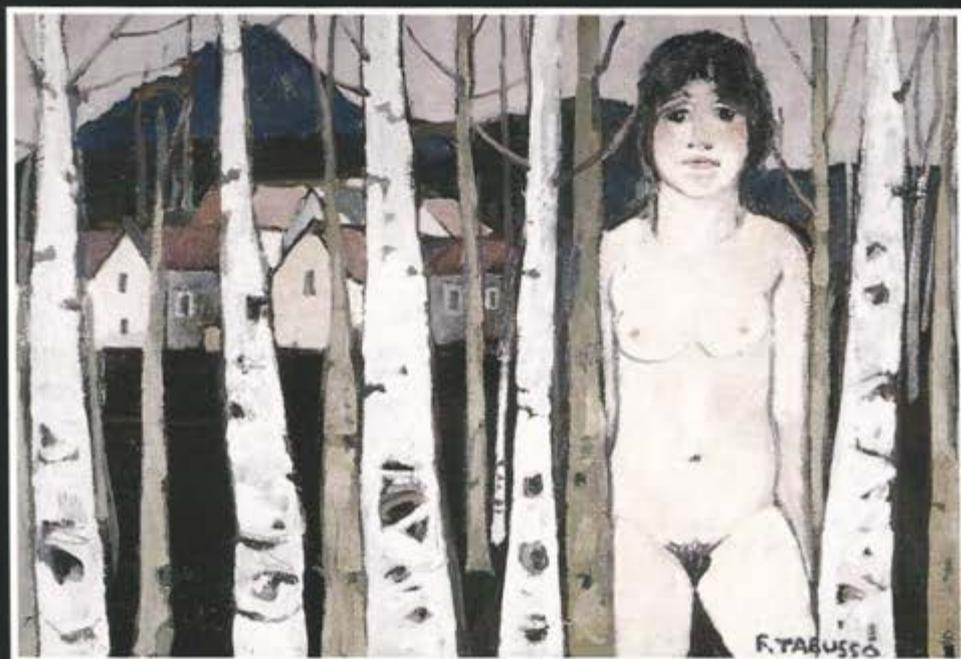


HY

# HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



## IL NUOVO CONTRO IL VECCHIO

I CONVEGNI DI TORINO E PARMA SUL DECENTRAMENTO REGIONALE - RINASCITA DELLE ETNIE TEATRALI - I PICCOLI PALCOSCENICI E L'AUTORE ITALIANO

SCENA SUD: ALLA RICERCA DI POLI FORTI NELLE REGIONI - A SIRACUSA L'INDA ASPETTA UN PRESIDENTE - MAESTRI DELLA SCENA A BISCEGLIE

GLI SPETTACOLI DEL FESTIVAL DEI TEATRI D'EUROPA

FESTA DEL TEATRO A BOLOGNA PER L'ARENA DEL SOLE

BIENNALE TEATRO A VENEZIA: COSA PREPARA PASQUAL

TEATRO E CARCERE: DA MILANO SEGNALI NELLA NOTTE

TEATROMONDO: RAPPORTO AGGIORNATO SULLA SCENA RUSSA - TEATRI IN DIFFICOLTÀ NELLA GERMANIA UNIFICATA - LA COMÉDIE RISCOPRE DUBILLARD - INTERVISTA A MÜLLER, PREMIO TAORMINA

TESTI - Premi e segnalazioni Idi: *CONVERSAZIONE PER PASSARE LA NOTTE*, di R. Battaglini; *ISABELLA SULLA LUNA*, di U. Soddu; *SKINS-ASSALTO AL PARADISO*, di C. Tomati - *REGALO DI COMPLEANNO*, di E. Giacobbe - *L'IMPERFEZIONISTA*, di M. Santanelli, *SECONDO MATTEO*, di U. Simonetta

Arcellona - Barbagallo - Basile - Battistini - Bergomi - Biglia - Bisicchia - Boggio - Cacchioli - Caleffi - Calendoli - Cannella - Cappelletti - Carraroli - Caveggia - Ceravolo - Ceriani - Clerici - Cropera - Danzuso - De Chiara - Facchinelli - Finzi - Franchi - Garnerò - Gasparetti - Ghelli - Giacobbe - Giannachi - Groppali - Gualandi - Gunnella - Infante - La Fonte - Libero - Logoluso - Lucchesini - Marconcini - Massimilla - Melilli - Minotti - Nigro - Ottolenghi - Pampinella - Paniccia - Pensa - Pierazzini - Pizzuto - Pulvirenti - Poli - Rigotti - Romanetti - Ronfani - Russo - Sole - Tedesco - Tei - Versanti

RICORDI

# RICORDI TEATRO

UN CATALOGO DI OLTRE 145 AUTORI PER CASA RICORDI  
IMPEGNATA A PROMUOVERE NUOVI TESTI  
PRESSO I TEATRI ITALIANI

## *Volumi pubblicati*

Manlio Santanelli

L'ABERRAZIONE DELLE STELLE FISSE

Edvard Radzinskij

UNA VECCHIA ATTRICE NEL RUOLO  
DELLA MOGLIE DI DOSTOEVSKIJ

Pavel Kohout

POSIZIONE DI STALLO ovvero IL GIOCO DEI RE

Giuseppe Manfridi

STRINGITI A ME STRINGIMI A TE

Alberto Bassetti

LA TANA

Josè Saramago

LA SECONDA VITA DI FRANCESCO D'ASSISI

Ljudmila Petrusvskaia

TRE RAGAZZE VESTITE D'AZZURRO

Julien Green

NON C'È DOMANI

Rocco D'Onghia

LEZIONI DI CUCINA DI UN FREQUENTATORE  
DI CESSI PUBBLICI

Giuseppe Manfridi

CORPO D'ALTRI

Paolo Puppa

LE PAROLE AL BUIO

Edoardo Erba

CURVA CIECA

Jorge Goldenberg

KNEPP

Angelo Longoni

BRUCIATI

Edoardo Erba

MARATONA DI NEW YORK

Rocco D'Onghia

TANGO AMERICANO

Giuseppe Manfridi

ELETTRA, L. CENCI, LA SPOSA DI PARIGI

## *Di prossima pubblicazione*

RICORDI TEATRO

Cesare Lievi

---

Fratelli  
d'estate

RICORDI

## 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 Calicchio, Ghigo De Chiara, Mimma Guastoni, Carlo Maria Pensa

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

**Design:**  
Egidio Bonfante

**Collaboratori:**  
Carmelo Alberti, Guido Almansi, Costanza Andreucci Donizetti, Daniela Arduini, Cristina Arna, Antonio Artisani, Angela Barbagallo, Marco Bernardi, Odoardo Bertani, Andrea Bisicchia, Mariela Boggio, Furio Bordon, Eugenio Buonaccorsi, Fabrizio Caleffi, Roberto Canziani, Dante Cappelletti, Ettore Capriolo, Valeria Carraroli, Ezio Maria Caserta, Mirella Cavaglia, Anna Ceravolo, Gianpaolo Chiarelli, Ivo Chiesa, Maura Chinazzi, Anna Cremonini, Filippo Crispo, Sandro D'Amico, Domenico Danzuso, Gianfranco De Bosio, Rudy De Cadaval, Kyara van Ellinkhuizen, Maura Del Serra, Renzia D'Inca, Federico Doglio, Rocco D'Onghia, Claudio Facchinelli, Vico Faggi, Gilberto Finzi, Enrico Fiore, Eva Franchi, Franco Garnero, Sandro M. Gasparetti, Armand Gatti, Gastone Geron, Angela Gorini Santoli, Enrico Groppali, Livia Grossi, Cristina Gualandri, Mario Guidotti, Furio Gunnella, Ginete Herry, Marco Lamberti, Bernard Henri Lévy, Luciana Libero, Giuseppe Liotta, Piero Lotito, Mario Luzi, Michel Maffesoli, Giuseppe Manfredi, Gianni Manzella, Franco Manzoni, Anna Luisa Marrè, Silvia Mastagni, Antonella Melilli, Rossella Minotti, Fanny Monti, Giuliana Morandini, 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, Giancarlo Ricci, Domenico Rigotti, Piero Sanavio, Nathalie Sarraute, Aggeo Savioli, Giorgio Serafini, Laura Scignano, Ubaldo Soddu, Francesco Tei, Luigi Testaferrata, Sergio Torresani, Elisa Vaccanno, Cristina Ventrucci, Lucio Villari, Karin Wackers, Ettore Zocaro, Maria Teresa Zoppello

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

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

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

EDITORIALE - Il nuovo e il vecchio	3
LA SOCIETÀ TEATRALE - Per lo Spettacolo le Regioni non vogliono aspettare - Piccoli e medi palcoscenici: spazi per i nuovi autori - Le lingue del Teatro: il convegno dell'Arca Azzurra - Affidare il Teatro al libero mercato? - F. Gunnella, P. La Fonte, M.C. Ghelli, C. Cropera, P. Pierazzini, D. Marconcini, E. Romanetti, F. Tei, L. Libero, G. De Chiara	4
STABILI - I teatri pubblici si chiamano Teatri d'Arte: e poi? - Intervista con Franco Ruggeri - V. Paniccia	17
SCENA SUD - Le Regioni del Meridione sono pronte per i nuovi compiti? - Fare la riforma insieme ai teatranti - Dal teatro al cinema: i casi Martone e Grimaldi - Il futuro dell'Inda: intervista con Umberto Albini - Il Premio Taormina a Müller: intervista al vincitore - Maestri della scena a Bisceglie - A. Tedesco, L. Basile, A. Bisicchia, T. Russo, A. Pizzuto, A. Barbagallo, D. Danzuso, G. Giacobbe, T. Logoluso, M. Versanti	20
TEATRO CARCERE - Il convegno del Ticvin a Milano - Immaginazione contro emarginazione - Sussurri e grida dal buio del carcere - In tournée i carcerati di Volterra - C. Facchinelli, D. Massimilla, U. Ronfani, R. Minotti	36
BIENNALE TEATRO - Dalle origini alla direzione di Pasqual - U. Ronfani	44
FESTIVAL DEI TEATRI D'EUROPA - Milano s'è desta: tutti gli spettacoli e le manifestazioni della rassegna - Il convegno sul marketing teatrale - U. Ronfani, D. Rigotti, C. Pampinella, S.M. Gasparetti, C.M. Pensa, F. Battistini, A. Ceravolo, C. Cannella, A. Bergomi	48
L'INTERVISTA - Cesare Lievi: il rigore e i diritti della fantasia - F. Battistini	62
TEATROMONDO - Russia: non è in ribasso il mercato del teatro - L'Orestide di Stein al Festival d'Automne - Fantasmidi dell'Olocausto a Londra - Du-billard riproposto alla Comédie - Wilson per Dostoevskij - Teatri allo sbando nella Germania unita - Il Peer Gynt di Peymann - R. Arcelloni, C. Cannella, G. Giannachi, C. Clerici, G. Ceriani, A. Nigro, G. Pulvirenti	64
LA CITTÀ DEL TEATRO - Si inaugura l'Arena del Sole: un grande teatro per Bologna e per l'Europa - I Premi della Critica e l'Assemblea dell'Anct - W. Vitali, C. Pozzati, P. Cacchioli, B. Damini	73
FIGURE - La nuova regia: Cristina Pezzoli - E. Groppali	77
I MAESTRI - Aroldo Trieri: continuo a recitare, ma solo per amore - A. Ceravolo	78
FESTIVAL - La Spagna a Intercity - Pinter a Parma secondo Lievi - P. Lucchesini, V. Ottolenghi	80
TEATRO POESIA - Paolo Rossi - G. Finzi	83
CRITICHE - Le recensioni degli spettacoli della stagione	84
HUMOUR - Foyer - F. Caleffi	110
LETTERA ROMANA - La stagione vista da un extraterrestre - C. Calendoli	111
L'INTERVISTA - Amedeo Frati, lo scenotecnico bibliofilo - F. Battistini	112
BIBLIOTECA - Il teatro del fascismo - Schede - A. Bisicchia, G. Poli, A. Ceravolo, D. Rigotti	114
DANZA - Due nuove eroine per la Fracchi e il trionfo di Gades - D. Rigotti	118
CRONACHE - Luigi Sarzano fra pittura e teatro - Alla Guarnieri il Premio Duse - Sul teatro bresciano - Il teatro dei Gesuiti - F. Garnero, M. Biglia, M. Boggio	119
EXIT - Wanda Osiris - John Osborne - Tino Carraro - U. Ronfani	122
I TESTI - Premiati e segnalati al Concorso Idi: «Conversazione per passare la notte», di R. Battaglini - «Isabella sulla Luna», di U. Soddu - «Skins-Assalto al Paradiso», di C. Tomati - I microtesti de «La Confessione»: «L'imperfezionista», di M. Santanelli e «Secondo Matteo», di U. Simonetta - «Regalo di compleanno», commedia di E. Giacobbe	126
IN COPERTINA - «Ragazza di Rubiana in inverno» (1944) di Francesco Tabusso. Courtesy Galleria Gian Ferrari, Milano.	



# Teatro di Roma

diretto da Luca Ronconi

## UBU RE

di ALFRED JARRY  
traduzione di ENZO MOSCATO

### interpreti e personaggi

MARIO SCACCIA	Padr'Ubu
MARISA FABBRI	Madr'Ubu
FLAVIO BONACCI	Capitan Sbottona. L'orso
GIULIO FARNESE	Il ReVenceslao. Lo Zar Alessio. Un popolano. Un fantasma. Un nobile. Un magistrato. Un finanziere.
GIANCARLO JUDICA CORDIGLIA	Boleslao. Un nobile. Un magistrato. Un finanziere. Un popolano. Generale Lascy.
FRANCO MIRABELLA	La Regina Rosmunda. Un fantasma. Un contadino. Un popolano. Un soldato di Padr'Ubu.
LORENZO FONTANA	Merdelao. Un popolano. Un soldato russo.
MARIO PATANÈ	Tondricchione. Un soldato russo.
FULVIO FALZARANO	Appila.
ERNESTO LAMA	Cotiga.
SEBASTIANO ROMANO VINCI	Michele Federovitch. Un contadino. Un nobile. Un messaggero. Un soldato di Padr'Ubu.
ALFREDO TROIANO	Un contadino. Un congiurato.
FRANCESCO LARUFFA	Ladislao. Un contadino. Un popolano. Un soldato russo. Rensky.
GIANCARLO SORGI	Un congiurato. Un nobile. Un magistrato. Un finanziere. Un popolano. Un soldato russo.
CARLO DI MAIO	Leczinski. Un congiurato. Un popolano.
MASSIMO DE LORENZO	Soblensky. Un cortigiano. Un nobile. Un magistrato. Un popolano. Il capitano russo.

regia  
ARMANDO PUGLIESE

scene  
BRUNO GAROFALO

costumi  
SILVIA POLIDORI

musiche  
ANTONIO SINAGRA

luci  
SERGIO ROSSI

coreografie mimiche  
DAYAL PASCULLI

programmazione tastiera e computer LUCA BUSCAGLIA  
labbrofonista EGIDIO ROMUALDO d'HUMO

Teatro Argentina - Roma  
30 dicembre 1994 - 19 gennaio 1995

Teatro Carignano - Torino  
20-29 gennaio 1995

## RE LEAR

di WILLIAM SHAKESPEARE  
traduzione di CESARE GARBOLI

### personaggi ed interpreti

<i>Lear, Re di Britannia</i>	MASSIMO DE FRANCOVICH
Re di Francia	GIANPAOLO PODDIGHE
Duca di Borgogna	MASSIMILIANO ALOCCO
Duca di Albany, <i>marito di Goneril</i>	LUIGI DIBERTI
Duca di Cornovaglia, <i>marito di Regan</i>	RICCARDO BINI
Conte di Kent	MASSIMO DE ROSSI
Conte di Gloucester	LUCIANO VIRGILIO
<i>Edgar, figlio di Gloucester</i>	MASSIMO POPOLIZIO
Edmund, <i>figlio bastardo di Gloucester</i>	KIM ROSSI STUART
Il Matto	CORRADO PANI
<i>Oswald, cameriere di Goneril</i>	ANTONIO ZANOLETTI
<i>Vecchio, fittavolo di Gloucester</i>	ANGELO PIREDDU
Dottore	ALFONSO VENEROSO
<i>Ufficiale, al servizio di Edmund</i>	GIUSEPPE BARILE
<i>Gentiluomo, al servizio di Lear</i>	MICHELE D'ANCA
<i>Curan, cortigiano</i>	ANGELO PIREDDU
Araldo	ALDO VINCI
Servi di Cornovaglia	GIUSEPPE BARILE MARIO GROSSI ALDO VINCI
Goneril	DELIA BOCCARDO
Regan	SABRINA CAPUCCI
Cordelia	GALATEA RANZI

regia  
LUCA RONCONI

scene  
GAE AULENTI

costumi  
RUDY SABOUNGHI

luci  
SERGIO ROSSI

suono HUBERT WESTKEMPER  
maestro d'armi RENZO MUSUMECI GRECO

Teatro Argentina - Roma  
8 febbraio - 5 marzo 1995

# IL NUOVO E IL VECCHIO

**N**on piace a tutti, ma tant'è: *Hystrio* – che entra nel suo ottavo anno di vita – è stata fin dal principio e resta favorevole a una riforma del sistema dello Spettacolo in Italia. Fanno fede i contenuti della rivista, a cominciare da questi editoriali: e se siamo stati costretti a ripeterci è perché poco o nulla, con ministero o senza ministero, è stato fatto per affrontare altrimenti che con palliativi e rappezature la questione teatrale.

La tenace persistenza del partito del vecchio (che nel teatro significa clientelismo, assistenzialismo protetto, discriminazioni produttive e distributive, ignoranza della necessità di un ricambio generazionale, intrattenuta passività del pubblico, disinteresse per il repertorio italiano contemporaneo, prevaricazioni dei burocrati sugli esperti, sclerosi degli Stabili e altre delizie del genere) ha potuto indurci a momenti di sconforto: come resistere alla tentazione di gettare la spugna in un Paese nel quale, in mezzo ad un assordante fracasso mediatico, il provvisorio mortifica ogni ragionevole tentativo di costruire finalmente una società civile delle pari condizioni e delle regole?

Sono tre le ragioni che ci hanno convinto, e ci convincono oggi più che mai, a portare avanti il discorso per una rifondazione della scena italiana. La prima è la convinzione che i nostri registi ed attori (potremmo aggiungere i nostri autori, se alla drammaturgia italiana contemporanea fosse permesso di uscire dalle catacombe) si meritano – l'abbiamo visto nel confronto con le drammaturgie nazionali offerto dal recente Festival dell'Unione dei Teatri d'Europa – una gestione della cosa teatrale di ben altra qualità.

La seconda ragione è la solidarietà che in questi anni abbiamo ottenuto da parte di lettori come noi determinati a volere un nuovo sistema teatrale: una «complicità riformatrice» che ci ha procurato tanti amici, che ha prodotto il piccolo miracolo di una rivista di teatro che fa della sua autonomia e della sua povertà una ricchezza e che è perciò il contrario di una sconfortata solitudine. Più che mai – mentre l'editoria teatrale deve fare i conti con il croni-

co disinteresse dei cosiddetti garanti della libertà di stampa e con indebite pressioni politico-finanziarie (come l'uso di denaro pubblico per appoggiare iniziative discriminanti: del che si occuperanno il Parlamento e la Corte dei Conti) – questa solidarietà dovrà sostenerci: *Hystrio* non è una pubblicazione che si regala perché tanto «paga Pantalone»; è una rivista da leggere con impegno, cui abbonarsi, da diffondere se si crede che la scena italiana possa e debba essere migliore.

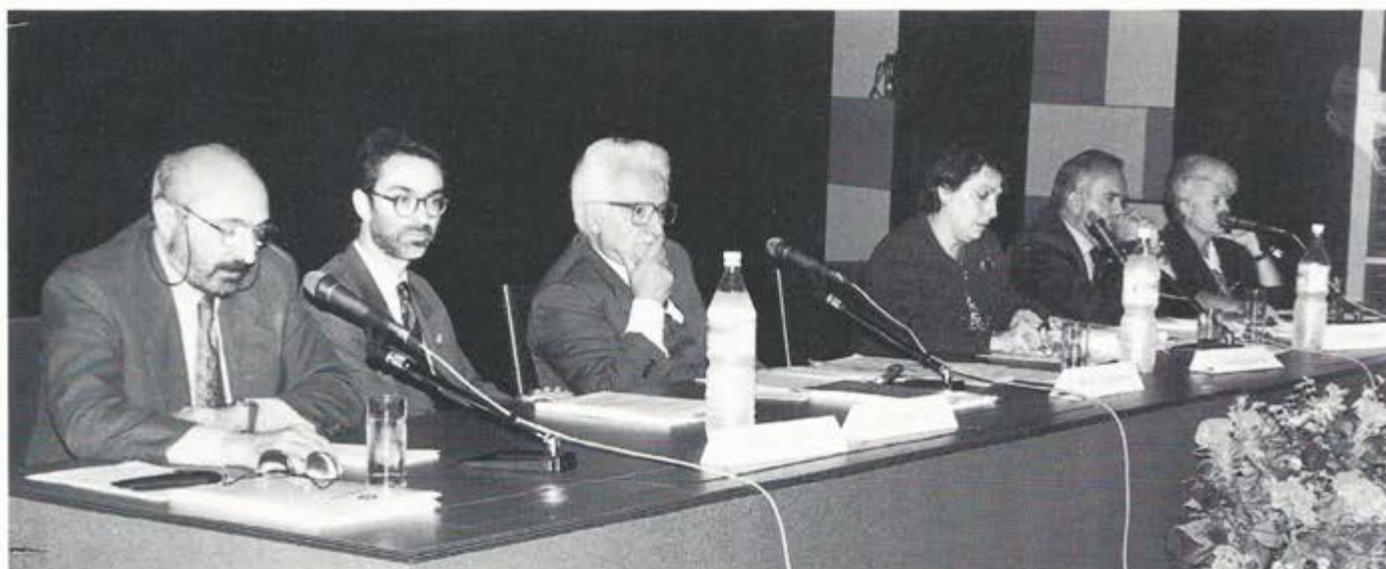
E la terza ragione per cui non molliamo è che, nonostante che dopo il referendum abrogativo del ministero dello Spettacolo, marzo 1993, Parlamento e Governo abbiano rinunciato a mettere mano ad un nuovo sistema, si notano negli strati profondi della società teatrale spinte verso il nuovo tutto sommato confortanti. Queste spinte noi continuiamo a registrarle, senza illusioni ma con ostinata attenzione, anche in questo numero. Sono i convegni di Torino e di Parma che, dopo quello di Firenze, specificano la determinazione delle Regioni di assumere responsabilità nello Spettacolo; sono gli interrogativi che la gente del teatro del Sud si pone sulle nuove funzioni degli enti di territorio; sono la presa di coscienza degli Stabili che nel loro settore dovranno cambiare molte cose, a cominciare dal nome. Sono il risveglio delle etnie teatrali, indicativo di una rigenerazione della lingua della scena, di cui si è parlato in Toscana e in Sardegna; la richiesta di sottrarre i piccoli e i medi palcoscenici alla gestione impropria dei cultori dell'effimero per farne degli avamposti della nuova drammaturgia; la nascita a Bologna di una organica «città del teatro» intorno alla restaurata Arena del Sole. E, ancora, il risveglio del pubblico – quella parte che non sopporta più lo sciocchezzaio televisivo e la routine del sistema degli abbonamenti – davanti ai grandi eventi teatrali, come s'è visto al Festival d'Europa di Milano; o il prezioso lavoro di dissodamento che è in corso per portare il teatro nelle carceri, nelle scuole, nelle università. Segnali, argini contro il vecchio.

CONTRO L'IMMOBILISMO CONVEGNI E DIBATTITI

# PER IL TEATRO LE REGIONI NON VOGLIONO ASPETTARE

*Dopo la presa di posizione della Regione Toscana, da Torino e da Parma sono venute richieste di decentramento - Un documento ultimativo dei presidenti regionali che denuncia il ritorno al centralismo - Prese di posizione di Leo (Piemonte) e Corbani (Lombardia), che ha chiesto il trasferimento delle imposte sullo Spettacolo - Ardenzi: «Facciamo la legge di settore».*

FURIO GUNNELLA



**I**l discorso sulla riforma - non più procrastinabile - del sistema teatrale italiano va avanti, nell'assenza quasi totale di iniziative parlamentari o governative, attraverso la riflessione attiva delle Regioni promotrici del referendum abrogativo del ministero Turismo e Spettacolo, oggi determinate a rivendicare nuove attribuzioni e responsabilità.

