, il figlio Virgilio arrivi alla conclusione che «la sincerità non basta. Bisogna trovare un punto fermo dentro di noi; ma non fatto soltanto di noi». E un «punto fermo» c'è, il gancio solido cui attaccare tutta la catena, altrimenti inconclusa e insicura, dell'effimero quotidiano: il vangelo paterno, pure apparso, una volta, insopportabile e odioso. Ma questa «vestina» non aiuterà Virgilio a uscire decorosamente di scena — perché finirà presto, e non per opera altrui, in quella catastrofe liberatoria (ma quale: utopia o isteria?) da cui appare affascinato fin dal suo primo apparire. E a pensar ciò ci inducono più le didascalie che l'azione di Virgilio Poggi, quelle didascalie ancor più snobbate, ovviamente, dalla critica letteraria. Alla notizia della morte violenta della madre, appare «abbattuto sul divano... guarda in fondo alla scena e riconosce il cadavere. Ma non ha l'animo di avvicinarsi subito. È ancora trasognato e come allucinato». Deciso ad andarsene (ma dove?) e cambiare (ma come?), perché ora «il senso del-

le parole non è più lo stesso», con «angoscia cupa e scosso dalla sua nuova anima», chiede all'amico più fidato se, per giungere a tale palinogenesi, era necessario *uccidere* sua madre. E così continua, «sempre più scosso dalla sua nuova anima che si afferma in lui dopo la tempesta», dicendo che deve «seguire» sua madre (l'ipotesi è da «epilessia» a «allucinazione»). «Dette queste parole, con una tranquillità suprema, egli se ne va così tutto scomposto com'è».

Difficile, per qualunque attore, conciliare la tranquillità e la scompostezza insieme, anche ipotizzando che Virgilio si avvii verso una lunga penitenza (ma per quali colpe? e attraverso quali rituali canonizzati?). Più intuitiva appare la sorella Silvia: «È sempre fuori di sé. Non lo perdete di vista».

L'ipotesi mistica o comunque penitenziale non le sembra probabile né consolatoria: «Tramortita dal dolore...», fa un atto di sconforto con gli occhi fissi per dove è uscito il fratello».

Ben sa che sulla strada di lui (ovvero, di Federico Tozzi) non sono ad aspettarlo né Giovanni Papini né Domenico Giulioti. Forse, fra i personaggi italiani coevi, soltanto il nipotino *Rubè*, di Giuseppe Antonio Borgese. Guarda caso, un altro dimenticato. □

LETTERA DA ROMA

# TEATRI DI PERIFERIA: TENDE O SOLIDI MURI?

GIOVANNI CALENDOLI

**L**a vita teatrale romana si svolge per la massima parte nei quartieri centrali, che non sono agevolmente raggiungibili dalla vasta e popolosa periferia, priva di luoghi scenici. Per tale ragione nella capitale d'Italia ad almeno due terzi della cittadinanza (ma il calcolo è ottimistico) il teatro è praticamente vietato da una situazione logistica prima che da una condizione culturale.

Il Comune si è posto il problema, che è anzitutto un problema di civiltà, ed ha tentato di risolverlo temporaneamente, creando un Teatro tenda, che si sposta periodicamente nelle circoscrizioni più eccentriche. Il mattino in questo Teatro tenda si danno spettacoli per ragazzi e l'iniziativa è lodevolissima, perché costituisce la maniera più appropriata di diffondere nelle nuove generazioni l'educazione al teatro, che è un forma divertente, ma essenziale di educazione civica.

Viceversa meno felice è da considerarsi a nostro modesto avviso la scelta del testo per il primo ciclo di spettacoli serali. È stato messo in scena *Forbici (Shear Madness)* dell'americano Paul Portner, un dramma giallo nel quale la scoperta dell'assassino è affidata agli interventi ed al voto finale del pubblico. Per un'operazione promozionale, quale vuole essere evidentemente quella del Teatro tenda comunale, non sarebbe stato più opportuno presentare agli spettatori romani della periferia una delle tante opere del repertorio classico o contemporaneo italiano consacrate da un sicuro successo?