Dopo l'ampio dibattito promosso dalla Regione Toscana anche in occasione della Settimana dello Spettacolo nel giugno scorso (vedere *Hystrio* n. 4/94) c'è stato al Piccolo Regio di Torino, il 23 settembre scorso, un convegno nazionale incentrato sul nuovo ruolo dell'ente regionale nello Spettacolo, e promosso dalla Regione Piemonte. Il 2 ottobre, in Parma, a Palazzo Soragna, nelle giornate del Meeting Europeo dell'Attore '94 e della finale consegna dei biglietti d'oro Agis-Minerva, si è tenuto un altro convegno, *La prospettiva del Teatro: punto di svolta*, che in un contesto dialettico con l'Agis, promotrice dell'incontro, e con la direzione del dipartimento Spettacolo, ha ampiamente ripreso la questione di fondo del decentramento regionale nel settore (vedere la cronaca a parte).

Nell'impossibilità di riportare resoconti dettagliati di questi incontri, e di altri verificatisi altrove, intendiamo tuttavia far conoscere alcuni documenti e alcune prese di posizione che hanno in-

trodotto nuovi elementi nel processo di ricerca di un riassetto delle strutture e delle regole per fare teatro nel nostro Paese. Cominciando proprio dal documento approvato nella conferenza dei presidenti delle Regioni del settembre scorso, documento che ha fatto da tela di fondo nei convegni sopramenzionati.

## POSIZIONE UNITARIA

Dice il documento che riflette la posizione unitaria delle Regioni italiane: «Il referendum che ha portato alla soppressione del ministero del Turismo e Spettacolo è stato voluto dalle Regioni ed è stato votato a larga maggioranza dal popolo italiano. Le Regioni e coloro che hanno votato per il "sì" erano consapevoli del significato di esso, ed avevano come obiettivo il trasferimento delle competenze e dei relativi mezzi finanziari - previsti, con decorrenza 31 dicembre 1979, fin dal dpr 616 del 1977 - affinché la programmazione e l'attuazione delle attività culturali non fossero condizionate dal potere centrale, ma più legate agli ambiti regionali ed alle esigenze ivi emergenti.

«Il decreto legge "riordino delle funzioni in materia di turismo, spettacolo e sport" dell'agosto 1993, più volte reiterato, non risponde alle esigenze espresse dalle Regioni. Esso ha chiaramente ri-

velato, insieme al dpr 12 marzo 1994 che istituisce il dipartimento dello Spettacolo, un orientamento indirizzato al mantenimento centralizzato delle funzioni già svolte dal soppresso ministero. «Le Regioni non concordano con il tentativo di assegnare alle stesse funzioni meramente marginali, sulla base di un criterio che fa leva sulla dimensione territoriale degli interessi e sull'indeterminatezza della dizione "di preminente carattere o interesse locale o regionale", e pertanto rivendicano una competenza complessiva su tutte le funzioni in materia di spettacolo.

«Allo Stato dovrebbero essere riservate solo le funzioni relative alle norme di indirizzo e coordinamento generale, alle relazioni internazionali, alle attività necessarie ad assicurare la partecipazione dell'Italia all'elaborazione delle politiche comunitarie e all'attuazione degli adempimenti conseguenti, alla raccolta ed elaborazione di dati, al controllo sugli enti sottoposti a vigilanza, alla promozione delle attività di spettacolo atte a rappresentare il Paese all'estero.

«In tal senso si salvaguarderebbe la *ratio* dei referendum che portava a diminuire i poteri centrali sino a quella soglia minima incompatibile con la permanenza della struttura ministeriale, in coerenza, anche, con i principi di riorganizzazione della pubblica amministrazione espressi all'art. 1 della legge 24 dicembre 1993 n. 537, e ci si collo-

cherebbe nella prospettiva dell'attesa riforma costituzionale di potenziamento delle autonomie regionali.

«Al trasferimento delle funzioni deve contestualmente seguire il trasferimento delle risorse.

«Nella logica che si va imponendo - che il trasferimento di risorse alle Regioni non preveda più il vincolo di destinazione e che le stesse possano individuare forme di finanziamento nell'ambito di una più larga autonomia impositiva - è auspicabile che l'imposta sullo spettacolo e l'imposta sul valore aggiunto relative allo spettacolo, siano destinate alle Regioni nel cui territorio sono riscosse. «Sarà inoltre necessario un fondo atto ad esercitare una funzione perequativa e a garantire, in una prima fase, la gradualità nel passaggio dalla "spesa storica" al nuovo ordinamento».

## PROMESSE DISATTESE

Riprendendo queste richieste di fondo l'assessore all'Istruzione e alla Cultura della Regione Piemonte Giampiero Leo ha detto, nell'aprire il convegno al Piccolo Regio di Torino: «All'indomani dell'esito referendario, le aspettative delle Regioni erano: che si attivasse un reale confronto con il Governo, per cercare di individuare concordemente un razionale e organico assetto delle reciproche funzioni, evitando il rischio di nuove frammentazioni, dispersioni e sovrapposizioni di ruoli e di interventi e, soprattutto, l'effettuazione di riforme "striscianti", tendenti ad attribuire competenze e impegni finanziari disorganici, non concordati e non supportati da adeguati trasferimenti di risorse; che potesse finalmente attuarsi un cambiamento strutturale nella gestione della materia, capace di realizzare un modello culturale e normativo improntato ad una logica di sostegno e di investimento anziché di "assistenzialismo"; che, nel rispetto della volontà popolare, si desse avvio al trasferimento delle funzioni già svolte dal soppresso ministero, unitamente alle risorse economiche necessarie alla loro gestione. In risposta a queste aspettative c'è stata l'emanazione del decreto legge n. 273 del 4 agosto 1993, "Riordino delle funzioni in materia di turismo, spettacolo e sport", nel quale vi è l'individuazione di una prima serie di funzioni (di interesse e di rilievo del tutto marginale) che vengono trasferite alle Regioni secondo un criterio che fa leva su di una dimensione territoriale degli interessi piuttosto che su altre specifiche valutazioni. La precisazione delle materie trasferite e l'individuazione di altre funzioni di preminente carattere o interesse locale e regionale" erano rinviate a un successivo decreto, così come il "trasferimento dei necessari mezzi finanziari". Il richiamato decreto legge è stato successivamente reiterato, senza alcun recepimento delle istanze regionali.

«Nel corso della campagna elettorale 1994, alcune forze politiche hanno incentrato il proprio programma sul tema del decentramento amministrativo: a questa presa di posizione non ha però fatto riscontro per il momento alcun concreto "segnale" normativo: il decreto in questione, ora trasformato in disegno di legge governativo è stato nuovamente reiterato, con l'aggravante di un ulteriore slittamento della data di trasferimento alle Regioni al 31 dicembre 1995».

## FEDERALISMO FISCALE

Allo stesso convegno di Torino l'assessore alla Cultura della Regione Lombardia, Luigi Corbani, ha chiesto che siano trasferite alle Regioni le imposte sullo spettacolo. Alle stesse dovrebbe essere attribuita anche parte dei gettiti provenienti dalle concessioni televisive, settore che con lo spettacolo ha stretti ed evidenti legami.

Sarebbe questo - ha detto Corbani - un primo, piccolo passo verso quel federalismo fiscale che le Regioni vorrebbero avviare già a partire dalla finanziaria '95, tenendo fermo un fondo perequativo generale tra le Regioni. Ma è indifferibile anche secondo Corbani (che ha parlato a nome del Coordinamento interregionale) il trasferimento,

## Le opinioni di Ronconi sugli Stabili

**I**nostri Teatri Stabili non sono istituzioni; non basta il fatto che siano sovvenzionati a farne un'istituzione; e al di fuori di questi non si può dire che esista un altro teatro, ma tanti altri. L'autonomia di cui essi godono, potrebbe solo essere un privilegio, ma diventa una costrizione. L'attività della maggior parte dei giovani teatranti italiani risulta infelice, perché sono obbligati a un'autonomia che nasconde una libertà solo apparente: la maggior parte delle scelte che fanno sono forzatamente convenzionali, e non lo dico in senso dispregiativo: sono delle scelte soggette per necessità a un supporto di mezzi. D'altra parte anche le istituzioni non sono sufficientemente solide e «stabili» da saper proteggere le istanze o le autonomie dei giovani. Quindi il non essere nelle istituzioni diventa emarginazione e non autonomia. Questi giovani non sanno (forse non possono) trovare un rapporto corretto con l'istituzione.

A me personalmente piaceva lavorare in libertà come tante volte ho lavorato, e credo che ormai non sia più consentito, perché è possibile farlo solo qualora esista qualcosa di solido da un'altra parte. In passato spettacoli come l'Orlando furioso o l'Oresteia abbiamo potuto farli perché esisteva un teatro come il Piccolo di Milano, un modello di teatro, magari soggetto a crisi ricorrenti, ma in cui ci si riconosceva, e in qualche modo quel tipo di teatro ci permetteva di sentirci parenti, pur ispirandoci a estetiche teatrali diverse.

Quelle che noi continuiamo a chiamare istituzioni teatrali sono, nella nostra pratica, o organismi di produzione e organismi di distribuzione. Quale è il fine istituzionale di certi Stabili nella cultura italiana? Il servizio? Ma il servizio non è un'istituzione. L'università è anche un servizio, ma non è solo quello, è anche ricerca. Le richieste che attualmente vengono fatte ai nostri Teatri Stabili sono più o meno queste: o produci, o distribuisce, oppure aiuti qualcun altro a produrre. Il rapporto con la cultura nazionale dov'è, il rapporto con la lingua italiana qual è, con la memoria culturale italiana qual è, il progetto nella cultura italiana, o romana, o torinese dov'è? Tutti questi temi specifici da affrontare non vengono posti. O vengono posti sulla carta, o in una conferenza stampa, non risulta che poi presiedano alle decisioni, ai comportamenti, agli esiti. (dal Patalogo 17, ed. Ubulibri, 1994, Milano)

insieme con quello delle risorse, anche delle competenze del ministero del Turismo e dello Spettacolo soppresso dalla volontà popolare con il referendum dell'aprile '93. «Le Regioni - ha affermato Corbani - intendono arrivare ad una soluzione di questo problema, sia sotto il profilo istituzionale, sia sotto quello finanziario, nella sede naturale che è la Conferenza Stato-Regioni». Occorre intanto che venga modificato profondamente in parlamento il decreto legge (il sesto della serie, dopo l'esito del referendum) sul riordino delle funzioni in materia di turismo e spettacolo che, fra l'altro, fa slittare addirittura alla fine del 1995 il trasferimento delle risorse e delle competenze regionali.

«Siamo di fronte ad una completa assenza di politica per lo spettacolo a livello nazionale - ha aggiunto Corbani - settore che non solo è decisivo per la crescita culturale del Paese, ma anche per lo sviluppo economico, se si pensa che vi operano 15 mila imprese con almeno 200 mila addetti. Il tutto mentre il fondo unico per lo spettacolo è andato calando del 20 per cento negli ultimi anni, e per il '95 si annunciano ulteriori tagli».

La rivendicazione delle competenze e delle relative risorse, da parte delle Regioni, non è fine a se stessa. Il trasferimento comporterà - secondo Corbani - possibilità di programmare la spesa e gli investimenti, dando certezze agli imprenditori, mettendoli in condizioni di programmare la loro attività senza creare assistenzialismi, localismi e dispersione di risorse, con l'obiettivo anche di allargare il panorama della domanda e dell'offerta di cultura.

Sempre al convegno di Torino è stato presentato da parte di Milena Boni, docente di Economia delle Imprese di Spettacolo a Torino, una interessante relazione sulle prospettive di sviluppo economico nel settore, che si trova ormai - ha detto - nelle condizioni di poter passare da un ruolo sovrastrutturale ad un ruolo di componente diretto dell'economia del Paese, «sicché è logico che Regioni ed Enti locali intendano includere lo Spettacolo tra gli elementi portanti della loro programmazione economica e sociale».

La consulente del Comune di Roma per lo Spettacolo, Giovanna Marinelli, ha messo in evidenza che, in tema di decentramento, sono ormai entrati in scena, come nuovi interlocutori istituzionali, anche i Comuni, in particolare le amministrazioni municipali elette con la nuova legge del '93, determinate a rivitalizzare il tessuto culturale delle municipalità, dunque anche il settore dello spettacolo. La Marinelli ha concluso sulla necessità di

una legge per il Teatro: «È necessaria, la legge, insieme con la definizione delle competenze tra centro e periferia, insieme con l'istituzione di un ministero per le attività culturali, insieme con il riordino dell'ente teatrale. Non dopo, ma insieme. Non domani, ma oggi. Perché? Perché in assenza di una legge la fase di transizione è più difficile, gli sbocchi più incerti, la tutela meno evidente, l'entropia del sistema più minacciosa. Artisti, operatori, amministratori del governo e degli enti locali, in questa complessa vicenda giocano un ruolo e portano una responsabilità; tutti devono operare in conseguenza sentendosi parte di un sistema vitale. Nessuno può chiamarsi fuori. Si vince e si perde tutti insieme».

## L'AGIS E LA LEGGE

Notiamo, per finire, che i due temi delle funzioni delle Regioni e della legge per il Teatro sono stati al centro della relazione del vicepresidente dell'Agis Lucio Ardenzi al convegno di Parma dell'1 e 2 ottobre.

«Guardiamo con attenzione al nostro rapporto con le Regioni - ha detto Ardenzi - perché speriamo che possa finalmente crearsi un incontro di interessi, pratici e ideali insieme, che ci possa permettere di avviare verso il governo un discorso comune, dove la forza politica delle Regioni darà alle nostre richieste concordate un peso oggi necessario. La legge sul Teatro sarà certamente l'iniziativa che, se portata finalmente a termine dopo più di 40 anni, ci permetterà di confrontare tutte le nostre posizioni e dove dovremo tutti collaborare senza istanze corporative da parte nostra, con il convinto rispetto dei ruoli istituzionali e degli interessi in gioco. La legge di settore è pertanto l'unica vera sede del dibattito e di ricerca di soluzioni concrete, rispondenti ad una logica istituzionale e, insieme, alle necessità del Teatro e del fare teatro. In un Paese che in questo momento non è certamente vetrina di saggezza - ha concluso Ardenzi - cerchiamo di lavorare con convinzione per rifondare un sistema teatrale ormai vetusto, dando ognuno il contributo della nostra esperienza e del nostro equilibrio».

**A pag. 4, un momento del convegno al Piccolo Regio. Da sinistra a destra, Luigi Corbani, Giampiero Leo, Bruno Gambarotta, Carla Spagnuolo, Carmelo Rocca e Milena Boni.**

UN CENSIMENTO DEI PICCOLI E MEDI PALCOSCENICI

# ECCO I NUOVI SPAZI PER I NOSTRI AUTORI

*L'Associazione Sindacale Scrittori di Teatro sta inventariando, regione per regione, i teatri locali che, spesso male o punto utilizzati, potrebbero essere destinati alla drammaturgia italiana contemporanea - I primi dati, e il «caso Piemonte», consentono già di prevedere un circuito di oltre cento sale.*

PATRIZIA LA FONTE



**P**arlare di spazio per l'autore italiano di teatro è come rigirare il coltello in una piaga profonda. Da almeno quindici anni non c'è convegno dell'Idi, assemblea della Siad o dell'Asst in cui non si riguardi al teatro italiano contemporaneo come ad un malato per il quale si propongono terapie talvolta anche solo sintomatiche, in attesa di un intervento risolutivo. Certo il «malato» ha dato in più occasioni segni di miglioramento, ma la guarigione ancora non s'intravede. Non è il caso di fermarsi qui a considerare quanto sia grave proprio il fatto che il teatro di autore italiano sia bisognoso di cure: un Paese culturalmente vivo dovrebbe non poter fare a meno di specchiarsi e – qui la parola è quanto mai appropriata – di «rappresentarsi» su un palcoscenico altrettanto vivo. È però un dato di fatto: siamo forse l'unica nazione occidentale che per la drammaturgia in genere e per la propria in particolare esprime un acuto e pertinace disinteresse. Desideriamo essere rappresentativi nel mondo, essere rappresentati nelle grandi organizzazioni del pianeta, ma non ci curiamo affatto di «rappresentare» noi stessi. Premesso questo, è però assai utile uscire in fretta dall'amarezza sterile suggerita da certe conside-

razioni: in fin dei conti, se un malato è grave, non per questo bisogna lavarsene le mani. Molte iniziative sono state in questi anni promosse da Asst, Siad, Idi per cercare di dare impulso all'allestimento, da parte delle compagnie, dei testi italiani, anche in collaborazione con l'Eta e l'allora ministero del Turismo e Spettacolo; dalle letture pubbliche delle novità ai premi, al contributo speciale che per un certo tempo è stato assegnato a chi metteva in scena autori italiani. Contributo che ora non c'è più (come il ministero, del resto), né se ne auspica il ritorno così com'era, dato che accanto agli indubbi vantaggi presentava limiti di rilievo: si pensi a quelle domande di sovvenzione che, sfolgoranti di grandiosi Shakespeare e Goldoni (sì, ma anche di tanti John Smith di oscura fama nei Paesi d'origine), esibivano come «novità italiana» spettacoli spesso raffazzonati nel testo, brutti nell'allestimento e in genere confinati a fine stagione in luoghi dove nessuno li avrebbe visti.

D'altro canto, in vari ambiti si parla da tempo di dare un incentivo alle compagnie attraverso la distribuzione, incentivo che deve favorire gli autori italiani in modo preminente. Per questo l'Associazione Sindacale Scrittori di

Teatro si è presa carico di un progetto assai ampio (e che in una fase ulteriore sarà portato avanti di concerto con la Siad) che ha per scopo il censimento dei piccoli e medi spazi teatrali italiani.

Ugo Ronfani, promotore del progetto all'interno del direttivo dell'Asst, cogliendo la necessità da più parti segnalata di creare un circuito alternativo a quelli esistenti, ha dato l'avvio al lavoro di ricerca che è tuttora in fase di svolgimento, e per il quale si chiede la collaborazione di quanti abbiano informazioni utili.

## SPETTATORI POTENZIALI

Alcune osservazioni sono alla base del progetto: gli elevati costi di gestione dei grandi teatri cittadini che sconsigliano il rischio della novità; il cartellone sempre sovrappieno dei teatri in abbonamento, i cui titoli sono scelti molto prima che gli spettacoli siano pronti, sulla base dei nomi di richiamo; il gran numero di spettacoli contemporaneamente presenti in città come Roma o Milano che spesso fa passare il testo, anche bello e ben realizzato, ma privo di celebrità, serenamente inosservato dal pubblico e dalla critica. In una parola, ai nuovi testi di autore italiano i circuiti e i cartelloni vanno stretti. Per contro, una compagnia a cui si potesse garantire un circuito, sarebbe ben felice di scegliere tra le novità italiane che le venissero proposte quella che più le aggrada. E sarebbe anche felice di far culminare una tournée soddisfacente nel grande teatro cittadino, dove lo spettacolo giungerebbe «rodato». O non giungerebbe affatto. Ma anche in questo caso chi lo ha prodotto non avrebbe motivo di lamentarsi. E, infine: quante città italiane hanno un teatro inutilizzato e sono abitate da potenziali spettatori che, se non si spostano per andare a vedere uno spettacolo, ci andrebbero però assai volentieri se questo capitasse loro a un paio di isolati da casa?

Di qui la necessità del censimento promosso dall'Asst, che si è rivolta alle amministrazioni regionali per conoscere la potenzialità di spazi su tutto il territorio nazionale. Fino a questo momento, solo quattro Regioni hanno risposto con sollecitudine e dovizia di informazioni, e sono il Piemonte, la Liguria, l'Emilia-Romagna e il Molise. Sarebbe spiacevole dover constatare che le Regioni rimanenti non ci abbiano inviato le notizie richieste per disinteresse: preferiamo pensare che il materiale sia in arrivo, magari solo in ritardo per qualche intoppo burocratico.

Ad ogni modo, i dati finora giunti hanno potuto essere studiati e consentono di elaborare una proiezione a livello nazionale probabilmente non



lontana dal vero. Le informazioni che abbiamo (particolarmente accurate sono quelle della Regione Piemonte) riguardano gli indirizzi dei teatri e il recapito dei gestori, nonché la data di fondazione e quella dell'ultima ristrutturazione, la capienza e la distribuzione dei posti, il genere di programmazione, le misure dello spazio scenico, le condizioni dei camerini e dell'accesso per lo scarico. Tutti i dati sono stati confrontati con quelli dei teatri inseriti nei circuiti già noti, in modo da evidenziare gli spazi privi di una programmazione regolare, pur essendo idonei a ospitarla. Prendiamo ora il Piemonte come regione-campione. Se si escludono i grandi teatri con un circuito, i teatri inagibili o in ristrutturazione (ahimè, ben 22) e infine tutti i teatri con più di 700 posti, in Piemonte abbiamo: 5 teatri con meno di 200 posti (piccoli); 13 teatri tra i 200 e i 300 posti (medi); 26 teatri tra i 300 e i 500 posti (medio-grandi); 12 teatri tra i 500 e i 700 posti (grandi), per un totale di 56 teatri e una capienza di ben 20.960 spettatori. Di questi teatri, 19 sono di proprietà dei Comuni, 12 di proprietà ecclesiastica, 25 di proprietà privata. E sono gestiti dal Comune, dalla Regione, dalla pro-loco o da altra entità pubblica (16), dalle parrocchie e da altre associazioni religiose (6), da privati (29), da sconosciuti (5).

## QUALCHE CALCOLO

Ovviamente il campione suesposto non può essere proiettato sulle altre regioni. Esistono differenze soprattutto per quanto riguarda la proprietà e la gestione: ad esempio i 46 teatri presenti in Liguria sono in massima parte di proprietà ecclesiastica (18) ma in massima parte gestiti da privati (13), mentre in Emilia-Romagna 48 degli 85 teatri sono di proprietà e gestione comunale o pubblica in genere.

A questo punto, esaminando i dati delle quattro regioni, possiamo fare un prospetto ipotetico anche per le altre regioni, ovviamente da verificare, cercando di operare con un arrotondamento pessimistico delle cifre. Poniamo che di questi teatri (già selezionati) solo una percentuale molto bassa sia indicativa per gli scopi proposti, diciamo il 20

per cento. Supponiamo cioè che l'80 per cento di questi teatri si rivelino inagibili, gestiti da personaggi disinteressati a farli funzionare, utilizzati per altri scopi, eccetera. Escludiamo poi anche tutti i teatri con più di 500 posti e con meno di 200, limitandoci quindi ai teatri medi e medio-grandi, tra i 200 e i 500 posti: ecco che i 56 teatri piemontesi diventano 40. Eliminiamo dal calcolo l'80 per cento e ne restano 8. Ovvero, 8 teatri di media capienza, agibili, che potrebbero ospitare spettacoli di un circuito dedicato agli autori italiani. Altre regioni che potrebbero avere una realtà simile a quella del Piemonte sono: Lombardia, Toscana, Lazio, Trentino Alto-Adige, Veneto, Emilia Romagna e Puglia. Quindi, 8 regioni con una media di 8 teatri ciascuna.

(L'Emilia Romagna è inserita qui per bilanciare la media, dato che ha ben 57 teatri della fascia che ci interessa e forse è un caso unico). Veniamo alla Liguria, i cui teatri di media capienza sono 35: togliamo l'80 per cento pessimistico di probabili inadatti, e abbiamo 7 teatri. Si suppongono come la Liguria cinque regioni: Friuli-Venezia Giulia, Umbria, Campania, Sicilia e Sardegna. Quindi 6 regioni con 7 teatri ciascuna. Infine il Molise, con la media di 1 teatro, simile ad altre cinque regioni: Val d'Aosta, Basilicata, Calabria, Marche, Abruzzo. Quindi, 6 regioni con almeno 1 teatro ciascuna.

Tirando a questo punto le somme, i 64 teatri delle regioni più ricche in tal senso, più i 42, più i 6, danno un totale di 112 teatri: centododici teatri in tutta la Penisola, in una stima che si è volutamente tenuta molto bassa e che potrebbe quindi variare in meglio. E, in ogni caso, centododici teatri sono già un potenziale circuito interessantissimo. Naturalmente quando si tratterà di strutturare il circuito, occorrerà studiare delle forme che abbiano interesse e vantaggio per le compagnie e per i gestori dei teatri che dovrebbero essere attivamente partecipi all'opera di promozione degli spettacoli ospitati, e che non dovrebbero quindi incontrare platee deserte. Ritengo che un circuito ben organizzato possa funzionare perfino senza interventi di denaro pubblico, così come ritengo che chi gestisce un teatro, una volta inserito in un circuito di qualità che gli garantisca un certo

numero di spettacoli, possa anche fare a percentuale con la compagnia. Certo, bisognerebbe garantirgliela, la qualità, sia dei testi come degli allestimenti, e garantirgli una certa risonanza, si dovrebbe anche pensare ad un aiuto per la pubblicità, aiuto che potrebbe – perché no – venire perfino da qualche sponsor. Tanto meglio se si potesse avere un minimo intervento di denaro pubblico. Dico un «minimo» intervento, non solo perché un intervento massiccio da parte dello Stato per il teatro è fuori da ogni ragionevole supposizione, ma anche perché ritengo che una cospicua sovvenzione toglierebbe al gestore del teatro ogni interesse, come si è visto accadere in certi decentramenti e a volte perfino all'interno del circuito. E, ritengo – ed esprimo una convinzione personale – che solo chi vive in un territorio conosca bene i gusti del suo pubblico e i temi che possono attirarlo. Certo, in collaborazione con chi da anni si occupa di testi italiani, con chi possa garantire la validità delle proposte. Ma lasciando al gestore, privato e non, e alla compagnia, accanto a un margine di rischio, la libertà di scelta. Ci saranno però tempo e luogo per strutturare il circuito quando, come si auspica, si formerà a questo scopo una commissione – sarebbe meglio dire un gruppo operativo – di cui dovrebbero far parte, accanto ai rappresentanti dell'Asst, i rappresentanti di quelle istituzioni che hanno per compito la promozione e la diffusione dei testi di autore italiano.

Intanto all'interno dell'Asst il lavoro prosegue e il censimento va avanti. Speriamo nella pronta risposta di quelle Regioni di cui ancora non abbiamo i dati. E speriamo nell'interessamento di tutti coloro che abbiano la possibilità di farci avere il materiale o di sollecitarne l'invio da parte delle amministrazioni. L'indirizzo dell'Associazione Sindacale Scrittori di Teatro: è via Goito 39, 00185 Roma □

**A pag. 6, interno del Teatro Comunale di Atesa. In questa pagina, da sinistra a destra, la sala del Teatro degli Astrusi a Montalcino; il boccascena del Teatro Comunale di Atesa.**

LO SPETTACOLO E LE REALTÀ DI TERRITORIO

## I PICCOLI TEATRI SONO VIVI

**H**ystrio comincia, e proseguirà, un'inchiesta sui teatri medi e piccoli della provincia italiana, e interroga coloro che ne sono responsabili in vista del loro sviluppo, nel quadro di un rafforzamento delle funzioni e delle responsabilità degli enti e delle strutture di territorio nel campo dello Spettacolo.

Cominciamo con tre teatri toscani, il Teatro Francesco di Bartolo di Buti (Pisa), il Teatro dei Ricomposti di Anghiari (Arezzo) e il Teatro dei Concorde di Campiglia Marittima (Livorno). Per il tramite di Francesco Tei abbiamo posto una serie di precise domande:

1) cenni sulla storia del teatro e sue vicissitudini; 2) criteri di gestione; 3) caratteristiche della programmazione; 4) spazi eventualmente dati alla nostra drammaturgia contemporanea; 5) reazioni dinanzi a un eventuale progetto per consorzio (regionalmente o sul piano nazionale) questi tipi di teatro; 6) giudizio d'insieme sulla qualità dell'uso di questi palcoscenici nel sistema teatrale italiano.

Anna Cremonini, dal canto suo, ha posto domande analoghe ai responsabili di due teatri dell'Emilia, il Magnani di Fidenza (Parma) e il Comunale di Casalmaggiore (Cremona).

5 - L'Arco toscano, a cui siamo affiliati tanto come «Eventi» che come «Teatro delle Donne», ha presentato da tempo alla Regione un suo progetto di collegamento tra i piccoli teatri per creare una rete di distribuzione sganciata da quella «ufficiale», gestita qui dalla Fondazione Toscana Spettacolo. Perché i punti su cui si incentra l'attività di questi spazi - attenzione alla nuova drammaturgia, produzione, qualità e non convenzionalità della programmazione - sembrano in larga misura comuni. Fra l'altro, non c'è nessuna intenzione di «rivalità» o di concorrenza con la Fondazione: il fatto è che, per legge, adesso non può più curare la distribuzione delle sale che non siano direttamente gestite da lei. Un rapporto, se non un vero e proprio consorzio fra i teatri, potrebbe fare veramente il gioco di tutti: pensate che cosa vorrebbe dire promettere a uno spettacolo una decina di piazze (sia pure piccole) invece di una sola, che non ripaga la compagnia delle spese.

Inoltre i piccoli teatri potrebbero proporre, sul piano della promozione, una loro immagine comune e collettiva, e unificare anche la pubblicità, con conseguente riduzione delle spese e maggiore possibilità di farsi sentire.

6 - Questa qualità cesserebbe di essere inferiore a quella che si potrebbe raggiungere se gli enti pubblici si accorgessero adeguatamente di noi, senza lasciarci in una cronica situazione di mancanza di mezzi. Almeno, io penso, la Regione potrebbe intervenire per impedire che i teatri appena ristrutturati non siano lasciati senza programmazione o costretti addirittura a chiudere. È uno spettacolo davvero molto triste. Certo anche i teatri hanno le loro responsabilità; ma hanno fatto dei progressi, senza dubbio, e quantomeno non accade più che sprechino per uno spettacolo solo di Carmelo Bene il budget di due o tre anni. Che non si possano rincorrere i grandi teatri di città mi sembra ormai che tutti, in Toscana, l'abbiano capito. □

\* Responsabile della programmazione

Anghiari: donne in scena  
al Teatro dei ricomposti

MARIA CRISTINA GHELLI\*

1 - Il Teatro dei Ricomposti di Anghiari (6.000 abitanti) è del 1790. Fu uno sfizio di un ricco nobile locale, Benedetto Corsi. All'epoca, non potevano esistere, per legge, nei piccoli paesi del Granducato, teatri aperti al pubblico: il Corsi allora se ne fece costruire uno privato - dall'architetto di Firenze Lorenzo Pozzolini - per sé, per la sua famiglia e per i suoi ospiti, collegato al giardino del suo palazzo. Vent'anni dopo, però, l'edificio fu venduto dalla famiglia Corsi a un'Accademia, composta di venti cittadini anghiesi. Fu ripreso il nome dell'Accademia letteraria dei Ricomposti, attiva nel Diciassettesimo secolo. Stemma dell'Accademia, rimasta proprietaria del teatrino fino al 1985, era un telaio, e il motto era «Alla Tela Novella». Negli ultimi cent'anni una serie di restauri si sono susseguiti stravolgendo e, alla fine, ripristinando l'aspetto originale del teatro, che ha tuttavia conservato la sua primaria struttura a pianta ovoidale, con tre ordini di 38 palchi. L'ultima ristrutturazione, seguita all'acquisto (nel 1985, appunto) da parte del Comune di Anghiari, è stata dell'architetto Alessandro Gianini. Il teatro ha ripreso pienamente la sua attività solo nella stagione 1993-94.

2 - Il teatro è gestito dal Comune, ma la programmazione è affidata a noi di «Eventi» - produzioni teatrali - e dell'associazione «Il Teatro delle Donne» in collaborazione con il Comune. Sta per essere nominato un direttore, qui di Anghiari, legato all'attività di una formazione teatrale non professionale del luogo.

Questo spazio non vuole essere solo un contenitore, un punto di puro e semplice passaggio per spettacoli teatrali in giro per l'Italia; al centro della nostra attività, infatti, ci sono e ci resteranno le produzioni. Qui gli attori vengono invitati a far nascere e a costruire i loro spettacoli: c'è perfino una casa, di proprietà dell'amministrazione comunale, riservata agli attori che stanno provando, per tutto il periodo della preparazione di un nuovo spettacolo. Al limite, possiamo mettere in cantiere un'attività di laboratorio, sempre allo scopo di far «vivere» più autenticamente il teatro: molto più che se questo si limitasse ad ospitare spettacoli una sera ogni due o tre settimane. Anni fa, qui, fu fatto già un laboratorio condotto da De Berardinis,

Per quello che riguarda il tipo di programmazione, o anche di produzione, data la presenza di noi di «Il Teatro delle Donne», largo spazio viene lasciato ad una programmazione, come si suol dire, «al femminile»: la stagione passata è stata proposta una rassegna a cui hanno partecipato Athina Cenci, Lucia Poli, Carlina Torta, Katia Beni, Sonia Grassi. Ma anche la nuova drammaturgia rientra nei nostri interessi.

3-4 - Quest'anno, a proposito anche di nuova drammaturgia, ospiteremo lo spettacolo di Carlina Torta frutto di un suo laboratorio sulla Resistenza tenuto assieme a Marco Zannoni ad Arezzo: si chiamerà *Memoria in bianco e nero* e avrà qui prove finali e debutto. Ma ci saranno anche altre due produzioni tutte nuove, di Laura Curino, una non toscana, e di Caterina Casini. La Casini ha voluto lavorare a Anghiari proprio perché di queste parti, di Sansepolcro,

CARLA CROPERA\*

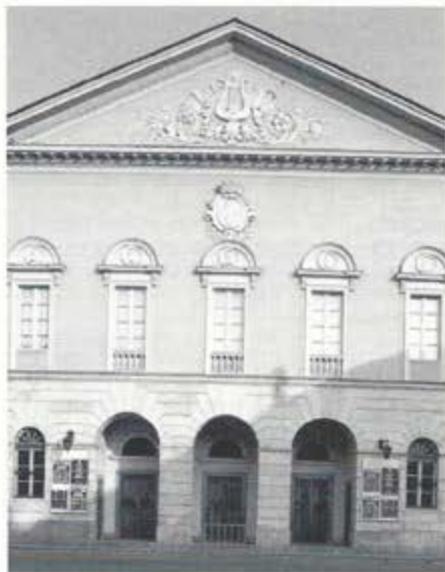
1 - La costruzione dell'ottocentesco Teatro Magnani di Fidenza ebbe una storia tormentata. L'iniziativa fu di una società privata, ma prima la mancanza di fondi, poi le vicende politiche d'inizio secolo fecero sì che il lavoro si arenasse e solo qualche anno più tardi, per l'intervento del Comune (che non fu però immediato e privo di polemiche e difficoltà), nel 1858 si ricominciò la costruzione. La parte decorativa venne affidata a Girolamo Magnani, al quale è ora intitolato il teatro. Celebre scenografo e buon decoratore, di lui si ricordano gli interventi nei teatri di Parma, di Piacenza, di Reggio Emilia e di Brescia, nonché la grande sala dei banchetti del Quirinale e innumerevoli scene per i grandi teatri italiani come la Scala e il San Carlo di Napoli e per teatri stranieri. Con senso d'amore verso la sua città il Magnani dedicò al Teatro di Fidenza particolare attenzione. Ne fece un gioiello di armonia decorativa e di gio-

chi di ombre e di luci, di ori e di stucchi secondo il gusto del tempo. L'inaugurazione avvenne il 26 ottobre 1861. Da allora la vita del teatro proseguì senza eventi di particolare rilievo con un'attività che privilegiava la programmazione musicale. Durante la seconda guerra mondiale il teatro venne chiuso, e nel periodo successivo al conflitto visse i suoi anni più bui diventando anonima sede di manifestazioni sportive e popolari. Fu ristrutturato nella prima metà degli anni '80 e inaugurato per una nuova vita nell'89.

L'attività del Magnani di Fidenza è gestita dal Comune attraverso un Ufficio Cultura.

2 - Dall'epoca della sua riapertura l'attività del teatro è costituita da una stagione di prosa per lo più gestita attraverso una campagna abbonamenti. Abbiamo provato anche la strada del «fuori abbonamento», che fosse un'occasione per incontri diversi, per esempio con la poesia o altro, ma non ha funzionato bene. Per questo motivo quest'anno cerchiamo di costruire dei percorsi all'interno

Anche prime nazionali  
al Magnani di Fidenza



delle proposte del cartellone. Abbiamo dodici spettacoli, otto dei quali seguono un'idea che si riassume nella formula «frontiere del teatro», alla ricerca di temi che, partendo dal teatro, tocchino altri campi. Un esempio: abbiamo in programma *Oylem Golem* di Moni Ovadia che ci permetterà, attraverso un incontro con il protagonista-autore, di toccare i temi della cultura ebraica e del pen-

siero delle diversità. Abbiamo in programma incontri con Leo De Berardinis, Claudio Magris ed altri esponenti di culture diverse. La stagione di prosa deve insomma consentire percorsi paralleli, occasioni di riflessione e di studio al di là del semplice spettacolo. Oltre alla programmazione teatrale abbiamo anche un'attività lirica e una stagione sinfonica estiva e autunnale. Siamo soci dell'Orchestra Stabile dell'Emilia Romagna di cui ospitiamo i concerti e altre iniziative.

**3** - Penso di avere già risposto esponendo il progetto delle «frontiere del teatro». Per quanto riguarda l'attività complessiva desidero citare la convenzione che, tramite la Provincia, il Teatro di Fidenza ha con «Teatro Festival Parma», per cui lo scorso anno è stato prodotto e presentato in prima nazionale *La bancarotta* di Goldoni in versione francese e quest'anno *Molto rumore per nulla* di Shakespeare. È un'occasione per entrare in contatto con il processo produttivo, per dare un respiro al teatro anche fuori dalla provincia, e, perché no, per arrivare alle pagine nazionali dei giornali.

**4** - Trattiamo, e continueremo a trattare, la drammaturgia contemporanea italiana non come motivo di «espansione del cartellone», ma come possibilità di giungere a riflessioni più ampie, alla stregua dei testi classici.

**5** - L'ottimizzazione dei mezzi, dei costi e delle programmazioni sono sempre fattori positivi, ma la nostra volontà è quella di essere non solo un contenitore di proposte che vengono dall'alto, ma protagonisti delle nostre scelte.

\* Responsabile dell'Ufficio Cultura del Comune di Fidenza

e si assunse la gestione del teatro – definito da un documento dell'epoca «primo ornamento del paese» – gestione che sembrava invece dovesse andare al Comune, in quanto troppo onerosa.

Nel 1964, dopo una lunga e graduale decadenza un privato, Garibaldo Pieretti, proprietario di cinema, sottopose il teatro a una ristrutturazione efficace ma discutibile sia dal punto di vista architettonico che teatrale. Fu, fra l'altro, soppresso il golfo mistico e furono drasticamente ridotte le dimensioni del palcoscenico. Dopo altri passaggi di proprietà il teatro, che rischiava di essere trasformato in struttura abitativa, fu acquistato dal Comune nel 1976.

**2** - Esiste una convenzione tra noi dell'Atelier Costa Ovest ed il Comune di Campiglia, che ci passa un budget annuale con cui copriamo le spese di gestione e di programmazione. Per alcuni progetti particolari possiamo contare – come Atelier – su altre risorse messe a disposizione da enti pubblici. Avendo, sempre come Atelier Costa Ovest, un'attività continuata e molteplice di produzione e di programmazione su un territorio abbastanza ampio, possiamo permetterci di chiamare a Campiglia, a costi ridotti, compagnie o artisti con i quali abbiamo già rapporti o che invece sono interessati a stabilirli.

Per quanto riguarda le scelte artistiche, non puntiamo affatto al teatro tradizionale, o più commerciale (che in questa zona approda a Piombino), ma allestiamo cartelloni di proposte rigorosamente «d'autore».

**3** - Quest'anno, sul fronte della produzione di spettacoli, abbiamo in programma il primo approdo di un progetto etichettato «Rito e Mito». Ad aprile andrà in scena un lavoro, ancora senza un titolo, ispirato a Gide, con Galatea Ranzi, Mario e Mina Andreolo. Come spesso accade qui a Campiglia, lasceremo il teatro a disposizione dello spettacolo anche per tutto il periodo delle prove.

**4** - È una delle linee guida del nostro lavoro: *Il buco*, di Spiro Scimone, l'autore-interprete di *Nunzio*, premiato dall'Idi e in tournée quest'anno, è stato allestito a Campiglia. Abbiamo prodotto, in passato, anche un lavoro di Enzo Moscato. Puntiamo moltissimo sul filone dei nuovi e giovani autori: su di esso – io direi – si è costruito anche un pubblico, visto che abbiamo abituato i nostri abbonati (110 su 180 posti del teatro) a queste proposte e non a quelle più usuali e corrive.

**5** - Sarebbe senz'altro utile. Tanto più che si potrebbero spingere le compagnie a mettere in cantiere produzioni appositamente pensate per questi spazi, con pochi attori e scenografie di dimensione ridotta. Un eventuale consorzio di piccoli teatri potrebbe assicurare a questi spettacoli quelle decine di repliche che ne renderebbero possibile, e conveniente, l'allestimento. Potrebbe insomma nascere una produzione nuova, mirata proprio a questo segmento tutto particolare di mercato.

**6** - Il dibattito sulla funzione dei piccoli teatri, accademici e non, è ancora aperto: noi pensiamo che una delle vocazioni di questi spazi possa essere quella – in genere trascurata – di farne dei centri di formazione o di perfezionamento, come abbiamo fatto noi con i Concordi e con i teatri di Rosignano Marittimo e di Montalcino. Organizziamo corsi per macchinisti, fonici, illuminotecnici, ma anche, più genericamente, per animatori che non opereranno solo nell'ambito del teatro e del mondo dello spettacolo. Certo non è una ricetta, questa, che possa esser applicata dovunque. Ma l'importante è non assistere più all'assurdità come la rapida chiusura di teatri storici appena riaperti. Con la motivazione che mancano i fondi e, molto spesso, anche gli spettatori. Il fatto è, a nostro parere, che a gestire i teatri non devono essere direttamente i Comuni, ma qualcuno che sia capace di sviluppare un preciso e adeguato progetto culturale. E questo qualcuno non può essere che una compagnia (perché i teatri hanno bisogno, prima di tutto, di qualcuno che li abiti), oppure una struttura già operante; gente che sia in grado di sfruttare davvero il teatro e di farne effettivamente un punto di riferimento culturale per tutto il territorio vicino.

\* Direttore

## Campiglia: collaborazione con l'Atelier Costa Ovest



PAOLO PIERAZZINI\*

**1** - Campiglia è un comune di 10.000 abitanti in provincia di Livorno, ma già nel territorio della Maremma pisana, a pochi chilometri di distanza dal mare. Il Teatro dei Concordi è nato nel 1867: progettista ne fu l'ingegner Francesco Fedi, uno dei tre abitanti del posto che vollero la sua realizzazione, e gli affreschi che decorano la sala sono

opera di un pittore fiorentino detto «Il Ciappacasse». A tre ordini, con 38 palchetti – destinati ai cittadini illustri, associati alla «Società Costruttrice del Teatro», o «dei Concordi» – la sala poteva contenere, a leggere l'«Elenco dei Teatri esistenti nel regno d'Italia», 600 spettatori (molti dei quali ovviamente in piedi). Oggi, dopo i restauri, i palchi sono diventati 44 e i posti si sono ridotti a 180. La «Società Costruttrice» divenne ufficialmente «Accademia dei Concordi» solo nel 1867,

# Il Di Bartolo di Buti: dai Maggi a Grotowski

DARIO MARCONCINI\*

1 - Buti è un piccolo paese al confine fra le province di Pisa e di Lucca, sulle pendici del Monte Serra. Il teatro fu costruito nel 1843: si chiamava «dei Riuniti», come l'Accademia che dodici cittadini butesi abbinati fondarono proprio quell'anno, con lo scopo appunto di erigere «un teatro ove saranno date delle rappresentazioni sia in musica che in prosa».

L'inaugurazione - dicono le cronache - avvenne con la costosa esecuzione di un'opera di Bellini, la *Beatrice di Tenda*. Il teatro conserva ancora oggi la sua struttura originaria, con pianta a ferro di cavallo e due ordini di 25 palchi. Da segnalare sono le decorazioni pittoriche, particolarmente belle. Una deformazione degli spazi interni avvenne nel secondo dopoguerra, quando la sala fu trasformata in cinematografo. Decaduta e divenuta - alla fine - inagibile, fu acquistata nel 1971 dal Comune, che ne cominciò il restauro all'inizio degli anni '80. La riapertura, dopo la ristrutturazione firmata dall'architetto Roberto Frassi, è avvenuta nel 1986. Anche il palcoscenico, tra l'altro, è stato rifatto: quanto ai posti a sedere sono, tra platea e palchi, circa duecento.

2 - Esiste un ente apposito, delegato dal Comune, che si occupa della gestione e dell'attività del teatro. Il Comune è rappresentato nel consiglio di amministrazione.

Da sempre il teatro di Buti ha affiancato programmazione rigorosa e di qualità, secondo una linea stilistica precisa, e attività di produzione: in questo secondo campo, si è partiti dalla preziosa presenza in paese di un gruppo di attori-cantanti popolareschi eredi dell'antica tradizione del «maggio», molti dei quali di età avanzata. Prima sono stati rimessi in scena alcuni lavori tratti da «maggio» drammatici del poeta butese Pietro Frediani (XIX secolo), poi si è incominciato a far interagire questa tradizione ed il suo linguaggio con i linguaggi moderni del teatro di ricerca chiamando a lavorare insieme ai maggianti attori come Elisabeth Albahaca della compagnia di Jerzy Grotowski, Toni Servillo, Marion D'Amburgo e altri. Ora l'attività produttiva sta seguendo, da tre o quattro anni, un percorso più autonomo.

3 - Come accade tutti gli anni, anche la stagione '94-'95 vedrà sul palcoscenico di Buti artisti e spettacoli importanti: da Leo De Berardinis con il suo *Scaramouche* a Carlo Cecchi con *Finale di partita*, dal Pasolini con Girone all'*Omaggio a Luzi* con Pamela Villorosi. Alessandro Bergonzoni ha aperto il cartellone, a fine ottobre, con l'anteprima nazionale del suo nuovo spettacolo. Non sono rari i debutti, a Buti, né è raro il caso di attori e di compagnie che adattano appositamente le loro messe in scena per questo spazio particolare, creandone un'edizione ridotta: ma non per questo meno bella, anche se magari senza scene. Noi sollecitiamo gli attori a venire qui anche solo con le luci e i costumi: se vengono anche senza neppure un fondale da mettere dietro, può essere anche meglio. Qualcuno, poi, utilizza lo spazio della platea, svuotato di sedie, con gli spettatori a guardare dai palchi, in un rapporto insolito con l'evento-spettacolo.

Le produzioni saranno due, entrambe approdi di un percorso laboratoriale estivo: *Sulla strada maestra* di Anton Cechov, con regia di Anne Zemor, e *Paolo di Tarso*, con drammaturgia e regia mia e di Paolo Billi, con un attore bravissimo ed «irregolare», Lorenzo Minelli, nel ruolo di protagonista.

4 - Le nostre produzioni sono sempre e comunque delle drammaturgie, anche se non hanno molto a che fare con quella che viene normalmente etichettata come «nuova drammaturgia italiana». C'è un lavoro di riscrittura che viene operato, spesso, su testi e autori classici: è stato così per le *Scene da Peer Gynt*, per *Madre Coraggio*, *Ifige-*

*nia in Tauride*, *Medea*, *Per una Gerusalemme* dal Tasso, realizzati con, o senza, gli attori-cantanti del «maggio».

5-6 - Non credo che sia una strada molto praticabile. Sarebbe utile solo se ci fosse davvero la volontà di dar vita a progetti produttivi finalizzati ai piccoli teatri. Noi spingiamo da anni in questa direzione, e nessuno - nemmeno in Toscana - ci

viene dietro. Un esempio: l'anno scorso abbiamo allestito uno spettacolo, *Madelon*, da *Viaggio al termine della notte* di Céline, pensato apposta per gli spazi di dimensioni ridotte. Ebbene: nessuno l'ha voluto, tranne il Teatro Studio di Scandicci. Il problema è che ciascuno continua a andare per la sua strada, seguendo una logica di indipendenza, se non addirittura di concorrenza nei confronti degli altri. E molto spesso si è interessati solo a cacciare i grossi spettacoli, a guarnire il cartellone di uno o due grossi nomi, cercando assurdamente di imitare i teatri cittadini. Il che non deve e non può essere il compito dei teatri dei centri più piccoli. □

\* Direttore artistico

## Casalmaggiore: in sviluppo gli accordi di territorio



ERMANN ROMANETTI\*

1 - Il Teatro della Società (attuale Teatro Comunale di Casalmaggiore) fu costruito per iniziativa di un gruppo di privati: i lavori iniziarono nel 1738 e nel 1770 l'inaugurazione veniva a coronare gli sforzi, con un edificio che ancora oggi, a ragione, è considerato uno degli esempi più raffinati di architettura teatrale settecentesca. Era quella l'epoca in cui Casalmaggiore e le sue terre vivevano un periodo di fioritura economica culturale: nella vita cittadina l'attività teatrale aveva un ruolo di primaria importanza, oltre il puro intrattenimento. Nonostante alcune modifiche apportate nel secolo scorso (boccascena e particolari della facciata) il teatro si presenta oggi così come fu progettato e costruito.