L'interrogativo sorge spontaneo semplicemente se si riflette sulla perdita strisciante di identità che affligge da almeno un ventennio la scena e la platea italiane. Per paura di sembrare troppo nazionalisti, così da una parte come dall'altra del sipario, si indulge sempre più ad un comportamento di tipo coloniale.

Ma, da un punto di vista più generale, è necessario considerare che il ricorso ad una tenda mobile come luogo teatrale è giustificabile soltanto come provvedimento d'urgenza (e la periferia di Roma per la verità lo richiedeva da tempo). La tenda implica una concezione dello spettacolo come evento passeggero ed effimero (*una tantum*), mentre il teatro della tragedia o della commedia, come insegnano concordemente l'architettura greca e romana, è uno degli elementi costitutivi di una comunità e deve incardinarsi stabilmente nel suo territorio con un edificio apposito. La tenda infatti è nata per lo spettacolo circense, che, oltre ad avere un carattere di eccezionalità (belve, cavalli, acrobazie), è per sua natura nomade.

A tale esigenza il Comune di Roma non è rimasto insensibile e, a quanto ha dichiarato il Sindaco, ha stanziato un miliardo nel bilancio del 1994 e ne destinerà cinque in quello del 1995, per recuperare o costruire strutture teatrali in zone periferiche già identificate, come Tor Bella Monaca, Ostia e Corviale. La vera soluzione è questa, anche perché una sala teatrale effettivamente funzionante finisce sempre con l'attrarre i suoi spettatori, divenendo un centro di attività artistica e culturale. Un edificio teatrale è di per sé, con la sua stessa presenza, un'in-

cabatrice di spettatori nuovi.

È auspicabile perciò che il Teatro tenda viva il più breve tempo possibile e che i quartieri, nei quali esso ora si sofferma, divengano in un avvenire non lontano i capisaldi di un circuito teatrale metropolitano degno dell'Urbe e delle sue tradizioni. Intanto è accaduto a Roma un fatto quasi miracoloso: in quest'ultimo autunno si sono inaugurati per iniziativa privata due nuovi teatri. Ai margini del centro, cioè a Piazzale delle Medaglie d'oro, una sala inizialmente destinata a congressi, che per un momento ha rischiato di essere trasformata nell'ennesimo supermercato, è stata fortunatamente convertita in un teatro denominato il Belsito. Quasi contemporaneamente, non molto lontano, nel quartiere Prati, Bedi Moratti ha ripristinato un locale abbandonato, battezzandolo il Teatro dell'Angelo in omaggio al padre Angelo Moratti. Si spera che siano due segni fausti per l'avvenire. □

## Lettera a un amico che non è più

GABRIELLA PANIZZA

**S**crivo a un amico che non è più.  
L'amico di un lungo percorso,  
di tanti momenti di folta emozione.  
Scrivo il nodo del pianto, il dolore,  
di averlo saputo nel brivido di morte.  
Non avremo più passi insieme, né parole,  
la voce che hai donata ai miei versi, è il silenzio.  
Senza te, la poesia ha smarrito il suo respiro  
e i personaggi che di te vissero,  
sfilano alla ribalta, muti.  
Anche il teatro è muto, vuoto di te,  
spento di lumi, non ha più suono.  
Il tuo esser sulla scena era magia,  
nastri di luce, intelligenza, amore.  
Scrivo una lettera che tu non leggerai.  
Scrivo la solitudine, il dolore,  
il silenzio, la morte.  
Domani, fra un anno, non so quando,  
scriverò pareti di preziose immagini.  
I luoghi della memoria, ove sarai sempre,  
Giancarlo.

*Gabriella Panizza, critico teatrale a Mantova, ideatrice e organizzatrice del Festival di Sabbioneta che mette a confronto Lirica e Prosa, ricorda con questi versi - che volentieri pubblichiamo - Giancarlo Sbragia, che delle poesie di Gabriella aveva dato una sensibile lettura registrata su nastro e su disco. Non è vero - come si vede - che fra critici e attori ci sia uno «stato di guerra». □*