Ha funzionato regolarmente soprattutto con stagioni d'opera lirica fino alla seconda guerra mondiale. Divenuto poi, per qualche tempo, un cinema, rimase chiuso per vent'anni subendo il conseguente degrado, finché negli anni '80 iniziarono importanti restauri e adeguamenti funzionali che ne hanno determinato la riapertura. Oggi il teatro è gestito dal Comune.

2 - Il teatro è stato riaperto al pubblico nel '89 con alcune rappresentazioni non ancora sistematiche. Con la stagione '90-'91 è partita una regolare programmazione di musica, prosa e danza a cui si sono aggiunte una stagione di teatro per ragazzi, e una di compagnie amatoriali, più altre iniziative

parallele come il jazz, gli aperitivi in musica e via dicendo.

3 - Non abbiamo purtroppo i mezzi necessari per un'attività di produzione, ma abbiamo sempre cercato collaborazioni che consentissero di legarci a processi produttivi. Con il Teatro Stabile di Parma nel 1992 abbiamo collaborato all'allestimento di *Filottete* di Sofocle realizzato da Cristina Pezzoli, che fu messo in prova qui a Casalmaggiore, dove furono presentate alcune anteprime. Una collaborazione attiva fu offerta anche a Pippo Del Bono e a Virgilio Sieni, per spostarci nel campo della danza. Un buon rapporto esiste da alcuni anni con il Teatro delle Briciole di Parma, tanto che Casalmaggiore è stato una delle sedi in cui si è svolto il Festival Vetrina Europa da loro organizzato.

4 - Vicino a Casalmaggiore c'è Parma, con le sue realtà teatrali, c'è il Teatro Valli di Reggio Emilia, c'è il Ponchielli di Cremona; quindi bisogna sapersi ritagliare uno spazio specifico, pur mantenendosi ad un buon livello qualitativo. Abbiamo dovuto riconquistare il grande pubblico al teatro con un'attenzione a generi più tradizionali. Ma fin dall'inizio, sia per quanto riguarda la prosa, sia la musica e la danza, abbiamo cercato di accostare la novità alla tradizione. Quest'anno avremo *Faust* di Barberio Corsetti, abbiamo avuto De Berardinis, Ravenna Teatro, Cecchi con *Peyman* e il Balletto di Toscana. Compatibilmente con i mezzi economici e strutturali, si cerca di dare spazio al teatro, al di là di ciò che fa cassetta o tradizione, e in questo percorso trova una sua collocazione anche la drammaturgia contemporanea italiana. Tutto ciò tenendo conto del fatto che al pubblico viene offerto un unico abbonamento che comprende teatro, musica e danza, per cui è necessario ben calibrare la proposta, sapendo di non poter contare su un bacino di utenza in perenne espansione.

5 - Nella nostra area esisteva tempo fa solo il Ponchielli di Cremona, poi è partito agli inizi degli anni '80 lo spazio di Romanengo, è stato restaurato questo teatro e successivamente Soresina, da poco tempo ha riaperto Cassalbuttano, per cui la Provincia ha pensato di creare un «sistema teatrale cremonese» non solo per meglio utilizzare i contributi, ma perché si agisse con criteri razionali evitando sovrapposizioni o concomitanze, coordinando i progetti. C'è dunque autonomia di programmazione e coordinamento organizzativo. Se un sistema consorziale porta vantaggi di questo tipo, credo sia auspicabile; deve però essere salvaguardata un'autonomia di scelta in relazione alla crescita del pubblico. □

\* Responsabile della gestione e della programmazione del Teatro Comunale di Casalmaggiore

A pag. 9, dall'alto in basso, il Teatro Magnani a Fidenza; il Teatro dei Concordi a Campiglia Marittima durante l'«Elettra» messa in scena da Cristina Pezzoli per l'Atelier della Costa Ovest. In questa pagina, il Teatro Comunale di Casalmaggiore.

UGO CHITI SUL SUO LAVORO DI DRAMMATURGO

# QUANTO COSTA IL PIACERE DI SCRIVERE IN TOSCANO

«Abbiamo scelto di essere una voce del teatro delle lingue regionali, ma al successo riportato nelle tournées ha fatto riscontro, paradossalmente, una sottovalutazione nel territorio» - *Le 230 repliche di La provincia di Jimmy.*

FRANCESCO TEI

**T**imido, modesto, quasi vergognoso ed evasivo «nume tutelare» (questo termine, senz'altro, lo farà inorridire) della tre giorni del convegno sul Teatro delle Regioni è stato – che lui lo ammetta oppure no – Ugo Chiti. Il quale, di certo, di cose sull'argomento «teatro in lingue regionali» ne ha da dire parecchie: da più punti di vista.

**HYSTRIO** - Una domanda alla quale, forse, dovrebbe rispondere parlando a lungo: che peso ha avuto, nella sua attività di drammaturgo, la scelta di scrivere in toscano e non più nel convenzionale italiano?

**CHITI** - Credo che per rispondere a questa domanda sia necessario ripartire dall'inizio. In un primo tempo, per me, scrivere lavorando su una lingua – non un dialetto, ma una vera e propria lingua – così particolare e così forte è stata un'esperienza rigenerante, come bruciare le altre esperienze del passato e ripartire dalla cenere lasciata da quel fuoco. Non pensavo nemmeno che un lavoro di questo genere potesse portarmi ad una precisazione e a una definizione del mio stile di autore teatrale. Infatti, nel momento in cui mi sono accorto che proprio questo stava accadendo, è emersa la necessità – nuova – di conciliare ragioni poetiche e ragioni, come dire, di progettualità artistica; e di muoversi con ancora maggiore attenzione perché «quello», oramai, e non un altro, era diventato anche il mio modo di essere autore.

**H.** - E poi?

**C.** - Il compito, l'impegno erano diventati quelli di rinnovarsi entro un ambito conosciuto: non eravamo più nel momento felice, favorevole, della «scoperta» iniziale di un autore, e di un gruppo. Il problema più grave, però, lo abbiamo incontrato più avanti, su tutt'un altro piano. A un certo punto, nell'itinerario comune mio e dell'Arca Azzurra, si è inserito un elemento amaro, doloroso. Qui nella nostra regione, a livello di spazi, di strutture teatrali e di istituzioni, non c'è stato affatto quel riconoscimento, quel sostegno, quell'adozione, quasi, in cui confidavamo: non a vantaggio di altri, intendiamoci, ma non tanto da permettere a noi di sentirci fino in fondo «voce» di un mondo toscano al quale il nostro linguaggio teatrale è così visceralmente vicino. È comprensibile, certo, che ognuno protegga se stesso, oppure – se è un ente locale – le realtà per vari versi più sue: ma questo non toglie che ci siamo sentiti delusi, trascurati, scontenti, in un momento – per di più – in cui avvertivamo con forza l'esigenza di un appoggio e di un sostegno anche da un punto di vista umano. Questo appoggio è mancato ed abbiamo attraversato un momento di debolezza, di appannamento. Poi, visto che la situazione era quella, ne abbiamo preso atto e siamo ripartiti

rimboccandoci ancora le maniche.

**H.** - Eppure, non è che i vostri lavori non abbiano girato...

**C.** - Per carità: se penso, per esempio, alle circa 230 repliche de *La provincia di Jimmy*, non posso certo lamentarmi, visto che sono pochissimi i testi italiani di oggi che arrivano a un tale traguardo. È solo dal teatro toscano che mi aspettavo, lo ripeto, un'adozione – come dire – affettiva ed affettuosa che non c'è stata.

**H.** - Ma problemi del genere riguardano anche le altre nuove drammaturgie che utilizzano le «lingue» regionali?

**C.** - Sì; se penso a un dramma come *Ferdinando* di Ruccello, non posso non notare che – a dispetto delle sue due fortunate edizioni – non ha certamente girato quanto meritava. Se penso ad altri autori, però, come un Moscato, al suo teatro che è evento poetico e ritualistico, atipico e particolarissimo, dico che si tratta di una produzione che, di fatto, si pone da parte nei confronti dei meccanismi usuali dei circuiti, appartata, appunto, e come «marginale» per natura. Non è il caso, senza dubbio, del teatro mio e dell'Arca Azzurra, che si situa – almeno apparentemente – in pieno nel campo del teatro normale di giro, mantenendosi esteriormente fedele a una struttura convenziona-

le (basti pensare che la nostra è una compagnia di undici attori) sia pure proponendo contenuti artistici e motivi nuovi.

**H.** - Quanto pensa che abbia influito sul successo delle sue commedie, che richiamano ogni volta a teatro anche un pubblico che di solito non segue la prosa, la scelta di una lingua viva e parlata come quella dialettale?

**C.** - Questa scelta linguistica contribuisce a dare al pubblico un'impressione di verità e autenticità. La scelta della lingua è un fatto poetico molto preciso, che influisce non soltanto sulla costruzione dello spettacolo ma perfino sull'intreccio che un autore crea. Il pubblico avverte la sensazione di un'operazione vissuta, sentita, sincera fino in fondo: sincera tanto dal punto di vista della spinta emotiva che l'ha fatta nascere quanto da quello della necessità interiore, chiamiamola così, che muove l'autore e la compagnia. La gente se ne accorge subito e questo si traduce, puntualmente, in successo. Per il resto, non credo che la scelta della lingua toscana possa avere influito più di tanto: l'accoglienza riservata dal pubblico ai miei spettacoli è più o meno la stessa in Toscana e fuori. □

Nella foto, Ugo Chiti.



SECONDA EDIZIONE DEL CONVEGNO SULLE ETNIE TEATRALI

# INCONTRI ALL'«ALBERGACCIO» SULLE LINGUE DEL TEATRO

*Si è lanciata la proposta di un interscambio fra realtà produttive di diverse regioni - Letture da Testori, Santanelli, Gadda, Chiti e Benvenuti - La necessità di ridisegnare una mappa dell'accesso ai circuiti e ai contributi.*

FRANCESCO TEI



**È** diventato, pian piano, quasi un luogo comune affermare che è nel teatro scritto, e recitato, in dialetto, o meglio nelle diverse «lingue» regionali subalterne parlate nelle varie zone d'Italia – e non in quello che si serviva, o si serve, di un italiano che è lingua convenzionale, «artificiale» e letteraria – che si può trovare il vero teatro del nostro Paese, quello vivo ed autentico tanto nel suo legame con un linguaggio quotidiano e reale che con una teatralità «totale» e concreta, che non metta da parte i valori della spettacolarità e dell'espressività del gesto e del corpo. C'è, senza dubbio, un grosso fondo di verità in questa teoria, anche se bisogna rifuggire dagli estremismi e da prese di posizione ideologiche e

preconcette; tanto che si guardi al passato (dalla Commedia dell'Arte a Goldoni, dalla migliore drammaturgia dialettale piemontese e lombarda, veneta e toscana alle illustri tradizioni sceniche siciliana e napoletana sino a Eduardo) quanto che si incentri l'attenzione sul presente, quando – come si sa – molta della nostra drammaturgia italiana faticosamente affermatasi si esprime appunto in «lingue» locali, dalla scuola napoletana dei Rucello e dei Moscato a quella siciliana di Scaldati e dei suoi giovani epigoni, sino al toscano popolare, ma non popolaresco, di Ugo Chiti. E proprio la compagnia di Chiti, l'Arca Azzurra, era certo fra coloro che meglio potevano dar vita ad un'iniziativa come «Delle lingue del teatro»,

giunta quest'anno alla sua seconda edizione, dal sottotitolo programmatico «Drammaturgia e teatro delle regioni»: tre giorni di «colloqui, letture, incontri» ospitati, nel mese di novembre, dalla sede nobile della casa (detta l'Albergaccio) del Machiavelli a Sant'Andrea in Percussina, a pochi chilometri da Firenze.

## DEDICATO A NAPOLI

Organizzato dall'Arca Azzurra assieme al Comune interessato, quello di San Casciano in Val di Pesa, con il contributo anche della Regione Toscana, «Delle lingue del teatro 2» è stato però tutt'altro che un'occasione e un momento di indagine teorica o storica (l'unico contributo in questo senso è venuto dal non lungo intervento di Paolo Puppa), ma è stato invece un incontro di natura spiccatamente pratica e progettuale, in cui è stata lanciata la precisa proposta di un allargamento dell'iniziativa ad una forma ben strutturata di interscambio concreto fra realtà drammaturgiche e produttive di diverse regioni: così, sotto la nuova etichetta de *Il Teatro delle Regioni*, a cura del critico Luciana Libero, la prossima edizione dell'iniziativa dell'Arca Azzurra sarà dedicata a Napoli, e a incontri tanto concreti con gli autori del «dopo Eduardo» da divenire dei nuovi allestimenti, messi in scena al restaurato Teatro Niccolini di San Casciano da teatranti toscani e dalla stessa compagnia di Chiti su testi di drammaturghi napoletani. In seguito, la «visita» di Napoli alla Toscana dovrebbe essere restituita, e successivamente ancora è prevista l'entrata in gioco di altre drammaturgie collocate sulla stessa «linea etnica, territoriale, a forte valenza regionale» in cui, secondo Luciana Libero, si situa «quanto di nuovo ha prodotto il teatro italiano in questi anni». In questa stessa direzione – è giusto ricordarlo – si era mosso, pionieristicamente, anni fa Ugo Gregoretti (ospite della tre giorni dell'Arca Azzurra) quando dedicò due edizioni di «Benevento Città Spettacolo» da lui diretta rispettivamente al *Teatro delle lingue sconfitte* ed a quello *delle lingue rinascite*, invitando fra l'altro anche il gruppo di Ugo Chiti.

## ANCHE GADDA

Non c'è dubbio che la proposta uscita dall'incontro di Sant'Andrea in Percussina, venuta da una compagnia fra le più vitali e forti, dal punto della tensione espressiva e interiore, di un teatro italiano che tenta di evadere dalla routine, si affianchi ad altre sortite e fermenti che dimostrano come

questa ampia area «regionalistica» del nostro mondo del teatro stia dando indizi di una vivacità progettuale che ne rispecchi, finalmente, quella creativa ed artistica già nota e indiscutibile. Della quale ha dato un saggio, limitato ma sempre significativo, la sezione di letture e spettacoli della tre giorni dell'Albergaccio del Machiavelli: Rosa Di Brigida ha interpretato Manlio Santanelli e Lucilla Morlacchi Testori (oltre al Gadda de *L'Adalgisa*) e Sandro Benvenuti un assaggio di un nuovo lavoro a quattro mani confezionato da lui con Ugo Chiti, prima che *Mostri*, sapiente collage di brani della trilogia *La terra e la memoria* di Chiti - a cura di Benito Incatasciato - restituisse, ancora una volta, l'energia e la dura e violenta incisività, spoglia ed aspra, del linguaggio drammatico di un autore e di una compagnia portatori in maniera miracolosamente precisa di una particolare identità culturale e linguistica che peraltro non appare affatto chiusa in se stessa.

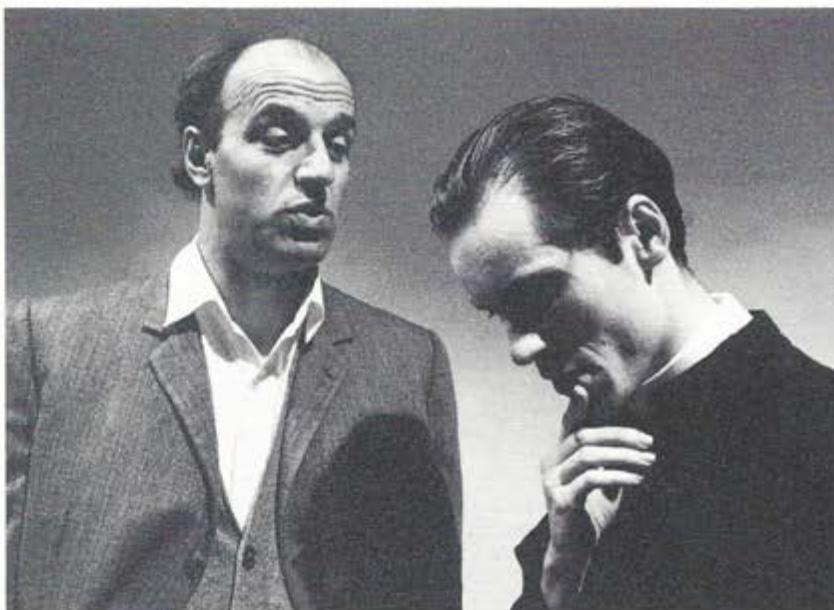
## MARCHIO PER IL CHIANTI

La presenza, ai tre giorni di incontro (è stata lanciata anche la proposta di un «marchio per la cultura nel Chianti», rivolta in primo luogo ad enti pubblici e a possibili sponsor), di una grandissima maggioranza di teatranti, organizzatori e addetti ai lavori toscani non ha mancato, però, di far scivolare il dibattito più del previsto verso l'analisi e la fotografia della situazione dell'attività teatrale nella regione, a partire dal capoluogo Firenze. È stato come un chiedersi collettivamente «che fare» in un momento di disgregazione e di crisi, se non addirittura di sfascio, probabilmente anche superiore a quello avvertibile in altre regioni: anche per colpa del lento collassare della Fondazione Toscana Spettacolo, che si occupa soltanto - e sempre con maggiori limiti legali - di distribuzione, nonché a causa delle dannose approssimazioni o dell'inazione dei Comuni. A cominciare proprio da quello di Firenze, che lascia navigare in acque sempre peggiori l'attività di prosa, e rimanda alle calende greche il recupero e la riattivazione di quel Goldoni (grande teatro storico di proprietà pubblica, da anni in fase di restauro) verso il quale - fra l'altro - si profilano pericolose operazioni di «paracadutaggio» dall'esterno di organizzatori non del posto attratti dal ghiotto boccone. E così, in una Toscana particolarmente ricca di gruppi e di vitali fermenti apprezzati a livello nazionale si trascina una vita teatrale sofferta e sconnessa, piena di spazi chiusi e di opportunità non sfruttate, sullo sfondo di circuiti che funzionano male o si fanno concorrenza o comunque non riescono a coordinarsi fra loro: e quello che è certo è che proprio i gruppi toscani - quasi tutti - non riescono, incredibilmente, ad inserirsi nella distribuzione, se non in piccolissima parte.

Nel frattempo, la riduzione dei mezzi e dei finanziamenti pubblici sta lentamente strangolando le compagnie ed i teatri stessi, e - come anche altrove - operare una selezione ed una scelta, seguendo criteri critici e di valore artistico sembra una insostenibile fatica di Ercole, un qualcosa di impossibile, una responsabilità finora sconosciuta a cui nessuno se la sente di sottoporsi. Eppure sarà indispensabile - al di là anche della diminuzione dei mezzi - compiere questo storico passo, se non altro per ridisegnare una mappa dell'accesso ai circuiti ed ai contributi non più inquinata da favoritismi politici e clientelari. E neanche - ci sia consentito dirlo - da quell'assistenzialismo che quasi tutte le compagnie e quasi tutti gli operatori intervenuti a «Delle lingue del teatro» continuano ad invocare, sotto forma dell'abituale richiesta - pur comprensibile - di «salvaguardare l'esistenza» in ogni maniera possibile. □

A pag. 12, Ilaria Daddi e Andrea Costagli in «In punta di cuore» di Ugo Chiti, Arca Azzurra Teatro. In questa pagina, Massimo Salvianti e Dimitri Frosali in «La provincia di Jimmy».

## PRIMA TAPPA A NAPOLI NELLA PRIMAVERA '95



## In viaggio con l'Arca Azzurra nelle regioni del nuovo teatro

LUCIANA LIBERO

**F**ino a qualche anno fa c'era a Firenze, o meglio a Fiesole, il Centro internazionale di Drammaturgia. Era uno dei pochi organismi italiani ad avere come fulcro della sua attività il lavoro drammaturgico e, nelle varie gestioni che si sono susseguite, aveva attratto a sé numerose e importanti figure di autori.

Travolto anch'esso dal deficit dell'Ente Teatro Romano, del Centro di Drammaturgia non è rimasta traccia e, dopo l'ultimo sussulto del '90 con la rassegna «Autori» al Teatro di Rifredi, è entrato anch'esso a far parte della lunga schiera di organismi toscani rimasti ormai nella memoria.

Ora con l'Arca Azzurra Teatro e con Ugo Chiti si cerca di non disperdere quell'eredità, andando a costituire nel Chianti un nuovo polo della drammaturgia che vada a indagare dentro quei fertili percorsi della ricerca sulla lingua di cui Ugo Chiti è stato tra i validissimi protagonisti.

Nelle due giornate che si sono svolte a San Casciano nello scorso novembre, al loro secondo appuntamento annuale con «Delle lingue e del teatro», si è tentato insieme a vari operatori, anche di area toscana, di ridefinire una mappa squisitamente geografica di un'operatività in gran voga nei passati anni Ottanta e oggi in parte mimetizzata tra i vari cartelloni teatrali, tra tante - spesso fasulle - novità italiane.

Si tratta quindi di ricollegarsi ad analoghe esperienze italiane, segnate dal ricco sapore della «differenza» e di non abbandonare alla casualità e sporadicità di singole iniziative il lungo discorso sulla drammaturgia. Un discorso che vuole ricompattare i numerosi e bravi autori italiani per un progetto-itinerario che vada ad abbracciare il sommerso, il misconosciuto o l'emergente di varie città. Per ritrovare energie, risorse, creatività, sempre più soffocate da uno strano mercato: asfittico quanto a finanziamenti eppure dominato da produttività, merce, consumo.

Un «Teatro delle regioni» quindi, che nell'uso del dialetto e delle lingue minori, ritrovi contiguità, sperimentazione, lavoro sul linguaggio. Un viaggio in Italia che dovrebbe avere la sua prima tappa nell'aprile del '95 e che non può non partire da Napoli per la ricchezza e creatività che ancora viene fuori da questa regione, ma anche per le varie affinità elettive che legano a Napoli l'Arca Azzurra. Dai tempi del «dopo Eduardo», la cosiddetta «scuola napoletana» non manca di sorprenderci, non solo nella continua produzione di testi di autori ormai noti e affermati, come Manlio Santanelli o Enzo Moscato, ma anche di giovani leve come Francesco Silvestri e Ruggiero Cappuccio. Senza trascurare gli stimolanti incroci tra drammaturgia e scritture sceniche dei Teatri Uniti che toccano lo sperimentalismo di *Rasoi* di Moscato o la tradizione di un maestro come Raffaele Viviani.

Un viaggio nelle città e nelle regioni del teatro che nasce non come una semplice offerta di spettacoli ma come un laboratorio creativo, una *factory*, che raduni intorno a sé le migliori energie toscane; dove si cercherà di far incrociare testi, attori, autori che a Firenze incontrino Napoli, Palermo, Venezia, Milano.

Un teatro delle lingue che avrà al suo interno momenti spettacolari e eventi esclusivi ma che sia anche una vetrina di nuovi testi, non privo di incontri di riflessione e di dibattito; dai nodi produttivi tutti in gran parte da sciogliere nel rapporto con organismi pubblici e privati, alle relazioni tra testo-regia-messa in scena-lavoro sull'attore.

Siamo per ora alla messa a punto di un progetto che ha già raccolto l'adesione della Fondazione Toscana Spettacolo ma che certamente può trovare ulteriori «sinergie» con l'Istituto del Drama italiano, con l'Etì e con altre realtà regionali e nazionali.

Un progetto che naviga a vista tra i nuovi assetti politico-istituzionali ma di sicuro orientato verso quell'idea di drammaturgia nazionale che non va dispersa ma tutelata e protetta. □

IL FUTURO DA RIDISEGNARE PER IL TEATRO DI PROSA

## MEZZO SECOLO DI RINVII

*La ricerca della legge mai varata per la regolamentazione dell'attività drammatica in Italia compie cinquant'anni: è l'età della saggezza ma può essere anche quella dell'arteriosclerosi - Sette punti per cercare di fare luce.*

GHIGO DE CHIARA\*

**N**ell'augurio che tocchi alla Seconda Repubblica offrire al teatro di prosa quella legge la cui attesa si è trascinata per l'intero mezzo secolo della Prima, tenteremo di riassumere in pochi punti nostre personali riflessioni sulla materia.