## Milano per il carcere con la Fracci a San Vittore

**P**robabilmente il grande pubblico televisivo che divora programmi come *Striscia la notizia* o *Giochi senza frontiere* o quello più sofisticato ma pure numeroso del balletto scaligero ignorano che i costumi indossati dai loro beniamini siano usciti dalle mani di un gruppo di detenute di San Vittore. Una mostra dei costumi realizzati nel laboratorio di sartoria teatrale del carcere è stata allestita negli spazi dell'Industria Superstudio di Milano. Il prestigio degli enti committenti (Teatro alla Scala, Rai, Canale 5 più altre reti televisive e compagnie teatrali) certifica questo laboratorio «competitivo» rispetto alle grandi sartorie per lo spettacolo. Merito di alcuni professionisti (storici dell'arte e del costume, costumisti, sarte teatrali) che nel settembre '92 hanno fondato la Cooperativa Alice per offrire delle possibilità di lavoro alle allieve dei corsi della Regione Lombardia tenuti presso la sezione femminile del carcere. Milano per il carcere - sette giorni di iniziative culturali dal 13 al 19 febbraio 1995; motore della manifestazione la sopra nominata Cooperativa Alice in collaborazione con l'assessorato alla Cultura e spettacolo del Comune di Milano. Oltre alla mostra, in programma: due concerti, dei Timoria presso l'Istituto per i Minori Cesare Beccaria e di Eugenio Finardi presso la Casa di Reclusione di Opera, la rappresentazione, al Teatro Lirico, del *Cyrano de Bergerac* con la compagnia di Antonello Aglioti composta anche da attori detenuti presso le carceri di Perugia e Orvieto e una conferenza-spettacolo con Carla Fracci e Beppe Menegatti presso il carcere di San Vittore. Questo incontro ha voluto essere il primo di una serie incentrata sul tema del lavoro: anello di congiunzione fondamentale tra individuo e società, mezzo per realizzare le proprie aspirazioni e per essere utili agli altri. Nel lavoro bisogna cercare la possibilità di riscatto e di inserimento - è questo, in estrema sintesi, il principio più e più volte ribadito. Certo nessuno meglio di Carla Fracci, «La Ballerina» di questa seconda metà di secolo, di origini semplici, figlia di un modesto tramviere, incarna la potenzialità che attraverso l'esercizio, l'impegno, la costanza, cioè attraverso il lavoro, si esplica e raggiunge i massimi vertici dell'arte e del riconoscimento. Beppe Menegatti ha ripercorso con estrema chiarezza le fasi e le figure chiave della storia della danza degli ultimi duecento anni mentre Carla Fracci, ballando, ha rappresentato i diversi stili: dalla danza romantica di Maria Taglioni alla danza libera di Isadora Duncan fino alla simulazione di una lezione tipo con Bianca Gallizia, ex ballerina, insegnante e coreografa, nel ruolo della Maestra. Le detenute hanno goduto di un momento di cultura di altissimo livello a cui hanno risposto con aperto entusiasmo. Testimone Philippe Daverio, Beppe Menegatti ha indirizzato loro una promessa formale di invito ad assistere a uno spettacolo in un vero spazio teatrale. Tutti gli artisti e i tecnici intervenuti alla manifestazione hanno aderito a titolo gratuito e già molti altri hanno espresso la propria disponibilità a partecipare ad iniziative future. Eventi come Milano per il carcere spazzano le perplessità sulla funzione e sull'utilità dell'arte che tanto spesso ci assalgono. Anna Ceravolo

## Strehler assolto per i fondi Ce

**MILANO** - Dopo sette ore di camera di consiglio il Tribunale milanese, settima sezione penale, ha assolto il 10 marzo scorso Giorgio Strehler dai tre capi d'accusa che gli erano stati mossi nel 1992: truffa aggravata, malversazione, falso in bilancio. Il regista del Piccolo Teatro era stato accusato, in sostanza, di avere avallato l'utilizzo dei finanziamenti del Fondo sociale europeo, destinati ai corsi di formazione teatrale, per altri fini, come la messa in scena del *Faust*. Sono stati assolti anche la consulente Alessandra Bassan e Rosanna Purchia, stretta collaboratrice di Nina Vinchi, anche lei finita sotto accusa ma che aveva scelto il patteggiamento. L'unica condanna è per Achille Peirano, l'ex contabile del teatro: dieci mesi con la condizionale. Se per il tribunale «il fatto non sussiste», per il dizionario di teatro Brewer's Theatre, da poco pubblicato presso l'editore londinese Cassel, sembra invece essere l'avvenimento più rimarchevole della carriera di Strehler. Infatti, delle trentun righe a lui dedicate ben dodici sono spese per descrivere la vicenda giudiziaria. Strehler può comunque considerarsi fortunato del trattamento subito, visto che tutta la sezione italiana del volume si distingue per gli errori macroscopici e le altrettanto macroscopiche omissioni. Un esempio fra i mille: non figurano i nomi di Visconti, Ronconi e Gassman. □

## A Erba e Bassetti il premio Idi 1995

**L**a gabbia di Alberto Bassetti e Il Capodanno del secolo di Edoardo Erba sono le due opere vincitrici ex aequo del Concorso Idi 1995 per opere inedite di autori italiani. La commissione giudicatrice ha scelto il testo di Bassetti per l'originalità con cui rielabora modi e strutture del teatro più moderno e quello di Erba per la qualità della scrittura ironica e il gioco teatrale serrato e venato di inquietudine con cui racconta una festa organizzata da due coppie per salutare l'ingresso nel terzo millennio. È stata inoltre segnalata Una pallida felicità di Melania Mazzucco e Luigi Guarnieri, biografia interiore di un anno di vita di Giovanni Pascoli. La giuria del Concorso «Selezione Idi - Autori nuovi» ha invece scelto come opera migliore Tempo zero di Pierpaolo Palladino, un originale spaccato del mondo militare, e ha segnalato altre tre opere, diverse fra loro per tono e stile: Amarsi da pazze di Anne Riitta Ciccone, un'indagine dei devastanti effetti che la malattia mentale provoca all'interno di una famiglia di sole donne, Livorno di Matteo Motosole, asciutta metafora di sentimenti sullo sfondo di una città «ripudiata» e ritrovata, e infine Scarti di Paolo Zuccari, ironica e affettuosa ricognizione di certi aspetti marginali della vita teatrale. Entrambi i concorsi sono stati dedicati alla memoria di Ghigo De Chiara, il critico teatrale e presidente dell'Idi recentemente scomparso, che della drammaturgia italiana è sempre stato un generoso promotore. □

## Un anno vissuto pasolinianamente

**U**na lunga dedica corale, non gridata e celebrata, ma sussurrata un po' ovunque nel corso di un intero anno, una dedica composta di tante iniziative nei teatri, nelle biblioteche, nelle corti delle case, in aule e in sedi di associazioni: ecco cosa intende essere Pier Paolo Pasolini, un viaggio lungo un anno, il progetto culturale curato dal Centro servizi e spettacoli di Udine e promosso dall'assessorato alla Cultura della Provincia di Udine, in collaborazione con la Regione Friuli Venezia Giulia. E il viaggio, iniziato a dicembre dello scorso anno, attraverso spettacoli, conversazioni aperte, proiezioni, concerti, mostre e laboratori con studenti e animatori, si propone un intento in gran parte divulgativo della vasta e eterogenea produzione pasoliniana. Proporrà, però, anche spunti per nuove riflessioni e prospettive, affrontando, dell'opera di Pasolini, temi particolari: il concetto di sacro e sacralità, la figuratività, il rapporto con Giotto, Caravaggio, Piero della Francesca. Un viaggio che vorrebbe poter approdare alla creazione, nella casa di Casarsa, che fu di Pasolini, di un Centro Studi Pasoliniani. Anche il festival Orizzonti di Urbino e Pesaro ha incluso nei suoi programmi un piccolo omaggio allo scrittore friulano. A febbraio, in tre intense giornate, sotto il titolo Il mistero della parola, sono state presentate in forma di spettacolo o in video, le sei tragedie borghesi che Pasolini cominciò a scrivere dal 1965, durante una convalescenza in seguito a un'ulcera. R.A.

**VENEZIA** - Il Teatro Stabile del Veneto in collaborazione con il Teatro a l'Avogaria, nell'intento di contribuire al rilancio della formazione degli attori, promuove alcuni stages affidati a registi italiani e stranieri: Orazio Costa (13-18 marzo), Marco Sciaccaluga (18-23 aprile) e Jacques Lassalle (2-7 maggio). I seminari, a cura di Carmelo Alberti e Giuseppe Emiliani, sono a numero chiuso e le domande di partecipazione vanno indirizzate al direttore del Teatro Stabile del Veneto «Carlo Goldoni». Per informazioni telefonare allo 041-5205422/5208630.