1) **TEATRO COME INVESTIMENTO CULTURALE** - È indispensabile che la quantità di pubblico denaro che lo Stato e gli Enti locali destinano all'arte drammatica si avvicini ai livelli dei principali Paesi europei: i cui governanti, pure nell'avvicinarsi delle forze al potere, hanno sempre riconosciuto il primato del teatro come strumento di crescita civile, morale e intellettuale della comunità. Senza questa convinzione si può forse rattoppare alla meglio la mediocrità attuale ma non certo predisporre all'arte scenica un futuro dignitoso: tenendo presente che il teatro, in quanto pubblico servizio culturale come la gestione di musei e biblioteche, non può essere abbandonato agli esiti puri e semplici del mercato. Ma siccome l'impegno pubblico va rivolto alla drammaturgia qualitativamente meritevole, il merito di ciascuna impresa non va delegato a formule di automatismo che hanno già dato risultati pessimi ma al parere decisionale di gruppi di esperti di accertata competenza, estranei a qualsiasi interesse personale nel settore.

2) **GLI «STABILI», STRUTTURA PORTANTE** - La non procrastinabile riforma dei teatri stabili tenga presente che proprio questi organismi, in quanto destinatari privilegiati del denaro pubblico, debbono costituire l'esperienza pilota della nostra drammaturgia: per le scelte e per il livello del repertorio, per la continuità del lavoro con progettazione almeno triennale, per la presenza - prolungata nel tempo - dello stesso gruppo base di attori e di tecnici, per la collaborazione di drammaturghi di compagnia. Prevalentemente impegnati nel grande repertorio, gli stabili debbono dotarsi di almeno una sala di minore capienza destinata a testi nuovi e innovativi, in particolare di autori italiani. Ricercare e promuovere la drammaturgia nazionale contemporanea dev'essere compito non ultimo dei teatri a gestione pubblica.

3) **LO SPAZIO PER LA LIBERA INIZIATIVA** - Non crediamo che la semplice detassazione consenta la sopravvivenza delle compagnie private: una misura del genere può favorire esclusivamente il proliferare del più grossolano repertorio di consumo, magari approntato (e già accade) per pittoreschi intrattenitori televisivi promossi attori sul campo. Ma la compagnia privata, inguaribilmente nomade, che visita anche la più remota provincia, appartiene alla più illustre tradizione italiana: e frequentemente con risultati artistici di tutto rispetto. Tali compagnie debbono poter con-

tare sugli interventi dello Stato ma col vincolo della indubitabile qualità dei loro spettacoli, della dignità negli allestimenti di novità italiane presenti in cartellone, della continuità del loro organico.

4) **GLI SCAMBI INTERNAZIONALI** - L'Europa è vicina ma la reciproca conoscenza degli europei attraverso il teatro è ancora lontana. Vogliamo parlare non tanto dello scambio di spettacoli quanto dello scambio di testi tradotti nella lingua delle platee cui essi sono destinati. Che in Italia vengano a recitare nel loro idioma complessi stranieri di grande fama è certo interessante: così come è eccellente ambasciata d'arte il perenne giro del mondo dell'*Arlucchino* del Piccolo di Milano. Ma accanto a queste imprese di prestigio riteniamo altrettanto indispensabile lo scambio della «parola comprensibile», cioè la proposta di opere che, tradotte, permettano all'uditorio la totale percezione dei temi, delle idee, del linguaggio scenico dell'autore. Oggi quest'attività di scambio, episodica e casuale, resta prerogativa di agenzie interessate ovviamente alla traduzione e al collocamento del repertorio di consumo. Forse questo capitolo meriterebbe una considerazione a parte nella progettazione globale del nostro Dipartimento dello Spettacolo.

5) **L'EVENTO IMPREVISTO** - Dare un titolo siffatto a un articolo di legge sarebbe un po' buffo, ne conveniamo: tuttavia il teatro è bottega di sortilegi. Può capitare (e talvolta è capitato) che magari in un periferico festival d'estate nasca prodigiosamente la *Cosa*, cioè il piccolo miracolo ad opera di attori e autori di nessuna quotazione. Che fare di questa inattesa pianticella? Proteggerla o lasciarla seccare dopo tre giorni di recite perché non esiste paragrafo di «circolare» cui aggrapparsi per cercarle spazi scenici magari già assegnati a spettacoli di «sicuro successo» che forse si riveleranno un bidone ma che comunque completeranno il loro già programmato «giro» davanti a spettatori sonnolenti? *Provideant consules*, sentenziavano gli antichi. Poi però quei consoli in qualche modo provvedevano.

6) **A MONTE DEL CAPOLAVORO** - La legge, ogni legge - anche quella che auspichiamo otti-

male per l'arte drammatica nostrana - tende, si sa, a codificare l'esistente. Ai legislatori possiamo chiedere equità e saggezza ma non fantasia. Eppure una sistemazione giuridica delle attività teatrali in Italia abbisogna proprio di fantasia o, almeno, di varchi in cui la fantasia possa andare a cacciarsi. E pensiamo a quella «serfetta Fantasia» che soccorreva così dispettosamente Luigi Pirandello. Dove vogliamo andare a parare? Alla fantasia necessaria per sopporre e adeguatamente valutare tutto ciò che sta a monte dello spettacolo concluso e perfetto: il quale è, pure indirettamente, il risultato ultimo di lunga e intelligente fatica svoltasi anche altrove coinvolgendo - a preparargli il terreno - artisti della ricerca, sperimentatori, maestri di scuole di recitazione, docenti di cattedra universitaria, visionari sfortunati, tutti cittadini della stessa patria teatrale. Ignorare la condizione significherebbe dimenticare il fertilizzante indispensabile al progresso del teatro. E non solo del teatro.

7) **LO SPETTATORE CASUALE** - Che vogliamo farne dello spettatore? Attenderlo al botteghino quando «si trova a passare» o quando, senza passione alcuna, intende onorare il suo tagliando d'abbonamento? Dobbiamo contare sul richiamo carismatico dei pochi mattatori rimasti in attività? Dobbiamo sperare che *quella sera* non ci sia la partita di football o il programma tv coi nuovi (nuovi!) comici? Diciamo pure che il nostro teatro vive soprattutto dello spettatore casuale: ma si deve andare avanti così oppure occorre *allevare* lo spettatore, contagiarlo sin dalla tenera età del «vizio del teatro»? Mettergli addosso almeno il sospetto che quanto sta accadendo sulla scena lo riguarda in prima persona come specchio di se stesso, del mondo in cui vive, dei subbugli comici o neri della sua stessa coscienza? Dunque la scuola: la scuola di ogni ordine e grado come iniziazione alla finzione più vera della realtà, alla mimesi, al piacere della favola. Molti, molti anni fa un pio ministro della Pubblica Istruzione si dichiarò contrario a che gli scolari venissero avviati al mestiere di spettatori perché, parole sue, «il teatro distrae dal severo raccoglimento degli studi». □

P.S. - Le nostre, naturalmente, sono parole sprecate se davvero, nell'era della tecnologia, la comunicazione teatrale è un patetico e inerte residuo. Però un evento di poco tempo fa dovrebbe illuminarci: a Gerusalemme due animosi registi, arabo l'uno e israelita l'altro, hanno riscritto *Romeo e Giulietta* affidando il ruolo di lei ad un'attrice ebrea e quello di lui a un attore palestinese. E con tanto di Montecchi e Capuleti chiusi nel proprio fanatico orgoglio. Dunque: che sia ancora il teatro la trappola in cui far cadere la coscienza dei violenti?

\* Presidente dell'Idi

*Daremo inizio con il prossimo numero a un viaggio nel teatro di prosa delle regioni italiane a cura di Giacomo Martini. Un rapporto sulla situazione dei teatri, regione per regione.*

LA FILOSOFIA DELLA PRIVATIZZAZIONE E LA SCENA

# ABBANDONARE IL TEATRO AL LIBERO MERCATO?

*«Mentre dilaga l'esortazione a privatizzare, varie voci si levano per proporre di affidare anche il Teatro di Prosa ai soli esiti di mercato: quali guasti o quali vantaggi sono a suo parere ravvisabili in tale disegno?» - Abbiamo rivolto questa domanda ad alcune figure del mondo teatrale: iniziamo con le loro risposte una inchiesta e sollecitiamo l'invio di libere opinioni.*

## Gastone Geron

**R**itengo ormai antistorica l'idea di abbandonare il teatro di prosa alla sola legge di mercato, ma considero altrettanto pernicioso la (troppo e lunga tollerata) prassi delle sovvenzioni a pioggia. Occorre rivedere i meccanismi delle sovvenzioni, dei contributi, dei rientri, rapportandoli al rispetto di quelli che furono gli originari «parametri mentali» con cui si legittimò la nascita degli Stabili, inizialmente tutti pubblici. Oggi assistiamo al paradosso che molte volte a maggiormente rischiare con testi impegnati, e con novità italiane, non sono i teatri pubblici, ma quelli privati. Ma ha senso parlare ancora di queste cose in un Paese che da quarant'anni insegue la chimera di una legge organica sul teatro? □

## Luigi Lunari

**N**on si tratta di «abbandonare» il teatro al mercato, ma di riportare l'intervento statale negli ambiti nei quali era stato originariamente pensato, ponendo fine al sistema delle sovvenzioni generalizzate. La collettività – se ha voglia – si faccia i suoi teatri (pubblici, «piccoli» o stabili come li si voglia chiamare), e la Pubblica Amministrazione scelga responsabilmente, tra quei progetti che le verranno sottoposti dai privati, quelli che giudica meritevoli o bisognosi di un aiuto, in virtù del loro gradiente culturale e in lato senso «politico». Il mio modello è questo. Non è il teatro tout court che va sovvenzionato (il teatro può anche essere pessimo, diseducativo, immorale, criminale...) ma soltanto quel «certo teatro» che merita di esserlo. Quanto al decidere quale teatro meriti e quale non meriti, è qui appunto che un governo deve impegnarsi a realizzare una linea politica responsabile e qualificante, come fa (o dovrebbe fare) in tutti i settori della vita pubblica, invece di trincerarsi dietro parametri e constatazioni oggettive pseudo-salomoniche. Naturalmente questa linea politica dev'essere quanto più possibile rispettosa della libertà di ricerca e d'espressione: ma deve essere una linea, e non una non-linea! L'altro teatro viva come vivono tutti i settori di attività: investendo e – se ci riesce – guadagnando. E ponendo fine a quel ridicolo privilegio per cui se apro una macelleria devo arrangiarmi, se metto su una compagnia lo Stato mi aiuta. Vantaggi? L'eliminazione di tutta quella genia che fa teatro soltanto per lucrare le sovvenzioni, e una più limpida distinzione tra teatro d'interesse pubblico e iniziative teatrali di speculazione privata. Guasti o pericoli? Il fatto che la società italiana è quella che è: e che la «linea poli-



tica responsabile e qualificante» auspicata per il Buongoverno di cui sopra, diventi in pratica una corsa di raccomandati e un gioco di potere e di lobbies. □

## Giuseppe Manfredi

**N**on amo il principio dell'assistenzialismo, pur tuttavia tremo all'idea di legare mani e piedi il teatro all'obbligo di automantenersi. Si imporrebbe una selezione della razza: selezione impietosa che dubito colpirebbe sempre nel giusto. Privatizzare è omologare ogni prodotto alle leggi del mercato, negare alternative forti, impedire crescite progressive di valori e di talenti. Nulla può nascere al di là della fiducia, nulla che sia necessario: anche se spesso ciò che è necessario non sembra che sia richiesto. E, per dire, nessuna platea del mondo senti come necessario che Beckett scrivesse *Godot*: eppure quell'opera si rivelò necessaria e indispensabile. Perciò sono convinto che buttare il teatro nella giungla della più brutale compravendita, e senza alcuna forma di salvaguardia, significherebbe

mutarlo in alcune tra le sue parti più vive, di ciò che fa da preludio alla tradizione e, al contempo, la trascende. Non mi riferisco, è evidente, solo alla ricerca pura ma a tutto un territorio di spettacoli che è doveroso realizzare ed è necessario, assolutamente necessario, avere la possibilità di vedere: spettacoli che avrebbero un difficile accesso presso un pubblico che, nella sua totalità, si sente ormai poco incline al teatro, a meno di non essere agganciato da scaltre allusioni a quell'universo mediale che gli è molto più pertinente. Cerchiamo di non disperdere il teatro che più ci serve o ci ritroveremo costretti, per paradosso, a divertirci e basta. E a ridere come ci ha insegnato a ridere, con la sua fabbrica di teledipendenze, il nostro Presidente del Consiglio. □

## Valeria Moriconi

**S**comparso il ministero dello Spettacolo, chi elaborerà quella rinnovata politica teatrale che tutti ci aspettiamo? Adesso si parla di affidare il teatro pubblico alla sola competenza di Comuni e Regioni: ma che succederà dove gli enti locali sono impreparati a progettazioni del genere? Dicono: gli operatori privati detassiamoli e che si arrangino coi proventi del botteghino. Però una volta giustamente detassate ma costrette a contare esclusivamente sugli incassi, che altro faranno le compagnie private se non produrre – a scanso di rischi – lo spettacolo da grossa audience (fatalmente il più corvino) o accaparrarsi, per un repertorio anche nobile, la partecipazione di personaggi (altro che attori!) giunti alla fama per pura risonanza televisiva? Toccherà ad Alba Parietti indossare la peccaminosa sottoveste nera della Figliastro di Pirandello? □

## Carlo Maria Pensa

**P**enso, da un lato, alle messinscene di quei registi che, garantiti dal bilancio di un Teatro pubblico e preoccupati soltanto di soddisfare le proprie onanistiche ambizioni, riescono con sei-otto ore di spettacolo a tener lontano per sei-otto anni, da qualunque altra platea, il malcapitato spettatore; ma penso anche, d'altro canto, alle bassezze professionali di quegli impresari che, esclusivamente attenti ai borderò, adattano le loro produzioni al gusto subumano della parte di pubblico ormai affetta dall'inguaribile morbo dell'idiozia televisiva. Così, tra l'un rischio e l'altro, trovo abbondanti motivi di scoramento. Una sola terrificante certezza mi accompagna, ed è che lo Stato – qualunque sia – non dà mai nulla per nulla; e se ricordo



certe figure, culturalmente e spiritualmente bieche, che spesso hanno retto, fin qui, le sorti dello spettacolo nel nostro Paese, l'idea della privatizzazione mi appare come una ciambella di salvataggio.

A questo punto, però, e pur sapendo che non è corretto rispondere con una domanda a una domanda, mi assale un altro tormentoso interrogativo: e se poi la ciambella di salvataggio si sgonfia? □



### Giorgio Proserpi

Il microliberalismo da alcuni invocato nei confronti delle sorti del Teatro non è mai stato in piedi nemmeno nei Paesi europei più poveri: quando l'Italia spendeva per la cultura il 0,63% inclusa la ricerca scientifica, la Francia, l'Inghilterra e la Germania andavano al di sopra del 4-5%.

Anche negli Stati Uniti, dove vige il liberalismo più rigoroso, lo Stato interviene, comunque, attraverso le Foundations nelle sorti del teatro di prosa. Il problema fondamentale è di evitare i pericoli dello Stato produttore: ma poiché il teatro è parte integrante e preminente della cultura nazionale, è assurdo pensare che lo Stato possa disinteressarsene. Lo Stato deve guardarsi dal produrre idee, deve interessarsi esclusivamente del buon andamento della produzione teatrale: facilitare al massimo i circuiti, eliminare o almeno diminuire tutti gli ostacoli che si oppongono al libero esercizio della fantasia creativa, e soprattutto evitare il contatto diretto del denaro con gli artefici dello spettacolo. Ricordare che in Inghilterra il National Theatre evita persino il contatto fisico del finanziamento con i fruitori, i quali ignorano totalmente anche l'indirizzo delle fonti finanziarie statali e si rivolgono per i loro interessi alla South Bank. □

### Enzo Siciliano

Crede che sia esiziale per il teatro pensare di poterlo del tutto, ripeto del tutto, privatizzare, a meno che non si voglia mettere in atto una decisione politica, quella di tirare in basso e azzerare la qualità culturale dello spettacolo in Italia. D'altra parte, da un ministero che dibatte se restaurare o no il 24 maggio come festa della «patria e del dovere», ci si può aspettare di tutto. Il liberismo va bene, ma va ricordato che già Benedetto Croce metteva in guardia sui rischi di bancarotta morale e intellettuale che esso porta con sé. □

### Luigi Squarzina

Un prodotto culturale non è soltanto un prodotto, è una funzione, a volte di interesse generale e in questo caso non ci si può aspettare che il mercato riconosca spontaneamente dei valori che comunque è tanto difficile accertare: per questo la combinazione di privato e pubblico è stata non solo utile ma necessaria. Non sono mancati abusi nell'un senso e nell'altro e in qualche momento ci sono stati quasi soltanto abusi fin da quando esiste questo sistema tutto italiano. Ma in un Paese in cui una eredità culturale come quella del fatto teatrale non è insegnata nelle scuole come neppure la musica e come incredibilmente poco la storia dell'arte, non si può che ricorrere a compensazioni mediante le quali il cittadino possa incontrare con meno difficoltà una serie di conoscenze, di sensazioni, di arricchimenti. □

### Renzo Tian

Privatizzare il teatro di prosa mi sembra un'espressione priva di senso. Primo, perché un teatro privato già esiste (e si tratterebbe in questo caso di chiarire la sua posizione sul mercato). Secondo, perché esistono note leggi economiche dalle quali discende l'inapplicabilità del concetto di mercato puro al «prodotto» teatrale. Terzo, perché trasformare in Spa delle istituzioni culturali sarebbe un puro suicidio. Quarto, perché in tutto il mondo civile (compresi i Paesi di fede liberista) esistono forme di intervento dei pubblici poteri nei confronti del patrimonio culturale che un certo teatro rappresenta. Quel che si può e si deve fare, al di fuori delle voghe improvvisate, è eliminare le sacche assistenziali esistenti, potenziare e considerare come investimenti i sostegni al teatro-istituzione culturale, incentivare la miglior drammaturgia contemporanea, assicurare mezzi alla ricerca, funzione essenziale per il teatro come per qualunque attività produttiva. Con buona pace dei mercatisti a tutto campo. □

A pag. 15, Giuseppe Manfridi, in questa pagina, da sinistra a destra e dall'alto in basso, Valeria Moriconi, Carlo Maria Pensa, Giorgio Proserpi.



INTERVISTA CON IL PRESIDENTE FRANCO RUGGERI

# TEATRI D'ARTE: GLI STABILI CAMBIANO NOME E FUNZIONI

*La nuova etichetta «Associazione nazionale Teatri d'Arte drammatica» non è una semplice operazione nominalistica - Si vuole ribadire, in questo modo, che le strutture pubbliche hanno dei compiti diversi dal teatro di mercato - L'importanza dei rapporti con il territorio, il ruolo del drammaturgo, la parte della formazione e della ricerca - Il pericolo è nel centralismo burocratico.*

VALERIA PANICCIA



**D**opo la conferenza stampa nella sala affrescata degli Orazi e Curiazi, in Campidoglio, dove i 14 direttori dei Teatri Stabili pubblici, insieme ad attori, registi ed organizzatori, hanno presentato la nuova «Associazione nazionale Teatri d'Arte drammatica» abbiamo incontrato il presidente Franco Ruggeri, da due anni responsabile degli Stabili e direttore del Teatro Stabile dell'Umbria.

**HYSTRO** - Alla luce di qualche polemica sorta alla fine della conferenza stampa sulle funzioni e il ruolo del teatro pubblico, qual è il significato della nuova denominazione?

**RUGGERI** - Si è polemizzato soprattutto argomentando che in una fase di riciclaggio si volesse nascondere la natura pubblica del teatro. Non è affatto così: non solo noi vogliamo la gestione pubblica, strumento di garanzia fondamentale, ma puntiamo alla riforma del teatro che dovrà svolgersi innanzitutto nella separazione in due grandi aree. Una di queste è il teatro che si potrà legittimamente chiamare privato e dovrà misurarsi con un mercato reale che in Italia non si è mai realizzato fino in fondo, perché è sempre esistito un teatro finanziato ampiamente e direttamente dallo Stato, da enti locali e Regioni.

**H.** - Allora una separazione netta tra pubblico e privato?

**R.** - Non tanto, bensì una netta separazione da un'area commerciale, il che non è un'offesa.

**H.** - Come giustifica il fatto che spesso nei cartelloni degli Stabili ci sia una commistione di spettacoli commerciali e non? Quale dev'essere il rapporto?

**R.** - Un conto è prendere in esame il cartellone del Piccolo di Milano o del Teatro di Roma: questi teatri lavorano in condizioni particolari, da un certo punto di vista privilegiato. A Milano il Piccolo ha una sua storia, un'identità forte, ha inventato il suo pubblico. A Roma il processo è stato diverso ma tutti e due hanno lo stesso vantaggio: operare in una città culturalmente ricca.

**H.** - Voi dei teatri più piccoli vi sentite assoggettati da queste due istituzioni?

**R.** - Non è questo il problema. A Roma l'Eliseo ha un suo pubblico, così come ce l'hanno il Sistina e l'Argot. Dunque l'Argentina non copre tutte le esigenze. Porto il mio caso, quale direttore dello Stabile dell'Umbria, che è op-

posto: fra le sue tante sedi di lavoro (è un teatro regionale con 13 città) a Perugia, città capoluogo, sussiste un regime di monopolio. Ciò vuol dire che il cartellone che proponiamo deve soddisfare esigenze diversificate. Per esempio, quest'anno ospitiamo commedie musicali o spettacoli leggeri, di intrattenimento, che non si trovano né nel cartellone del Piccolo né in quello dell'Argentina.

**H.** - Questo stato di necessità non vi fa allontanare dall'identità che dovrebbe appartenere a un teatro pubblico?

**R.** - Ha rischiato di offuscare questa identità. Porterò ancora l'esempio del teatro che dirigo. Abbiamo da anni un programma produttivo con una sua leggibilità e identità. Da ultimo abbiamo instaurato una collaborazione precisa con Massimo Castri: dal Progetto Euripide, che deve essere ultimato, passeremo alla trilogia goldoniana della *Villeggiatura*. Abbiamo rappresentato un' *Elettra* per due mesi, in inverno, a Spoleto. Ciò vuol dire che abbiamo realizzato una stanzialità che è un ritorno alle origini di un teatro pubblico. Fra l'operazione *Elettra* e certi cartelloni che presentiamo sotto la stessa sigla del Teatro Stabile dell'Umbria, indubbiamente c'è il rischio di confondere il pubblico, perché l'operazione *Elettra* presupporrebbe cartelloni omogenei a sostegno di questa produzione. Ma i cartelloni che presentiamo tengono conto di equilibri e di necessità diversificate. Il rischio di confusione c'è ed è per questo che alla conferenza stampa abbiamo messo in evidenza il fatto che non vogliamo mettere in second'ordine la gestione pubblica, bensì porre l'accento sul «teatro d'arte», ispirandoci a quell'idea alta che dettò tale definizione a Stanislavskij e Pirandello e che guidò Strehler e Grassi. Non tutti e non sempre riescono a perseguire questa tendenza, ma questo è il nostro compito.

**H.** - Ci sarà un cambiamento di programma?

**R.** - Non un cambiamento nominale, comunque. Come dicevo prima, gestione pubblica è da intendersi come elemento di garanzia, in quanto le sedi sono proprietà di persone fisiche, gli artisti, che hanno un compito istituzionale al di là delle figure che dirigono un teatro. Anche se in Italia la nascita di singoli teatri è segnata da alcuni personaggi che li hanno inventati. Il Piccolo è Strehler.

**H.** - A proposito di storia del teatro pubblico: come è evoluta dal '45 ad oggi? Quali i momenti salienti da recuperare?

**R.** - C'è stata una prima fase di grande nobiltà. Il teatro pubblico italiano è stato un elemento di ricostruzione dell'identità nazionale, civile e democratica. Ha inventato un modo di rapportarsi con la comunità e le istituzioni che è stato vitalissimo. Poi, questa che era nata come una riforma in atto, concreta, aveva bisogno di diventare una riforma di fatto. Il Teatro Pubblico in Italia è il risultato di una riforma mancata. Per questo abbiamo voluto rimettere in discussione la nostra vocazione di teatro d'arte e rilanciare la necessità di una riforma. Spesso i teatranti sono stati rimproverati di non aver voluto una legge perché ognuno aveva trovato una propria nicchia all'interno del sistema, ognuno il proprio spazio. Il Teatro Pubblico dice: cambiamo a costo di rimettere tutto in discussione.