**QUARTU SANT'ELENA (CAGLIARI)** - Fra aprile e maggio si svolgerà la sesta edizione della rassegna «Sottosuolodeiteatri» organizzata dall'associazione Il canovaccio-Isola Teatro, con il sostegno della Regione autonoma Sardegna e dell'assessorato alla Cultura del Comune. Oltre a un ciclo di spettacoli a cura di Gaetano Marino, Delitti esemplari, dal titolo dell'opera di Max Aub messa in scena dallo stesso Marino, e un seminario Raccontar cantando tenuto da Loredana Lanciano, è in programma un interessante progetto di Paolo Puppa «Verso il teatro, sei grandi interpreti per sei grandi autori». Franca Nuti, Gabriele Lavia, Luigi Squarzina, Piera Degli Esposti, Giorgio Albertazzi e Valeria Moriconi, affiancati da Paolo Puppa in qualità di critico-dramaturg, terranno davanti al pubblico una sorta di «prova a tavolino» di testi teatrali che vanno da Shakespeare a Savinio, cercando di far percorrere allo spettatore il cammino creativo che conduce all'idea interpretativa di un personaggio o di uno spettacolo.

**MILANO** - Una sede costruita con i propri soldi, diciannove anni di attività incentrati sulla drammaturgia contemporanea, riconoscimenti come il premio Riccione e Ubu, non sono stati ritenuti sufficienti dai membri della Commissione ministeriale per gli spettacoli e la prosa e il Teatro Out Off è stato escluso dall'articolo 14, cioè dalle compagnie che svolgono teatro di ricerca.

UNA INIZIATIVA DELLA UILT E DI *HYSTRIO*  
**GLI SPAZI DEL TEATRO AMATORIALE**

«**M**a gli attori di tutto il mondo si assomigliano tra loro, a Parigi, a Praga, fino nell'ultimo teatrino di provincia. Un attore è una persona che accetta fin dall'infanzia di mettersi in mostra per tutta la vita davanti a un pubblico anonimo. Senza questo consenso fondamentale, che non ha niente a che fare con il talento, che è qualcosa di più profondo del talento, non si può diventare attori». Milan Kundera

a cura di CHIARA ANGELINI

**U**na pagina per il teatro... una contraddizione. Un palcoscenico, una piazza, una città per il teatro, allora sì che può essere perché il teatro si può solo «fare». Raccontare il teatro è già un ossimoro; chi lo ama lo crea, attore o spettatore che sia, perché in fondo è lo stesso, senza pubblico il teatro non c'è, non vive senza il fiato caldo della gente.

E allora vorremmo, almeno noi che il teatro lo facciamo (bene, male, tanto, poco: si fa quel che si può e ad maiora semper), che questa pagina fosse impastata di vita, di azione, di essere più che di non essere, di voci, di gesti, di pause, di smorfie. Non una pagina che spieghi cos'è il teatro amatoriale (già il nome è indicibile, non possiamo neanche «chiamarci») ma una pagina che serva al teatro, senza aggettivi, fatta di teatro, che sia strumento di lavoro come il trucco, la maschera, il martello, per chi si affanna nel teatro come in una bottega d'artigiano e per chi dell'artigiano segue il lavoro, ama i prodotti, gli oggetti, il profumo dei truciolini e della vernice. *E ad maiora semper.*

#### A COSA, A CHI SERVIRANNO QUESTE PAGINE

Dal prossimo numero questo spazio verrà utilizzato per illustrare, nel modo più concreto possibile, l'attività dei gruppi teatrali Uilt, sia sul piano artistico che su quello organizzativo, nonché per rendere pubblica la vita stessa della Uilt, che vuole essere sempre meno un ente astratto e sempre più un organismo vivo ed attivo del teatro amatoriale. Questo spazio potrà così essere strumento informativo e operativo per quanti agiscono nel teatro amatoriale e per chi a questo teatro riconosce una ragion d'essere.

A questo scopo, in ogni numero, un intervento sarà dedicato alla storia di una Compagnia teatrale e un altro alla recensione di uno spettacolo. Un altro articolo ancora verrà riservato a momenti della vita della Uilt (convegni, iniziative, rassegne). Ci saranno inoltre due rubriche fisse, una riservata alle notizie in breve (spettacoli, date, appuntamenti) e un'altra aperta a opinioni, suggerimenti, sollecitazioni di chiunque voglia far sentire la sua voce. □



#### Punti... di riferimento

**I**l Consiglio direttivo Uilt ha discusso, tra l'altro, l'opportunità di impegnare in maniera più diretta e concreta i propri componenti delegando a ciascuno precisi compiti di coordinamento dei principali settori operativi dell'Associazione.

La scelta è in sintonia con il più ampio indirizzo che la Uilt intende perseguire: ridefinire il proprio ruolo in termini di

operatività e di reale supporto all'attività del teatro amatoriale.

Elenchiamo i nominativi e i recapiti delle persone individuate, specificando per ciascuna il settore di competenza.

Silvio Manini, presidente Uilt, via Biancamano, 2 - 20052 Monza, telefono 039/2301737 o 039/743134, fax 039/2301737; Ermanno Motta, vicepresidente Uilt, via San Giovanni in Valle, 17 - 37129 Verona, tel. 045/8035016 o 045/6338454. Curano i rapporti con Arci Nova e con l'Associazione internazionale di teatro amatoriale Aiata-Iata. Roberto Galvano, segretario Uilt, p.zza F.M. Lante, 9 - 00147 Roma, telefono 06/5134526. Si occupa delle questioni di carattere amministrativo (richieste di

agibilità, autorizzazioni ministeriali, permessi Siae).

Giuseppe Cavedon, via dei Fabbri, 4 - 06019 Umbertide (Pg), telefono 075/9411302 o 075/9417554, fax 075/9417554. Censisce i gruppi iscritti e ne coordina i rapporti.

Antonio Caponigro, Coop. A.T., via Carriti, 18 - 84022 Campagna (Sa), telefono 0828/47145 o 0828/46532, fax 0828/48336. Promuove e supporta la formazione delle strutture regionali della Uilt.

Giuseppe Costantino, Compagnia Nuovo Palcoscenico, via Lanza, 12 - 15033 Casale Monferrato (Al), telefono 0142/781716, fax 0142/455562. Si occupa della redazione degli spazi su *Hystrio*.

Poiché questa divisione di compiti ha il preciso scopo di rendere più snelle e tempestive le informazioni e le risorse ai bisogni delle Compagnie Uilt, si invitano gli interessati ad autoselezionare le loro richieste e ad indirizzarle all'esatto punto di riferimento. □



**N**on sono molte le occasioni, per noi del Teatro di Base, di esporre i nostri progetti, attività, idee e prospettive in ambito ufficiale. Le notizie circolano sempre attraverso canali sotterranei, fonti secondarie, circuiti periferici. Da parte nostra siamo coscienti della necessità di operare una diversa distinzione tra «amatori» e «professionisti» del teatro, ma siamo convinti che per distinguere bisogna prima conoscere, essere informati. □

# IL TEATRO AMATORIALE

a cura di EVA FRANCHI

## CHI HA PAURA DI VIRGINIA WOLF?

**F**ra i tanti illustri spaventi che rallegrano il tramonto del secondo millennio ne è stato scoperto uno tutto nuovo, assolutamente inedito: la paura del Teatro amatoriale improvvisamente al centro d'impensate attenzioni, coperto d'insulti e considerato un ingombro fastidioso, capace soltanto di rubare spazio al «professionismo» servendosi di una concorrenza sleale (gli amatori, com'è noto, hanno il deprecabile vezzo di lavorare gratis).