**H.** - A proposito di cambiamenti: i riferimenti ottimali per il Teatro Pubblico sono le Regioni o lo Stato?

**R.** - I Teatri Pubblici sono l'espressione più concreta del rapporto stretto tra Stato-Regioni. Alle nostre assemblee partecipano sindaci e presidenti di Regioni. Tra il 1990 e '92 ci sono stati consigli regionali, comunali e provinciali che hanno rimesso in discussione la volontà di riaderire al territorio. Nessuna paura di mantenere questo rapporto, anzi di rafforzarlo.

**H.** - Dunque progetti consorziali o federativi?

**R.** - Queste rischiano di essere formule astratte. In termini di riforma il teatro, ripeto, deve tornare a dividersi in due grandi aree: coloro che fanno mercato e gli altri, a vocazione d'arte. La divisione non è tanto tra pubblico e privato. Nel settore a vocazione d'arte devono essere compresi gli Stabili ma anche la ricerca, il teatro-ragazzi e le personalità artistiche forti.

**H.** - Ancora sul rinnovamento: teatro pubblico e nuova drammaturgia. Si parla da anni della figura del Dramaturg. È sempre contemplata?

**R.** - Guido Davico Bonino, nella sua relazione alla conferenza stampa, ha dimostrato che spesso nel Teatro Pubblico l'accusa di squilibrio nel mettere in scena solo classici è infondata: la nuova drammaturgia vale questa considerazione: nella riforma ci deve essere un direttore e responsabile, come previsto dal decreto Tognoli, il quale deve rendere conto. Ma accanto a lui occorrono un'equipe e un *Dramaturg*, figura utilissima in tutti i teatri, non vietata da alcuna norma ma sempre vista marginalmente. In Italia, Paese dei talenti piuttosto che delle istituzioni, laddove i talenti riuscivano ad emergere hanno avuto spazio, ma difficilmente si sono sviluppate le istituzioni. La riforma dovrebbe consistere in questo: passare dal grande talento all'istituzione

che garantisca una continuità, un processo formativo, e la valorizzazione delle lingue del teatro. Nei fatti sarebbe bene che molti si attrezzassero con gruppi di direzione, senza mettere in discussione la figura del direttore unico. Abbiamo avuto gestioni eccessivamente personalizzate.

**H.** - Riguardo le compagnie: nucleo di attori o interventi esterni di richiamo?

**R.** - Questo è un obiettivo raggiunto: la riconoscibilità di un nucleo artistico si è rafforzata non solo al Piccolo, ma anche a Genova, Trieste e altrove, dove registi e attori sono divenuti stabili.

**H.** - Nelle nuove linee programmatiche terrete conto delle attività laboratoriali?

**R.** - Attività formativa e laboratoriale sono connesse ma non sempre vengono svolte. Il fatto è che se dovessimo svolgere tutto quello che è indicato nella circolare ci vorrebbero budget superiori. Ma non è solo questo il freno: c'è stata una sottovalutazione del teatro pubblico come istituzione culturale.

**H.** - Come pensate di superare l'interregno del ministero che non c'è più? Qual è la prima mossa per sbloccare la situazione?

**R.** - Il decreto che va in conversione avrebbe forse dovuto contenere di maggiore evidenza la formazione di un ministero di indirizzo. Il problema non è dove collocare le competenze (centro, Stato, Regioni: tema importante su cui il Teatro Pubblico ha dato una risposta), bensì quello della necessità di un ministero delle attività culturali e di un rapporto saldo con le Regioni. Nel nostro Paese, dalla metà degli anni Trenta in poi le competenze si sono gestite con una sempre maggiore accentuazione dell'elemento burocratico. La burocrazia ha preso il sopravvento. Si è confuso il dare compiti di carattere generale al teatro con sempre più complesse applicazioni e interpretazioni delle circolari. La circolare va assolutamente cancellata. La riforma non sarà indolore. Ci saranno morti e feriti.

**H.** - Vuol dire che delle compagnie non sopravviveranno a questa riforma?

**R.** - Anche quello, forse. Ma noi parliamo di idee, di concezioni di fare teatro. Può anche darsi che una riforma seria ci convinca che serva un numero di teatri diverso per compito e bacino d'utenza. Tuttavia, in Italia di teatri se ne devono aprire ancora di più. È sulle regole che ci deve essere un chiarimento. □

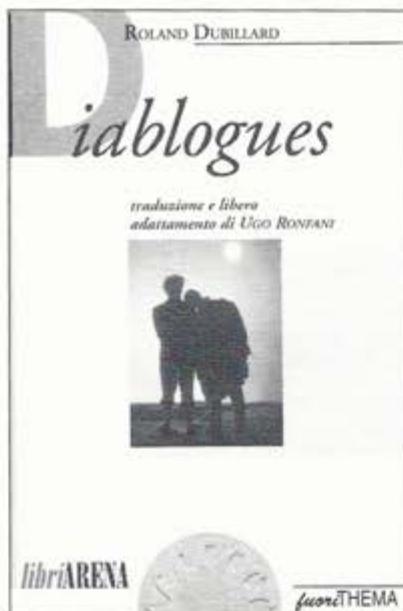
A pag. 17, Antonio Latella e Giulio Scarpati in «Ifigenia in Tauride» nella messa in scena di Massimo Castri per l'Audac.

## libriARENA Edizioni fuoriTHEMA

Testi degli spettacoli prodotti e ospitati dall'Arena del Sole - Nuova Scena Teatro Stabile di Bologna

Uno strumento elegante ed economico rivolto a tutti gli appassionati di teatro

PRIMO VOLUME



di Ugo Ronfani da  
Roland Dubillard

Spettacolo messo in scena dalla  
Compagnia Vetrano-Randisi

IN PREPARAZIONE

**Il tumulto di Bologna**  
di Dario Fo

a cura e con versione di Franca Rame

**Il ritorno di Scaramouche**  
di Jean Baptiste Poquelin e León de Berardin  
di Leo De Berardinis

**Ista Laus Pro Nativitate et Passione Domini**  
dai laudari anonimi del '300 perugino e da Jacopone da Todi  
(testi dello spettacolo diretto da Nanni Garella per Nuova Scena)

**Fagiolino e Biavati**  
caduti dalle nuvole  
di Giorgio Comaschi e Vittorio Franceschi

 **BELLINI**  
TEATRO STABILE DI NAPOLI

# *Sogno di Una Notte di Mezza Estate*

*da William Shakespeare*



*uno spettacolo di e con*

*tato russo*

ALCUNI INTERROGATIVI SULLE NUOVE COMPETENZE

# MA LE REGIONI SONO PRONTE PER GESTIRE LO SPETTACOLO?

*Mentre dovrebbe finalmente concludersi la lunga fase provvisoria, e negativa, dei decreti legge, è opportuno chiedersi se tutte le amministrazioni regionali stiano preparandosi con il dovuto impegno al cambiamento - La situazione in Campania, il silenzio dell'assessore e i no comment dei funzionari.*

ANTONIO TEDESCO

**I**l teatro italiano esce stremato da decenni di gestione assistenziale e clientelare, durante i quali l'erogazione dei contributi «di sostegno» è stata effettuata soprattutto secondo criteri di appartenenza a schieramenti politici e a gruppi di potere, quasi mai tenendo conto del reale potenziale artistico espressivo di chi di tali contributi beneficiava. È una situazione che si è trascinata negli anni che ha risentito del cattivo costume politico-sociale di cui si è nutrita l'Italia negli scorsi decenni e che ha in parte «infettato» gli stessi operatori teatrali. Alcuni dei quali, se dapprima hanno dovuto adattarsi per sopravvivere, si sono accorti poi di poter «tirare avanti» così anche meglio, e più comodamente, che se ci si fosse trovati in una situazione di correttezza e regolarità. Ora, con l'abrogazione referendaria del ministero al Turismo e Spettacolo e il previsto trasferimento alle Regioni di parte delle relative competenze, si presenta, almeno in teoria, l'occasione per rifondare su nuovi presupposti i rapporti fra gli operatori teatrali e gli amministratori della cosa pubblica.

Ma veniamo ai fatti.

Cosa è stato effettivamente realizzato, fino ad oggi, per adeguare al responso delle urne la situazione del settore spettacolo, in generale, e quella del teatro in particolare?

La faccenda è complessa.

## IL DECRETO LEGGE

Dopo l'abrogazione del ministero, un decreto legge emanato dal Governo stabilì che la competenza per tutta una serie di materie, riguardanti appunto il settore dello spettacolo, passasse alle Regioni.

Punto primo: questo decreto legge è stato reiterato fino ad oggi per ben sette volte (scadenza ogni sessanta giorni) senza che le Camere (in un periodo che nel bene e nel male è stato realmente ricco di fermenti e di cambiamenti) trovassero il tempo di discuterlo per effettuare la necessaria conversione in legge.

Al momento in cui scriviamo (seconda metà del novembre 1994) il decreto è stato discusso e approvato al Senato. Entro la fine del mese (novembre '94) dovrebbe essere discusso e approvato - se non eventualmente modificato - alla Camera. Altrimenti, cosa allo stato molto probabile, si andrà verso una nuova reiterazione (che recepirebbe eventualmente il testo già approvato dal Senato per facilitare i successivi iter), la quale sposterebbe la nuova scadenza per la conversione in legge al 31 gennaio '95.



A tale stato di fatto è conseguente che la data stabilita da detto decreto per il passaggio di parte delle competenze alle Regioni (fissata nel 1° gennaio 1995) slitti, a questo punto, di dodici mesi, e cioè al dicembre '95. Durante questo ulteriore periodo di «reggenza», dunque, tutte le competenze relative al settore saranno ancora gestite dagli uffici e dai funzionari dell'ex Ministero, attualmente dipartimento allo Spettacolo, accorpato alla presidenza del Consiglio e diretto da un sottosegretario con delega al settore (Gianni Letta nella fattispecie).

## LE INIZIATIVE LOCALI

Punto secondo: la ripartizione delle competenze. Il decreto stabilisce, come detto, che, in ottemperanza al nuovo assetto post-referendario tutta una serie di competenze siano trasferite alle Regioni. Il passaggio di alcune di queste dovrebbe avvenire senza nessuna difficoltà in quanto esse sono già state individuate con precisione nell'ambito del decreto legge. E il riferimento sarebbe, in particolare, a tutte quelle materie riguardanti le questioni di tipo tecnico, come le normative sulla sicurezza e agibilità nei luoghi ove si rappresenta o si produce spettacolo. Si tratta di una serie di disposizioni giustamente considerate di grande importanza e che trovano posto nella composta prima parte dell'articolo che apre il decreto legge stesso.

A seguire viene poi la materia che aspetta, invece, di essere ripartita sulla base di criteri di risonanza locale o nazionale ancora tutti da definire: «Col medesimo decreto sono posti i criteri e gli indirizzi generali per l'esercizio delle competenze di cui al predetto comma dopo che la Conferenza permanente per i rapporti tra lo Stato e le Regioni si sia espressa» (art. 1, comma 5).

Quindi, quando il decreto sarà convertito in legge la questione passerà alla Conferenza Stato-Regioni. Un primo compito di questa sarà individuare tutte quelle iniziative «che abbiano carattere di preminente interesse locale o regionale», e distinguere da quelle che rivestono un'importanza che, invece, possa definirsi nazionale.

Impresa che non si presenta affatto semplice, ma che è tuttavia indispensabile per determinare in concreto quali competenze passerebbero alle Regioni e quali altre, invece, resterebbero a carico del dipartimento allo Spettacolo. A questa suddivisione farebbe ovviamente seguito anche il relativo trasferimento di fondi, l'entità dei quali è, chiaramente, ancora da stabilire.

Dunque, ci troviamo di fronte ad uno «slittamento tecnico», delle scadenze, grazie al quale ancora per tutto il '95 l'intera disponibilità di fondi resterà a carico del dipartimento allo Spettacolo. Ciò interessa specialmente le attività della Prosa, che per loro natura sono maggiormente legate alle evoluzioni del meccanismo amministrativo. Le richieste di contributi continueranno quindi ad essere indirizzate al dipartimento (ex ministero), con le stesse modalità e le stesse scadenze. Croce e delizia, insomma, per chi soffre i guasti di un sistema ormai incancrenitosi, e per chi, invece, ha trovato proprio in questo immobilismo paralizzante e paludoso il modo per sopravvivere il meglio possibile e trarne, magari, anche dei vantaggi. Infatti, l'ultima circolare diramata dal dipartimento, come d'abitudine nel mese di luglio, e con la quale vengono stabiliti i criteri e le modalità per la concessione dei contributi, non differiva di molto da quella abitualmente diffusa negli anni precedenti. Mentre, se il decreto legge verrà convertito e la ripartizione delle materie finalmente decisa, potrebbe essere molto diversa la circolare del prossimo anno, quella che nel luglio '95 definirà le nuove regole cui attenersi, e gli organismi amministrativi a cui riferirsi, per l'erogazione dei contributi relativi alla stagione teatrale 1995-1996.

La domanda che adesso si pone il mondo dello spettacolo, e quello del teatro in particolare, a parte il rammarico su vecchie eventuali connivenze e su canali privilegiati su cui non si potrà contare, è: le Regioni sono attrezzate per far fronte alle nuo-



ve incombenze? Il discorso, come al solito, non può essere generalizzato e la cosa andrebbe esaminata caso per caso. Ma ci saranno sicuramente delle Regioni che, non essendosi preparate per tempo, potrebbero trovarsi spiazzate di fronte a questa nuova realtà cui far fronte. Anche perché, stando a voci raccolte all'interno del dipartimento, pare che la preoccupazione più grossa degli enti locali interessati sia, al momento, quella di acquisire i fondi che dovranno essere autonomamente gestiti. Sottovalutando il problema della gran massa di «carte», nel senso di domande e documentazioni relative, che questi fondi inevitabilmente porteranno con sé. Anche perché c'è da credere che quando tutto, o parte, del potere di decidere sulla ripartizione dei contributi sarà affidato alle Regioni, il numero delle richieste, dei contributi stessi, sarà destinato senz'altro a salire. In quanto a quelle già normalmente gestite dall'ex ministero fino ad oggi, potrebbero andare ad aggiungersi tutta un'altra miriade di realtà locali piccole e minime, che si faranno finalmente avanti incoraggiate dal fatto che il centro decisionale sarà più vicino e accessibile rispetto a prima, a quando, cioè tutto, o perlomeno molto, veniva vagliato e deciso a Roma.

Restiamo, comunque, nel campo delle ipotesi. Tutto è ancora da stabilire e da definire con precisione. Nulla si potrà dire o fare finché il decreto non verrà convertito in legge.

Una cosa andrebbe però sicuramente considerata fin da adesso. E cioè, che bisognerebbe fare in modo che la questione posta a livello regionale non crei nuove discriminazioni tra gli operatori del mondo dello spettacolo, del teatro in particolare. Sorge in altri termini la questione delle «pari opportunità» tra quanti operano in Regioni a diverso grado di efficienza e soprattutto di sensibilità nei confronti del problema specifico. Per circoscrivere ancora meglio la questione, è un fatto, per esempio, che tra i teatranti campani serpeggia una certa preoccupazione. Si teme il vuoto. Si teme che soppresso il ministero venga comunque a mancare, con tutti i suoi limiti, l'unico interlocutore che poteva offrire una certa, se pur anche minima, garanzia.

A questo proposito, sarebbe stato interessante sentire il parere dell'assessore regionale allo Spettacolo per la Campania, Teresa Armato. Ma venti giorni di costante «anticamera» non sono

stati sufficienti per ottenere un appuntamento, anche solo telefonico, con l'impegnatissimo assessore.

Abbiamo allora cercato di scambiare due chiacchiere con qualche funzionario dell'assessorato. Non siamo riusciti a cavarne molto, per la verità, se non la notizia che dai primi approcci preliminari avuti tra gli esponenti delle Regioni e quelli del dipartimento allo Spettacolo in merito alla ripartizione delle competenze, i primi non si sono considerati per niente soddisfatti di quanto i rappresentanti dello Stato sembrano effettivamente disposti a concedere.

Per quanto riguarda specificamente la Regione Campania, poi, si è avuta notizia che alla 6ª Commissione è in discussione una nuova legge regionale per lo Spettacolo (sulla quale ci sarebbe piaciuto riuscire a saperne di più). In questa legge – si prevede – dovrebbero venire recepite le norme stabilite dal decreto al momento che questo verrà, a sua volta, convertito in legge.

Il mandato dell'attuale Consiglio regionale della Campania scadrà, comunque, il prossimo mese di maggio. La legge attualmente al vaglio della 6ª Commissione riuscirà ad essere approvata in tempo?

No comment da parte dei funzionari che abbiamo interpellato. È troppo difficile fare previsioni e, soprattutto, la cosa non dipende da loro. È un dato di fatto, però, che la gestione della materia – come, del resto, di tutto il settore politico-amministrativo regionale – passerà, dal mese di maggio 1995, in nuove mani.

Per concludere: tutto dovrebbe cambiare quanto prima, ma per adesso, e nessuno sa dire con precisione ancora per quanto, tutto rimane com'era. Cosa succederà? Si otterranno dei vantaggi? Sarà sfruttata come si deve la buona occasione per «rifondare la società teatrale italiana» su presupposti più sani e dinamici?

Nessuna previsione è dato azzardare in questo momento.

Grande è l'incertezza che regna sotto il cielo del nostro teatro. □

**I disegni dei Pulcinella sono del pittore Piero Campus.**

LA RIFORMA DEL TEATRO E IL MEZZOGIORNO

# IL VECCHIO E IL NUOVO NELLE REGIONI DEL SUD

*Cominciamo un'indagine fra gli addetti ai lavori per capire se e come la tendenza, altrove manifestatasi, di rafforzare le autonomie regionali nel campo dello Spettacolo stia affermandosi anche nel Meridione - Le prime risposte dalla Campania, dalla Puglia, dalla Basilicata e dalla Calabria.*

LUISA BASILE

**I**l movimento per una riforma del sistema teatrale italiano attraverso il decentramento si è manifestato soprattutto al Centro-Nord. Meno evidenti, finora, i segnali provenienti dalle regioni del Mezzogiorno.

*Scenasud* ha voluto perciò sondare, in alcune regioni del Sud, gli atteggiamenti di amministratori, funzionari ed esperti, per avere un quadro della situazione e dare conto di eventuali movimenti riformatori analoghi a quelli manifestatisi nei recenti convegni promossi in Toscana, in Piemonte e in Lombardia.

Come le Regioni del Meridione si preparano - se si preparano - ai nuovi compiti? A che punto sono le legislazioni regionali sullo Spettacolo? Quali dovrebbero essere, a detta degli interpellati, le funzioni regionali nel settore, distinte da quelle del governo centrale? Come viene considerata l'ultima circolare governativa? Debbono, gli esperti, poter contare su ruoli meglio definiti? È opportuno istituire, per il teatro, una *authority* regionale come si è fatto in Toscana?

A queste domande hanno risposto addetti ai lavori della Campania, della Puglia, della Basilicata e della Calabria. L'inchiesta continua. □

## CAMPANIA

Il primo intervento, per la Campania, è quello di GIAMPIERO MIRRA, produttore e gestore del Teatro Diana di Napoli, una delle imprese teatrali più importanti della regione.

«In questo momento - ci ha detto - non è semplice esprimere un'opinione precisa sugli indirizzi più utili per una riforma teatrale. La nostra attività si svolge per l'80 per cento in campo nazionale e solo per un 20 per cento in Campania e penso che, in una situazione del genere, la Regione può non avere gli strumenti idonei per comprendere e valutare l'ampiezza di questa funzione. Pertanto, per imprese di carattere nazionale il riferimento, a mio parere, non può che essere nazionale, perché la conoscenza specifica delle attività può essere valutata soltanto da chi disponga di un quadro informativo nazionale, a livello sia di produzione che di distribuzione. Per questa ragione, credo che dopo l'abolizione del ministero dello Spettacolo si debbano adesso mettere in funzione, nel rispetto della volontà popolare, dei meccanismi di tutela delle imprese più rappresentative in campo nazionale.

«Qui si entra nel merito della distribuzione delle risorse, cioè della distribuzione dei proventi del Fondo unico dello Spettacolo, tenendo conto del numero delle aziende presenti nel territorio. Quale può essere un meccanismo dotato di sufficiente trasparenza, quando la maggior parte delle imprese sono situate nel Lazio o nel Nord, e nel Sud proprio in Campania? C'è il pericolo di una penalizzazione del Sud.

«Se mi si chiede in che modo la Regione Campa-

nia si stia preparando a questi nuovi compiti, rispondo che per il momento mi sembra sia tutto fermo. Neppure noi addetti ai lavori conosciamo soluzioni idonee a salvaguardare perfino i nostri interessi più diretti, non dico per inventare un sistema ottimale, ma per attuarne uno non peggiore di quello precedente.

«L'unico vantaggio percepibile nel passaggio delle competenze è quello del decentramento amministrativo e quindi di una maggiore conoscenza del territorio. Questo è un dato sicuramente positivo anche perché, negli ultimi anni, il ministero aveva messo a punto una serie di meccanismi incrociati, una modulistica molto complessa che, per evitare gli sperperi del passato, ha finito con l'imbrogliare il sistema.

«C'è in generale, un atteggiamento di attesa, anche se sono state fatte delle proposte per una regionalizzazione parziale dei lavori nei vari campi, cinema, teatro e musica. Si potrebbe anche prevedere la formazione di agenzie regionali che però dovrebbero fare capo a un polo centrale».

## PUGLIA

Per la Regione Puglia, la parola è a NUCCI LADOGANA, del Consorzio teatrale regionale.

Ladogana ha manifestato preoccupazioni per il passaggio delle funzioni che non risolve radicalmente il problema delle competenze, né quello di una maggiore e migliore distribuzione delle risorse, anzi provoca un ulteriore sfasamento tra le regioni del Nord e quelle del Sud. Questo in quanto già da anni il governo centrale ha privilegiato progettualità di Regioni più solide e meglio organiz-

zate, tralasciando quelle meridionali, rimaste arretrate nella gestione delle risorse.

«Il decentramento - secondo Ladogana - è sicuramente un fatto positivo, tuttavia le perplessità nascono dal fatto che le nostre Regioni sono ancora relativamente giovani in campo istituzionale; pertanto non so se abbiamo la forza di organizzarci in questa specifica materia. Inoltre, non sono neppure allineate: quelle del Nord sono più avanzate rispetto alle nostre. Dall'altro lato, si registra una componente positiva, quella di un contatto più diretto sia con gli addetti ai lavori che con il pubblico. Mi sembra che abbiamo davanti due strade, la centralizzazione e la polverizzazione. La prima è nota, la seconda è da percorrere e si spera di evitare errori già commessi.

«Ciò premesso, mi sembra che per il momento la Regione Puglia segni il passo. Alla legge non è stato dato alcun corso, né da un punto di vista finanziario né da un punto di vista istituzionale. C'è un atteggiamento di attesa, in quanto l'attuale normativa è molto lacunosa. Si aspetta lo scadere del decreto e la promulgazione di una legge quadro completa.

«Esiste per ora una legge regionale piuttosto ampia e vaga, che comprende tutta la materia dello spettacolo, a fronte della quale non sono mai stati previsti fondi necessari. Se la nuova normativa non dovesse prevedere la ripartizione specifica dei finanziamenti, accadrebbe che le opere non mirate andrebbero a finire nel calderone del bilancio, con un disastro che si riproporrebbe due volte.

«Da un punto di vista generale, penso che non si possa dividere una materia complessa ma unitaria come il teatro. Bisogna parlare, a questo punto, delle strutture e delle competenze. Ma anche qui, come si fa a pensare che la produzione possa essere appannaggio delle Regioni ed al centro spettare una funzione di controllo? Tra l'altro, in teoria il coordinamento è un concetto bello ed importante, ma nella pratica diventa una questione di potere e dunque anche di soggetti che sfuggono all'idea di farsi controllare.

«Quanto all'ultima circolare governativa, essa è sicuramente peggiorativa per i circuiti regionali, in quanto impone di fatto un aumento dei costi, facilitando le grosse produzioni che sono concentrate nel Nord. Anzi, direi che in una situazione di economie disastrose, come sono quelle delle Regioni meridionali, la circolare non porta alcun elemento di riequilibrio delle risorse. Tutto resta fortemente settorizzato. In tal modo, tra bilanci in dissesto, finanziamenti ridotti e costi aumentati direi che noi operatori delle Regioni meridionali siamo letteralmente in ginocchio».