Silvio D'Amico – tanto per non fare nomi – amava molto i filodrammatici e offriva loro un illuminato sostegno. I tempi mutano, i D'Amico fanno ormai parte di un'accantonata archeologia e l'attuale *intelligentia teatrale* – finora – non si era mai scomodata né pro né contro gli amatori ostentando indifferenza e distacco. L'interesse repentino – e negativo – che si leva da più parti sollecita il riscontro di alcune doverose precisazioni:

- 1) storicamente il Teatro amatoriale precede quello professionistico. Non ne è mai una derivazione. Invece può essere vero il contrario.
- 2) Il suddetto Teatro è sempre stato – e rimane – un fertile serbatoio di energie e di risorse al quale il professionismo ha attinto e attinge a piene mani.
- 3) In tutto il mondo civile, ovunque la cultura sia considerata un *valore* – e non un bene superfluo o un turpe strumento di mercato – gli amatori raccolgono interesse e consenso.
- 4) L'impegno filodrammatico non è più una semplice emanazione del tempo libero: spesso e volentieri è lavoro *altro*, secondo, ma non secondario, appassionatamente vissuto e tale da rendere un *gratuito* servizio alla collettività, ma le sue motivazioni sociali, culturali, artistiche sono radicalmente opposte a quelle che governano e *devono* governare il professionismo. Quale concorrenza, andiamo! E, in ogni caso sia lecito rammentare che il «professionismo autentico» non ha paura di Virginia Wolf e non teme la concorrenza, anzi la cerca, la vuole, la sfida con l'arma del rigore, della qualità e della bravura. I professionisti veri non temono e non maltrattano gli amatori, ma giustamente contestano lo sperpero di pubblico spazio e pubblico denaro spesso elargiti a vantaggio – tra loro professionisti – dei meno degni e meno capaci. Quelli che aggrediscono gli amatori – orgogliosamente poveri, comunque autosufficienti – con ogni probabilità sono professionisti poco autentici, molto fragili e pavidi che hanno tanto bisogno di assistenza, di protezione. Come i panda. Ma senza averne la bellezza e l'utilità.

## CONTROPROVA

**SAN GIOVANNI LUPATOTO (Verona)** - L'impegno della locale parrocchia provvede a una più che dignitosa ristrutturazione del cinema-teatro Astra: subito dopo mancano le risorse umane, tecniche e finanziarie per elaborare una stagione di prosa. Ugo Massella, capitano del Gruppo Il Canovaccio se ne fa carico e ottiene l'aiuto di altri volontari: tutti insieme – faticando gratuitamente – assicurano la continuità di una Rassegna teatrale giunta alla 9ª edizione, collocata fra novembre e marzo con una media di quindici spettacoli suddivisi tra professionisti e amatori, saggiamente alternativi gli uni agli altri. Il cartellone '94/95 ospita anche il nome prestigioso di Dario Fo.

**SASSO MARCONI (Bologna)** - L'Associazione culturale Albatros – di cui è animatore Rosario Di Maso – affianca la tradizionale stagione di prosa al Teatro Comunale con un programma propedeutico e integrativo di tutto rispetto: stages, laboratori di drammaturgia e recitazione, incontri con autori e poeti, spettacoli di sperimentazione. Un articolo progetto, in via di sviluppo, ha già prodotto una biblioteca teatrale e un piccolo teatro alternativo di 70 posti. L'assessorato alla Cultura ha fatto e continua a fare la sua parte: uno sponsor privato sarebbe comunque necessario e benvenuto.

## NOTIZIARIO

**GRAVINA DI PUGLIA (Bari)** - Nel fermento filodrammatico che investe tutta la Puglia merita una citazione particolare il Teatro dei Peuceti diretto da Vito D'Agostino: dieci anni di anzianità, un repertorio vario, ma legato soprattutto al vernacolo in una meritevole riscoperta di usanze e tradizioni che non devono essere né disperse né dimenticate.

**PESARO** - La 48ª edizione del Festival nazionale d'Arte drammatica si svolgerà al Teatro Rossini dal 1° al 17 ottobre 1995: qualunque utile informazione può essere richiesta al seguente indirizzo: via Zanucchi, 13 61100 Pesaro, tel. e fax 0721/64311.