## BASILICATA

Per la Regione Basilicata hanno risposto ROCCO LABORAGINE, direttore artistico del Circuito regionale e MARIANO PATURZO, del Centro di drammaturgia europea.

Rocco Laboragine: «Ritengo che l'ipotesi di regionalizzazione, che peraltro l'attuale decreto ipotizza solamente, sia in contrasto con la natura stessa del teatro, che ha rapporti stretti con il territorio per quanto attiene alla circolazione, ma non per la produzione. Per cui, un'eccessiva stabilità potrebbe trasformarsi in mummificazione, com'è accaduto in passato per gli Stabili, il cui interesse era rivolto sovente alle sovvenzioni piuttosto che alla qualità della produzione.

«Quanto al modo con cui la Regione Basilicata si sta preparando ai nuovi compiti, nutro alcune preoccupazioni, anche sulla scorta dei ritardi accumulati nell'attuazione della legge 22, che ha regolato il reperimento delle risorse ed il reinvestimento delle stesse nella cultura. Tutto questo potrebbe influire negativamente sugli adattamenti ai nuovi compiti, e la cronica disattenzione alla cultura potrebbe portare la Regione Basilicata ad incassare fondi non finalizzati, che rischiano di perdersi nei meandri del bilancio generale. Temo la parcellizzazione che non rispetta lo sforzo professionale. Pertanto, preferirei regole più chiare e anche più rigide, affinché non si riformino a livello locale logiche da Prima Repubblica».

Mariano Paturzo: «La Regione Basilicata può contare sul fatto che il suo presidente è anche presidente della Conferenza permanente Stato-Regioni, ed è perciò molto attento all'evoluzione della situazione. Anche in assenza del dettato legislativo specifico sia a livello nazionale che locale, la sua attenzione è volta ad agevolare situazioni di professionalità, affinché la spesa pubblica abbia una reale giustificazione. Però, se da un lato le Regioni reclamano la gestione dei fondi, dall'altro è necessario un coordinamento per rispettare alcuni punti irrinunciabili: la professionalità delle forze del settore ma anche lo sviluppo delle coproduzioni a livello nazionale e non solo locale, ad evitare il pericolo della provincializzazione, e la validità dei progetti presentati, che non seguano solo la logica degli interessi di cortile.

«Esiste una proposta del consigliere Gianni Pittella che suddivide la materia spettacolo nei quattro rami: teatro, musica, cinema e danza, e all'interno dei settori distingue i professionisti dai non professionisti. Su questo schema base si articola la distribuzione delle risorse. Tra l'altro, è anche prevista una commissione regionale che possa vagliare i progetti e, su questo punto, ciò che è importante è che vengano sostenute proposte di ampio respiro.

«Il punto più negativo di un'eccessiva regionalizzazione è che, alla fine, ciascuno coltiva il proprio orticello. La riforma, invece, dovrebbe premiare logiche di scelta ben diverse da quelle della lottizzazione. Io ritengo che la rifondazione del teatro debba passare per forza attraverso i teatranti, e non possa rinnegare la ricerca e la diffusione della drammaturgia contemporanea. La validità di uno spettacolo deve essere lo spettacolo stesso».

## CALABRIA

La situazione è stata esposta dal funzionario dell'assessorato Turismo e Spettacolo dottor PERONI.

«Fermo restando che sono fautore della necessità di potenziare ogni politica di decentramento a favore delle Regioni, sono anche convinto che il ruolo di indirizzo e coordinamento attribuito allo Stato debba corrispondere alle effettive esigenze di razionalizzare la produzione normativa delle Regioni.

«Con il decreto legge di riordino delle funzioni in materia di Turismo, Spettacolo e Sport, decreto peraltro giunto alla sesta reiterazione, ho la sensazione che lo Stato non abbia ancora assunto piena cognizione del risultato referendario. Non si reclamano poteri, si vuole che il disegno di un nuovo sistema istituzionale nel rispetto della Costituzione, esalti nel campo del Turismo e dello Spet-

## SINFONIE D'AMORE ALLO STABILE CATANESE

### Fava: dal teatro documento alla commedia metafisica

ANDREA BISICCHIA

**S**infonie d'amore è scritta da Giuseppe Fava nel 1979, dopo *Opera buffa* e prima di *Delirio*, a testimonianza di un periodo creativo che cerca di staccarsi da quella drammaturgia della violenza che lo aveva imposto non solo in Italia e che aveva caratterizzato, oltre che la produzione narrativa, anche quella teatrale. Fava sentiva la forza della materia che trattava ed il peso del linguaggio di tipo realistico, tanto da cercare di liberarsene e di indirizzare le sue tensioni non tanto verso forme nuove, quanto diverse. La scelta del grottesco surreale, della dimensione onirica, di una particolare forma dell'assurdo, gli permise di rimescolare i generi e di creare una drammaturgia capace di sostituire la violenza mafiosa o politica con la violenza della Storia e della Natura. Al Teatro Documento fa seguire il Teatro della Farsa metafisica, nel quale la violenza verbale si arricchisce di toni lirici che riescono a convivere con un turpiloquio di tipo espressionista. Se la violenza mafiosa, attraverso l'omicidio, distrugge il tuo corpo, la violenza della Storia e della Natura, distrugge la tua personalità. Fava restringe sempre più il cerchio della sua ricerca, il mondo fantasmatico prende il posto di quello reale, e lo stesso genere farsesco si sottopone a soluzioni surreali. Nella prima parte di *Sinfonie d'amore*, Fava porta in scena il guittismo di attori emarginati, la loro solitudine, il bisogno di affetto, d'amore, con una tecnica che fa spesso pensare al teatro dell'assurdo, fatto di paure, di attese e di sconfitte, specie quando un ideale auspicato o sognato appare per quel che non è. Gastone e Otello credono di avere trovato in Gelsomina il loro ideale fino a quando non scoprono il suo travestimento; allora il dolore, la miseria, la fame sconfinano nella disperazione, nell'abitudine alla sconfitta. I suonatori della prima parte di *Sinfonie d'amore* hanno qualcosa in comune con i suonatori di Viviani, *Musica per ciechi*, dove è evidente lo stesso dramma esistenziale, la stessa necessità catartica, da parte della donna, di confessare la sua bruttezza al marito che l'aveva creduta sempre bella: proprio come Gelsomina che confessa la sua vera natura, quella di un uomo condannato al travestimento per sopravvivere; ma forse hanno qualcosa in comune anche con *La forza dell'abitudine* di Thomas Bernhard, in cui la personalità degli orchestrali, proprio come in Fava, è ridotta alla loro performance. In questa piccola orchestra si nota una specie di sadomasochismo, il gusto della sofferenza, la necessità di sopravvivere, il bisogno di beffeggiare il destino e di esorcizzare la morte. In Fava l'uomo è ridotto ad una larva, ad una maschera tragica, basti pensare a Gelsomina quando, tolta la parrucca, mostra le sbavature rosse delle labbra, che trasformano il volto in una specie di orribile maschera laida e triste; ma anche all'apparizione grottesca di Otello vestito da signore, con uno smoking striminzito, con un piccolo paio di occhiali neri, quasi da mendicante, per apparire bello alla sua Gelsomina. Sono veri colpi di teatro, voluti dall'autore ed indicati in attente didascalie; sono i momenti più alti di una serie di gag che caratterizzano l'intero atto: quella della sigaretta, della lite, dello sforzo di stare eretto, del piatto di spaghetti, del baffo; gag che si accompagnano a pantomime o ad un residuo di teatro di varietà quando, in sogno, Gelsomina scende le scale lievemente e dolcemente come Wanda Osiris. Dietro tutto questo c'è una dignità distrutta (Gastone ricorda sempre di essere un artista); c'è il sentimento della vita come accattonaggio (le gemelle cieche che chiedono l'elemosina dinnanzi al teatro); ci sono la disperazione e la certezza della loro provvisorietà. Sognare non basta, così come non basta a Felice che sogna una vita con Speranza; a Clelia che sogna un figlio bello e forte, mentre deve accontentarsi di un paralitico deforme; a Fedele che sogna di essere un colonnello e di montare un cavallo bianco, mentre è traballante per l'età e la debolezza. Ritorna il leit-motiv della fame, con tutte le gag che ne conseguono; così come ritorna la costruzione espressionista dei personaggi, tutti volutamente marcati per evidenziare la loro terribile condizione di emarginati. □

tacolo, il ruolo delle Regioni in modo che in questi settori esse possano operare in piena autonomia, pur nell'ambito di linee quadro definite, con norme di indirizzo e il coordinamento dello Stato. «Partendo da queste osservazioni, anche nella Regione Calabria si è avviato un processo per definire un "sistema" per il mondo dello Spettacolo in grado di stabilire senza difficoltà i nuovi compiti. Si è ritenuto preliminarmente di istituire un tavolo di incontro con i soggetti privati che, tra molte difficoltà, hanno finora operato nella regione a livello professionistico e amatoriale. Questo raccordo costante, per una regione che non ha tradizioni in materia di teatro, ci sembra la strada migliore per impostare linee di intervento normativo ed operativo che non vadano ad urtare con realtà non conosciute.

«Non esiste da noi una legge specifica che regoli la materia teatro, esiste una legge che ha previsto l'istituzione del Consorzio teatrale ed il finanziamento annuo di tale organismo.

«Fermo restando i ruoli e gli indirizzi di coordinamento dello Stato, la Regione dovrebbe essere in grado di svolgere due compiti fondamentali: il primo, quello di diffondere una cultura del teatro e stimolare perciò ogni iniziativa anche didattica

che possa sensibilizzare specialmente i giovani ad interessarsi di teatro; il secondo, quello di stimolare manifestazioni teatrali che abbiano non carattere superficiale e provvisorio, ma carattere di periodicità e professionalità.

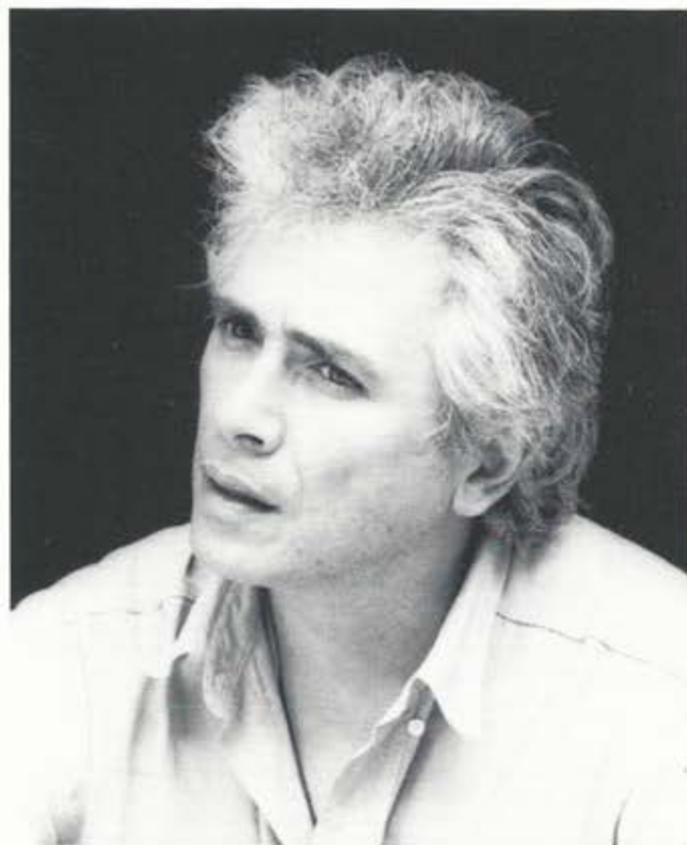
«In una regione che purtroppo, anche per colpa dello Stato, paga la sua emarginazione in questo settore, il ruolo degli esperti è determinante. Sono pertanto favorevole all'istituzione di un'authority per il Teatro di Prosa con giurisdizione regionale, ciò imporrebbe il coinvolgimento a livello istituzionale di esperti e favorirebbe in termini politici il consolidamento di una politica teatrale nella Regione Calabria». □

**FONDI (LT)** - La commedia L'autostrada dello scrittore livornese Giorgio Fontanelli, collaboratore di Hystrio, scomparso un anno fa, ha vinto il Premio Fondi - La Pastora per un lavoro drammatico inedito. I Super Fondi, istituiti per la XX edizione del premio, sono stati assegnati a quei drammaturghi che, già vincitori di edizioni precedenti, hanno visto rappresentata con successo la loro opera: Turi Vasile, Vico Faggi, Dacia Maraini, Dario Bellezza, Giuseppe Manfredi, Stefano Di Sandro e Claudio Angelini.

TATO RUSSO SUL DECENTRAMENTO TEATRALE

# TEATRO DELLE REGIONI MA INSIEME AI TEATRANTI

*Il direttore artistico del Bellini concorda su una responsabilizzazione degli enti di territorio ma chiede che non si escluda un governo centrale dello Spettacolo - Carenza di una legislazione regionale e di progetti di qualità in Campania - Urge chiarezza nei ruoli di politici, operatori ed esperti.*



**R**ifondare il teatro italiano – dice Tato Russo – significa certamente riorganizzare le funzioni delle Regioni, ma credo che la rifondazione debba passare soprattutto attraverso i teatranti. È importante che ci sia l'impegno di tutti per costruire un teatro diverso, più vicino al pubblico, avendo di mira intenti profondi. Non sono, invece, d'accordo sull'ampliamento delle competenze delle Regioni anche perché, in futuro, per la capacità impositiva che esse avranno, potrebbero così meglio dimostrare la loro convinzione se il teatro debba continuare o no ad esprimersi.

Credo, perciò, che la soluzione non stia, tout court, nel passaggio dei fondi agli enti locali. Si dovrà raggiungere una presa di coscienza delle problematiche e delle funzioni dello spettacolo, della cultura teatrale. Le Regioni devono appropriarsi delle funzioni e non dei soli fondi, disciplinando la materia dello spettacolo in modo organico e avendo riguardo per le esigenze specifiche del territorio e per la cultura delle singole regioni e soprattutto per le aspettative dei cittadini.

Credo che la Regione Campania sia assente in questo momento da qualsiasi progetto. C'è stata da parte degli operatori una pressione

notevole perché la vecchia legge venisse rifatta in base a criteri innovativi, maggiormente corrispondenti alle esigenze dei tempi, ma tutto questo è ancora lettera morta.

Come ho già detto, esiste una legge regionale nella Regione Campania ma questa ormai ha contenuti obsoleti. Tra l'altro è completamente disattesa, e si è trasformata in ricettacolo ed abbeveratoio di tante formazioni non professionali. Non corrisponde più all'esigenza di promuovere vero teatro sul territorio.

Penso che il referendum abbia eccessivamente punito il settore dello spettacolo e credo che i cittadini, al momento del voto, non fossero veramente consapevoli che oltre al ministero del Turismo si aboliva anche quello dello Spettacolo. Una maggiore riflessione sarebbe stata utile. Lo Stato non può trasferire tutte le funzioni dello spettacolo alle Regioni perché vi sono realtà non identificabili in realtà regionali, realtà sovregionali che non potrebbero sopravvivere con legislazioni regionali; mi riferisco alle compagnie di giro che dovrebbero fare domande a venti Regioni oppure ai Teatri d'arte, agli Stabili, privati o pubblici il cui valore sovregionale impone una politica di salvaguardia nazionale e internazionale. C'è da aggiungere che molti Teatri Stabili, e centri di produzione hanno avuto una matrice politica e si sono sviluppati soltanto in base al sostegno dei vari padroncini e protettori politici locali. Credo che invece una maggiore corrispondenza alla storia dei luoghi alla loro capacità di esprimere teatro in senso produttivo o anche solo recettivo sia elemento determinante per una diversificazione tra le strutture. Vi sono cioè delle popolazioni che esprimono la voglia di fare teatro, altre che hanno solo voglia di riceverne testimonianze. Lo Stato dovrebbe tutelare le realtà degne di interesse nazionale ed alienare quelle a carattere regionale che consistono nella promozione di realtà e di iniziative che hanno possibilità solo in ambito regionale.

Fondamentalmente, sono sempre stato in disaccordo con l'idea della circolare ministeriale perché da sempre pone l'accento su dati burocratici e quantitativi e non sulla progettualità e sulla qualità che si esprime. Credo, quindi, che una maggiore attenzione alla «realtà» del prodotto da parte di una autorità nazionale, che lo sorvegli, potrebbe evitare la proliferazione degli articoli, dei comma e le tante pagine della circolare che potrebbe essere sostituita da schemi molto più semplici.

Io non credo alla gestione degli esperti perché anche loro sono politicizzati, sono di parte. Credo invece nella funzione degli esperti come organismi di consulenza senza sottrarre ai politici l'obbligo e il dovere di legiferare. Ma tutto questo dovrebbe corrispondere non tanto alle idee corporative dei teatranti, quanto piuttosto alle idee dello sviluppo del teatro nella società e per la cittadinanza. Credo che la presenza eccessiva degli operatori in ambito decisionale abbia danneggiato il teatro italiano così come lo danneggerebbe quella degli esperti. Entrambi, sia operatori che esperti, possono avere un ruolo nell'indirizzare ma non nel decidere.

Il teatro italiano soffre di provincialismo. Tutto ciò che viene creato è prodotto per i Comuni, per le piccole province, dove la committenza è certa. Quindi nasce per corrispondere ad un certo tipo di mercato.

(a cura di Antonella Russo)

Nella foto, Tato Russo.

LA LEZIONE DI FILM COME *RASOI* E *LE BUTTANE*

# DAL TEATRO AL CINEMA: I CASI MARTONE E GRIMALDI

*Da Carosello napoletano di Giannini a Luci del varietà di Fellini e Lattuada c'è sempre stato un rapporto fra la scena meridionale e la macchina da presa - Anche oggi due pellicole di forte presa, e dal nuovo linguaggio, hanno rinnovato i legami fra la teatralità del Sud e la nuova cinematografia.*

ANGELO PIZZUTO

**È** un fenomeno di cui poco ci si è resi conto: ma una corsia preferenziale sembra, periodicamente, collegare la pratica del teatro nel Meridione con attinenti modelli di trascrizione cinematografica, non necessariamente derivati da uno specifico evento scenico - ma che da quest'ultimo trae ragion d'essere, vuoi raccontando il «mestiere del teatrante», vuoi trasfigurando in diverso linguaggio iconografico esperienze creative nate per una prioritaria fruizione scenica.

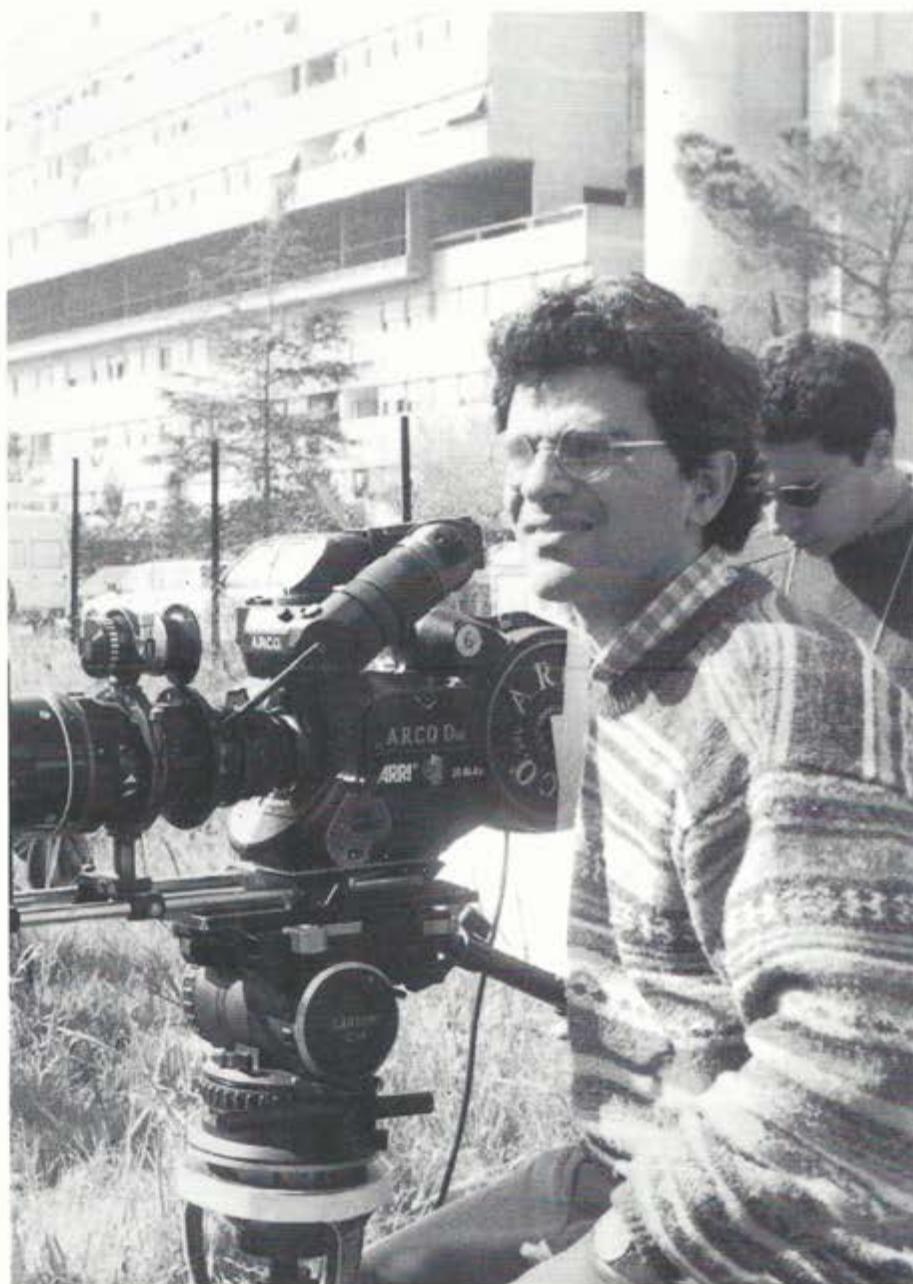
Film come *Carosello napoletano* di Giannini, *Luci del varietà* di Fellini e Lattuada, *Il viaggio di Capitan Fracassa* di Ettore Scola non consentono un approfondimento di interpretazione se non in ragione dello stretto rapporto che li lega alla stagione dell'avanspettacolo, della commedia musicale, della Commedia dell'Arte. Tutto un sistema di vasi comunicanti di cui Roberto Rossellini (il cui dimenticato *La macchina ammazzacattivi* è forse il film più teatral-surreale del dopoguerra) è il primo regista a rendersi conto per intelligenza e istinto, ipotizzando una sceneggiatura del *Pullecenella di Acerra* che, dopo trent'anni, servirà da traccia e da stimolo per un'importante rivisitazione teatrale di Maurizio Scaparro e Manlio Santanelli, protagonista Massimo Ranieri, all'Argentina di Roma.

Idealizzata quale scenario precipuo di una linfa teatrale non (ancora) contaminata dal consumismo massmediologico (quindi, proprio per questo disposta ad abbracciare le «pratiche basse» del teatro popolare) la scena del Meridione ha assunto, nel cinema, i connotati forse mai esistiti di un'età dell'oro in cui spontaneismo ed astuzia sorgiva facevano tutt'uno con l'arte della sopravvivenza e con l'esorcismo della fame atavica.

Solo di recente due film inaspettati, anomali e in qualche modo «sgradevoli» hanno fortunatamente spezzato l'iconografia tradizionale e la prevalenza del luogo comune. Penso a *Rasoi* di Mario Martone e *Le Buttane* di Aurelio Grimaldi, entrambi scaturiti da esperienze teatrali dapprima marginali, in seguito incamerate dal tentativo di «esportazione» tipico dell'industria cinematografica.

Mediométraggio autoprodotta dalla cooperativa teatrale che fa capo allo stesso regista, *Rasoi* di Martone è da considerarsi un tentativo, mirabilmente costruito, di moderna tragedia plebea - cui non sono estranee le esperienze di Roberto Bracco e di Raffaele Viviani depurate della oleografia umanitaria e del sapiente bozzettismo specifici della produzione eduardiana.