**ROMA** - Nel cartellone del teatro Talia ha trovato spazio una messa in scena singolare: *Ryoju (Il fucile da caccia)* di Yasushi Inoue. L'iniziativa ha soprattutto il pregio d'aprire un piccolo spiraglio sulla cultura giapponese di cui molto poco, anzi quasi nulla sappiamo. L'autore appartiene alla grande letteratura contemporanea del suo Paese: la riduzione teatrale operata su un racconto da Mariella Fenoglio non ha forte spessore drammaturgico, ma conserva la poesia e l'universalità di messaggio del testo originale. Il difficile amore di tre donne – moglie, figlia e amante – per lo stesso uomo (Josuke) è raccontato in tre lettere che si spaccano in monologhi: dentro un involucro di velluto color indaco la regia di Nino Spiri costruisce uno spettacolo incisivo (con qualche forzatura plastica). Mimma Mercurio, dopo qualche tremore iniziale, è una fervida Shoko (la figlia), la stessa Mariella Fenoglio tratteggia con vigore autocritico la moglie Midori mentre Raffaella Azim costruisce il personaggio dell'infelice amante con dedizione struggente. Molti applausi e un mese di repliche. □

## CRONACHE

### Il lavoro di Castri al Metastasio di Prato

**S**uperando Firenze, invischiata in interminabili e vacue schermaglie che vedono impegnati gruppi locali, forze politiche ed operatori esterni (e l'oggetto del desiderio è sempre quel Teatro Goldoni ancora in fase di restauro), Prato decide di trasformarsi in capoluogo teatrale della Toscana, da subito, almeno per quanto riguarda l'attività di produzione. Così come è già accaduto a Pistoia, diventata capoluogo regionale della danza: e anche in questo caso, l'assessorato alla Cultura della Regione Toscana dà il suo ok, e promuove e promette di finanziare questa svolta, facendo uno di quei molti dispetti a Firenze che tutto il resto della regione non si è certo risparmiata, nel campo dello spettacolo, negli ultimi decenni. Colpa del campanilismo, o invece della minore stabilità politica della situazione del capoluogo? Chi lo sa. Intanto, favorita anche dal fatto di essere diventata provincia, Prato prende il coraggio a due mani e fa il grande passo, con mossa innegabilmente meritoria in un momento del genere. Tanto più che il neonato «polo produttivo regionale», che si appoggerà sugli spazi del Metastasio e del Fabbricone, avrà, per il momento, la caratteristica – unica in Italia – di non affidarsi a contributi statali, ma solo a quelli di Comune, Provincia e Regione. Il Consorzio Teatro Metastasio si è trasformato, nel frattempo, in Fondazione, ed alla sua presidenza è arrivato il giovane scrittore (pratese, c'era forse da dubitare?) Sandro Veronesi.

Direttore artistico, si sa, è Massimo Castri: e proprio la presenza del regista, da qualche mese al timone del Teatro Metastasio, ha contribuito quasi naturalmente a indirizzare Prato di nuovo sulla strada della produzione. Proprio lui sta per firmare la prima produzione della nuova realtà appena costituita: Le smanie per la villeggiatura, primo momento della Trilogia della villeggiatura di Goldoni che il regista metterà interamente in scena entro l'anno prossimo. Lo spettacolo sarà in scena al Metastasio in maggio, dopo il debutto assoluto che avrà luogo a Perugia: perché questa, così come le altre future produzioni di Prato, nascerà da una «joint venture» con il Teatro dell'Umbria. Francesco Tei

Mentre questo numero della rivista va in macchina, ci raggiunge la notizia della morte di

### PAOLA BORBONI

regina della scena, gloria e leggenda del Teatro italiano.

L'attrice aveva compiuto il 1° gennaio scorso 95 anni. Il decesso è avvenuto il 9 aprile, domenica, nella Casa di Riposo di Villa Puricelli, a Bodio Lomnago (Varese).

Diremo della sua lunga, operosa giornata di attrice nel prossimo numero. A epigrafe, intanto, i versi del poeta Mario Luzi, che per Lei aveva scritto il monologo *Io, Paola, la commediante*: «Il Teatro è invulnerabile... / La finzione è eterna e così la sua fabbrica. / L'istrione è indistruttibile: non lo sapevate?».

# 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 Manfredi  
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 Manfredi  
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 Manfredi  
ELETTRA, L. CENCI, LA SPOSA DI PARIGI

Cesare Lievi  
FRATELLI, D'ESTATE

Raffaella Battaglini  
L'OSPITE D'ONORE

## RICORDI TEATRO

Rocco D'Onghia

---

La camera  
bianca sopra  
il mercato  
dei fiori

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**