Nei modi e nelle scansioni di una «sordida» liturgia teatrale, *Rasoi* di Martone disegna come un





pantografo i momenti essenziali dello spettacolo (protagonisti Enzo Moscato e Toni Servillo), andato in scena tre anni or sono al Valle di Roma; e questo in direzione di un riappropriarsi tormentato, problematico, persino struggente di atmosfere, conflitti, tipi e figure appartenuti alla teatralità dei guitti e della sceneggiata (si pensi alle molte maschere del malommo, della malafemmena, della mamma dolente). Iconografia dell'immaginario che assimila e non rinnega folklore e luoghi comuni, incubi e coreografie di una città-caverna esplorata con insoffrente voluttà e orgoglioso senso di appartenenza.

Ne scaturisce uno spettacolo – filmico e teatrale – di decadente e sontuosa epicità, pezzente ed aristocratico nel suo assemblaggio di guappi antichi e moderne anime in pena, ove le litanie di un recente passato (*O paese do' sole, Simmo e Napule paisà*) e le misteriche figurine chiamate ad officiare il rito dell'autodissoluzione emanano il sinistro fascino della voluttà e del lerciume, la genialità di una emarginazione poeticamente scandita da una regia che usa la «carrellata» come strumento per una discesa agli inferi talvolta compiaciuta del proprio universo inenarrabile, comunque immune da speranze di riscatto o da prospettive di giudizio storico-sociale. Ed è allora il sipario teatrale, damascato e fiammeggiante come in un gala da corte dei miracoli, a dischiudere – indietreggiando come fosse una cinepresa – squalore e perdita di una umanità fanciullina e flagellata, visivamente animata da madonnine insanguinate, prostitute fanciulle, camorristi illuminati da scetticismo filosofico.

«La nuttata è passata e lui stimo ancora dormendo»: nel suo cantuccio fuori scena, minuscolo e malizioso come un elfo di Porta Medina, Enzo Moscato segue e puntualizza gli accadimenti come Kantor nella *Classe morta*.

Una similitudine di emarginazione e di fenomenologia del «reperto umano» accomuna il film di Martone e quello di Grimaldi. Aspro ed impassibile dinanzi al minimale mosaico di corpi sfatti e aggrovigliati, l'occhio del regista (tramite l'eccellente fotografia in bianco e nero di Maurizio Calvesi) si sofferma su dettagli e piani ravvicinati alla ricerca di un indizio, almeno uno, capace di «spiegare» il perché di quel senso primordiale,

pari ad una animalesca condanna, non diverso dall'infame destino dei solfatori-fanciulli protagonisti della *Discesa di Aclà a Floristella*, il primo lungometraggio dell'autore.

Né i due spettacoli teatrali ispirati al libro di Grimaldi (ricordiamo con ammirazione quello di Lucia Sardo), né la traduzione filmica aspirano ad una tematica di denuncia o di analisi sociologica: la composita umanità dei quartieri più fatiscanti di Palermo vive, come pesci in un acquario, i guasti del sottosviluppo economico e culturale. Ma resterebbe deluso chi si aspettasse da *Le buttane* una sorta di proseguimento dei vari *Mary per sempre* o *Ragazzi fuori* di cui Grimaldi fu soggetto e sceneggiatore.

L'unico accostamento plausibile è semmai quello che ci riporta all'universo atonale e contemplativo dell'Antiteater di Fassbinder, depurato di ogni sapienza o geometria intellettuale che pur animava il regista della *Germania in autunno*. Scomodare altre scuole di pensiero, dal neorealismo a Pasolini, sarebbe fuori luogo.

Uno straniato sentimento di desolazione, di smembramento, di solitudine – per via di quelle immagini sempre sgranate e frammentarie – domina, quale scelta espressiva, tutto l'arco di una narrazione concepita come innesto e sospensione di piccoli eventi quotidiani: i clienti sul lungomare, la prima comunione del bambino, una notte d'amore in un albergo «per bene», insulse barzellette di monache e fratecchioni, la tristezza di una sera natalizia con il protettore che intona canzoni napoletane.

Sguardi femminili che oscillano dalla aggressività alla mestizia, bramosie maschili che tradiscono una condizione di disagio, paura, sottomissione. Ingiustamente tacciato di volgarità e sconvenienza, il film di Grimaldi non esisterebbe senza la grande prova generale che sono state le sue schegge di teatro (regie di Marcello Cappelli e di Claudio Collovà), nelle quali erano già coinvolte alcune delle attrici cui il film assegna una ingrata corallità di auto-ironia e degrado: da Lucia Sardo a Guja Jelo, da Ida Di Benedetto ad Alessandra Di Sanzo. □

**A pag. 25, Aurelio Grimaldi. In questa pagina, Enzo Moscato.**

## Sulle scene di Agrigento La favola del figlio cambiato

La Nuova Scena ormai occupa un posto particolare nell'ambito di quei gruppi teatrali che operano particolarmente in Sicilia. Le messin-scene trovano resoconti critici che ne rispecchiano l'intelligenza delle scelte e le capacità interpretative. Ad Agrigento, dinnanzi ad un teatro completamente esaurito (oltre 1.000 persone), ha presentato *La favola del figlio cambiato*, con la regia di Dora Peluso, che si era già distinta nella scelta registica di *Sogno (ma forse no)*, dove era intervenuta drammaturgicamente, creando un vero e proprio «doppio» dei personaggi protagonisti. Anche per *La favola del figlio cambiato* Dora Peluso è intervenuta, con una operazione di drammaturgia, cercando di evidenziare l'alone leggendario del testo, dentro il quale ha costruito l'interpretazione tragica di una madre a cui è stato cambiato il figlio. La rappresentazione incentrata sul racconto che la madre fa della sua sventura, in uno spazio ed in un tempo indeterminati, si avvale di una scena che privilegia il mondo onirico, al quale si accordano anche i costumi, le luci e le musiche originali di Michele Pupillo. Dora Peluso ha dato al dolore della madre una interpretazione accorta e funzionale alla sua sottomissione al volere delle forze superiori che ne hanno deciso la drammatica avventura. Insieme a lei vanno segnalati Elena Rossaglia, Maria Sgarlato, Nadia Jemmo, Amelia Martelli, Roberto Mulé, Elena Ragaglia, Turi Puzzo e Diego Maiolino. *Andrea Bisicchia*

## Il male oscuro di Amleto nella Napoli di Moscato

MAL D'HAMLÈ, di Enzo Moscato (anche regista, interprete e curatore dell'allestimento scenico). Con Nicola Laiera, Armando Pirozzi, Vincenzo Saggese ed Emanuele Valenti. Prod. Compagnia Enzo Moscato, Napoli.

Ogni attore, al culmine della carriera, sente il bisogno di confrontarsi con Amleto, Enzo Moscato ha sentito di dover dare voce al male oscuro di Amleto, ribattezzato *Mal d'Hamlé*, da questo autore e interprete che della napoletanità teatrale contemporanea è uno dei maggiori rappresentanti. Più volte premiato (l'ultimo un Ubu per *Embargos*), Moscato propone il suo spettacolo tagliato di mezz'ora rispetto all'edizione che aveva debuttato la scorsa estate al festival di Santarcangelo. Pasoliniano fino all'eccesso, questo *Mal d'Hamlé* scompone in dieci quadri l'anima del principe di Danimarca, rivista da Moscato come puro segno di ribellione che si esprime nell'aspro, poetico e bellissimo linguaggio cui ci ha abituato. Ma mentre ci perdiamo in questo rinnovato lirismo partenopeo, la rinuncia al monologo si perde a sua volta, e il tentativo di tradurre in immagini eloquenti pensieri e opera dell'autore, porta a una scrittura scenica quanto mai ermetica.

Fatta quest'unica riserva, lo spettatore può accostarsi poi allo spettacolo come a una messa sacrale, dove si celebra ancora una volta il sacrificio rituale e primigenio del teatro autentico. Con Moscato quattro giovani interpreti (Vincenzo Saggese, Nicola Laiera, Armando Pirozzi, Emanuele Valenti) vengono dilaniati dal mito shakespeariano e dal suo nuovo linguaggio di morte. Niwiwiler, Bene, De Berardinis, vengono invocati tra una tarantella funebre e il leit-motiv di Franco Battiato *Oh patria mia*. *Rossella Minotti*

LA QUESTIONE DELLA SUCCESSIONE A GIUSTO MONACO

# IL GRAN TEATRO DELL'INDA ASPETTA IL SUO PRESIDENTE

*L'illustre grecista Umberto Albini è da tempo designato in pectore a ricoprire l'incarico ma – come dice scherzando – «l'oracolo di Delfi resta oscuro» - Seneca e Menandro figurano nell'edizione 1995 del ciclo classico latino.*

ANGELA BARBAGALLO

«**S**fortunatamente i nostri politici e amministrativi hanno studiato tutti a Delfi, da Apollo l'oscuro, e si esprimono come l'oracolo, in modo ambiguo. Ufficiosamente sì, sono il Presidente in pectore, me lo ha confermato più volte l'oracolo, ma temo che il sigillo di stato si sia smarrito in una rocca incantata». È ciò che pensa Umberto Albini – professore di Letteratura greca alla facoltà di Lettere dell'Università di Genova; direttore del dipartimento di filologia classica – a proposito di una nomina che sulla carta lo indica presidente dell'Istituto nazionale del Dramma antico, ma che nei fatti è tenuta in sospenso in attesa di ratifica finale.

La situazione determinatasi all'Inda è paradossale. L'Istituto aveva superato la sindrome dell'abbandono successiva al decesso di Giusto Monaco (14 febbraio 1993) attraverso l'impegno dello staff organizzativo che ereditava il XXXIII ciclo di Spettacoli Classici con le celebrazioni dell'ottantennio. Forte di un apparato (consiglio di amministrazione, vicepresidente, direttore generale), forte della legge speciale n. 20 del 7 giugno 1993 della Regione Sicilia, che sottrae l'ente alla precarietà della contribuzione annuale; forte del riconoscimento, sempre in termini di legge, della scuola di Teatro antico, l'Inda a tutt'oggi manca però di una guida culturale autorevole. Qualcuno sostiene che l'Istituto può funzionare ugualmente sotto la guida del vicepresidente, l'architetto Emanuele Gilberti. E in effetti la vicepresidenza può garantire la vita ordinaria dell'Inda, come sta accadendo da un anno. Ma «è l'immagine dell'ente che viene sminuita perché diventa qualcosa da periferia del sistema, alla quale si può anche far mancare il presidente per un anno», sostiene Giorgio Punzo, direttore generale, che polemicamente aggiunge: «Se poi riflettiamo sulle indicazioni dello Statuto, che prevede un presidente di chiara e riconosciuta fama, allora la mancanza di una guida diventa grave, anzi gravissima. Coloro che ne hanno la responsabilità si assumono una grossa colpa. Il professore Monaco, nella sua chiarezza sulle sorti dell'Istituto, aveva indicato Umberto Albini tra i grecisti più noti. In una sede privata aveva affermato che Albini sarebbe stato un ottimo presidente. Quindi, con Umberto Albini, anziché con Giuseppe Rossi di Vigevano significherebbe muoversi nel solco della tradizione e del lavoro, così come era stato nelle intenzioni e nelle attuazioni di Giusto Monaco. Significherebbe anche una netta chiusura alle aspettative sorte all'indomani della morte di Monaco. Aspettative di successione legittima, per carità, ma che si scontrano con la figura di un testimone morale. Non a caso Albini ha tradotto lo scorso anno il testo più importante del ciclo



*Agamemnone* di Eschilo, diretto da Roberto De Simone –, sul quale l'Inda era impegnata». Albini opera da molti anni con il Teatro della Tosse di Genova, con testi curati insieme a Tonino Conte ed Emanuele Luzzati, e con versioni dai classici greci e latini; si occupa di oratoria greca, di bizantinistica ma soprattutto di teatro classico. Su di lui si è concentrata una convergenza di interessi alla quale non è estranea quella parte istituzionale, governativa, dalla quale, ormai e soltanto dipende il suo insediamento ufficiale all'Inda. In sostanza Albini è destinato a raccogliere l'eredità di Monaco, che ha guidato l'ente per vent'anni. Egli stesso ne è consapevole: «Quando in Atene una donna ricca rimaneva vedova, gli amorosi parenti gareggiavano nel dichiararsi pronti a sposarla e ad amministrarne le sostanze. Io mi sento l'erede inatteso, che sta dando gravi dispiaceri a chi si aspettava la successione, vuoi per i suoi meriti purtroppo non apprezzati in questo mondo ingrato, vuoi per il suo affetto purtroppo non da tutti capito verso lo scomparso. Ma essendo ligure e dunque parsimonioso, cercherò di non dilapidare il patrimonio così oculatamente gestito dal professore Giusto Monaco».

Il patrimonio va comunque gestito, ed entro certe scadenze. Gennaio è il limite entro il quale bisogna presentare i programmi del 1995 alla Regione siciliana. Nel bilancio di previsione dell'Istituto sono state indicate le possibili variazioni della spesa. È un'ipotesi che deve trovare la definitiva giustificazione nel momento in cui il bilancio e i programmi dovranno essere presentati all'assessorato regionale competente: e questa è materia che dev'essere trattata dal presidente. Albini conosce la situazione finanziaria dell'Inda e il rapporto tra progetto culturale dell'ente e onere economico? Farà dei cambiamenti? Quali? «A Firenze dicono che senza lillieri non si ballerà. Non conosco la situazione finanziaria dell'Inda – afferma Albini – e non posso che fare una dichiarazione di intenti, malauguratamente ovvia. Vorrei evitare gli spettacoli inamidati, e sollecitare ri-letture attualizzanti, anche se è rischioso. Quanto ai convegni, cercherò di aprire il dibattito su drammaturghi e commediografi antichi anche ai critici di teatro e di cinema, ai registi, ai traduttori. Occorre confrontare le loro esperienze con quelle degli studiosi. La linea culturale seguita dal professor Monaco – testi di grande richiamo e

## LUTTO ALLO STABILE DI CATANIA

## Giuseppe Di Martino, un maestro che diresse grandi attori

DOMENICO DANZUSO

L'estate scorsa, si è spento a Napoli per collasso cardiocircolatorio Giuseppe Di Martino. Il regista aveva 74 anni (era nato a Pescara nel 1920), vissuti intensamente fino alla fine: nel lavoro e nell'affetto della sua seconda moglie, la giovane Emanuela Muni, sua ex allieva della Scuola di recitazione dello Stabile catanese, che gli aveva dato due figli da lui sempre desiderati, Marianna di quattro anni e Tommaso di uno.

Di Martino - allievo di Pietro Sharof della scuola di Stanislavski, nonché collaboratore di Guido Salvini - aveva al suo attivo oltre a sei spettacoli classici per il Teatro Greco di Siracusa negli anni che vanno dal 1962 al 1978, una straordinaria e variegata carriera sviluppata sia al tempo del suo sodalizio con Anna Miserocchi, sua prima moglie, e con Mara Berni, sua compagna per lunghi anni, che coi maggiori attori del secondo dopoguerra da lui diretti: da Salvo Randone ad Annibale Ninchi, a Filippo Scelzo e, via via, a Renzo Ricci, Elena Zareschi, Paola Borboni, Gino Cervi, Tino Buazzelli, Carlo D'Angelo, Ave Ninchi, Vittorio Sanipoli, Anna Maria Guarnieri, Valentina Fortunato, Sergio Fantoni, Turi Ferro, Enrico Maria Salerno, Giorgio Albertazzi.

La sua presenza ventennale al Teatro Stabile di Catania, ha lasciato il segno in numerosi spettacoli, tra i quali va almeno ricordato *Pipino il breve* di Tony Cucchiara e Renzino Barbera, rivisitazione «in personaggi» dei celebri pupi siciliani, uno spettacolo che in due riprese ha ricevuto consensi spesso entusiastici non solo in Italia, ma anche negli Stati Uniti, in Argentina, Brasile, Uruguay e Australia.

La sua fine a Napoli non è casuale. Aveva infatti da qualche giorno completato le prove di una messinscena per Luisa Conte al Teatro Sannazaro, col quale collaborava dal 1977.

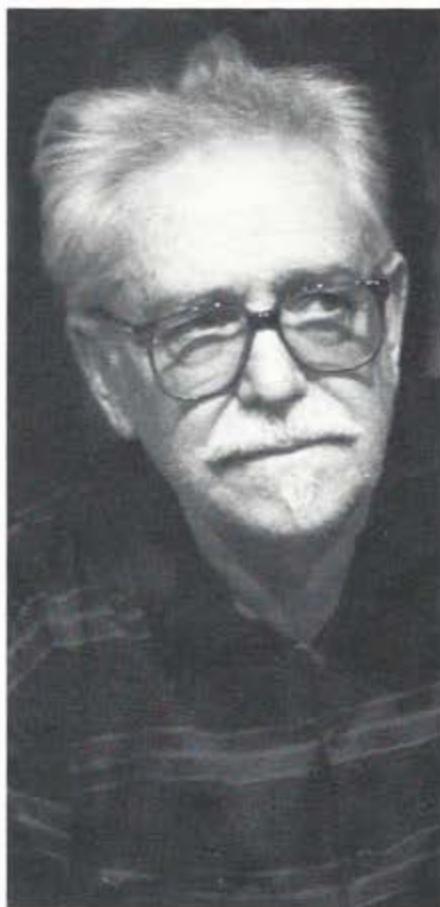
1974, *Le Troiane* al Teatro Greco di Siracusa. Ed è una rilettura registica che, nel rispetto dello spirito della tragedia di Euripide, guarda all'attualità di una guerra odiata, vissuta sanguinosamente e crudelmente sulla propria carne da soldati del tutto estranei alla vicenda, ma anche su quella di disarmati civili o peggio di inermi fanciulli.

Così nell'indagine registica di Giuseppe Di Martino il Vietnam e la sua tristissima realtà entravano di pieno diritto nelle mitiche infamie della guerra di Troia. Ma forse non era affatto così. Poiché anzi in questa visione dei «classici nostri contemporanei» erano le mitiche prigioniere troiane a divenire dolenti vietnamite, mentre magari un fanciullo assai più odiato dal naplam in una sorta di assurdo genocidio, era omologo a quell'astianate ritualmente sacrificato per distruggere la discendenza di Priamo e di Ettore.

Ed ecco l'anticonformismo dimartiniano suscitare polemici dissensi alla «prima»; ma anche, alle repliche, la comprensione del senso di una attualizzazione che è non solo vocazione teatrale di un regista, ma essenza stessa di un teatro che non vuole divenire mai oggetto museale.

Del resto la trasgressione di Giuseppe Di Martino si sposava con un estremo rigore intellettuale che non era sempre filologico, ma più spesso di stile. Era questa la strada indicatagli dalla consuetudine con Guido Salvini, suo maestro d'arte e di vita, e coi maggiori attori italiani del Novecento.

Tutto ciò poi combinato ad una vocazione scien-



tifica - il suo recente *Teatrica, esercizi di lettura del Teatro Antico*, ce ne dà conferma - che gli fa percepire il suo «andare controcorrente» come momento di approfondita e necessaria reinterpretazione di un testo e mai come pedissequo adattarsi a mode dominanti. Così può accadere che le citate *Troiane* del '74 appaiano azzardato trasferimento della tragedia classica nella più turpe contemporaneità, o che invece *Gl'innamorati* posti in scena per lo Stabile catanese nell'anno goldoniano e in tempi di attualizzazione selvaggia, si proponano in apparenza quale ricostruzione di un tempo andato, lasciando però individuare nella decadente borghesia veneziana del Settecento, la degradata società italiana del nostro tempo.

Ma nel frettoloso ricordo di Beppe Di Martino ci preme sottolineare la sua lunga attività di docente e direttore della Scuola di recitazione del Teatro Stabile di Catania intitolata a Umberto Spadaro, serbatoio di pregio di ben tre generazioni di attori (che vanno da quella di Miko Magistro a quella di Emanuela Muni e di altri più giovani allievi), cui attinge nella sua continuità lo stesso Stabile, ma anche il teatro pubblico e privato italiano.

Giuseppe Di Martino un maestro da rimpiangere, dunque. Giovanile nello spirito, nonostante l'apparente burbanza e gli anni; e ancora con una gran voglia di vivere dentro. Ma soprattutto di rinnovarsi. □

testi di minore impatto ma degni di essere conosciuti, rotazione di attori, registi, traduttori collaudati o in crescita - va rispettata. Monaco aveva anche istituito un' apprezzata scuola teatrale, si era circondato di collaboratori seri e ben preparati. Perché mutare indirizzo e persone? Se poi tra le pecore bianche qualcuna è un po' meno bianca, pazienza: succede nelle migliori famiglie».

L'eloquentissima risposta, al di là dell'ovvia dichiarazione d'intenti, lascia supporre idee chiare su programmi e persone. Intanto quest'anno, per il ciclo classico latino sono previsti due spettacoli estivi: *Agamennone* di Seneca e *Selvaticus* di Menandro. I circuiti saranno i siti archeologici abituali: Segesta, Morgantina, Lipari, ecc.; forse anche Taormina. A settembre, non più nel mese di aprile, si svolgerà a Siracusa il convegno dal tema «Euripide, futuro del teatro». Alla fine dell'anno è previsto uno scambio con il teatro giapponese: le maschere latine incontreranno le maschere del teatro Kabuchi e Nô. Ma il primo appuntamento dell'anno (maggio) sarà il Festival dei Giovani al Teatro Greco di Palazzolo Acreide. Con una novità: una serie di saggi degli allievi delle scuole di teatro nazionali ed europee, in chiusura del festival. Un calendario denso di appuntamenti che attiene al presidente dell'Inda circoscrivere o ampliare. □

## Napoli tragica e cialtrona per le madri di Ruccello

MAMMA, di Annibale Ruccello. Regia (efficace) di Pierpaolo Sepe. Scenografia di Fausta Coppi. Con Massimo Andrei, Arturo Cirillo, Paola Fulcini e Monica Nappo. Prod. Associazione Beat '72.

Quattro lunghi monologhi di altrettanti personaggi destinati a non incontrarsi mai sulla scena, esempi salienti e variegati di un universo suburbano che ha i colori atavici di Napoli, ma già quasi subdolamente intrisi di una modernità cialtrona, deviante e deteriore, di miti pubblicitari e televisivi. Un graffio appena di grottesca tragicità nella pazzia che sul filo di una religione da pinzochera si districa con lampi di tortuosa furbizia fra la Madonna e Orietta Berti. Ma già distorsione allarmante di consumismo piccolo borghese nella volgarità di una madre eternamente avvolta in una vestaglia rosa e nevroticamente attaccata al telefono, ministra agitata ed aggressiva di una infinita figliolanza dai nomi televisivamente smaltati e grumo inerme di paura davanti al terremoto che si accinge a prendere il suo posto fra i mali cronici di Napoli. Accanto a cui persiste invece, come una vittima straziata ferma nella dolorosa fissazione di antichi valori, una più apprensiva madre popolana che morde e azzanna la figlia, chiamandola zoccola e puttana, e pensa alla mammana per rimediare ai guai di una perduta verginità. E infine, figura forse la più struggente e intensa, un omosessuale che inganna le lunghe pause del marciapiede col respiro ampio di fiabe che risorgono dal passato coi toni esilaranti di catteriverie antropologicamente innate. Questi i protagonisti di *Mamma* di Annibale Ruccello, presentato dall'Associazione Beat '72 per la regia di Pierpaolo Sepe. Uno spettacolo che tende a mimetizzare all'ombra della sperimentazione la sua povertà di mezzi, evidente nella ridottissima scenografia e nell'ancor più ridotto apparato di luci. Ma che ha il pregio di avvalersi di un'interpretazione lucidamente partecipe, capace di esaltare nello scandito intrecciarsi dei personaggi la creatività vibrante e ricca del linguaggio ruccelliano. Riuscendo a tradurre ogni melodrammatica insidia nell'autenticità viscerale di un atavico tessuto umano, vitalissimo oltre ogni dolore, le cui voci, solari, poetiche, ossessive, si intrecciano come richiami di un mondo struggentemente lontano dietro la malinconia solitaria e consapevole dell'omosessuale, reso da Massimo Andrei con accurata e sobria solidità. Antonella Melilli

A pag. 27, da sinistra, Giusto Monaco e Umberto Albini. In questa pagina, il regista Giuseppe Di Martino.

INTERVISTA A TAORMINA AL VINCITORE DEL PREMIO EUROPA

# MÜLLER: IO, COMUNISTA SPERIMENTALE, CLASSICO

*Dalla parte di Marx contro Lenin il co-direttore del Berliner, che constata la perdita di valore dell'intellettuale nella società - «Quella del regista non è una professione, è una malattia. La televisione? Annulla la memoria».*

GIGI GIACOBBE

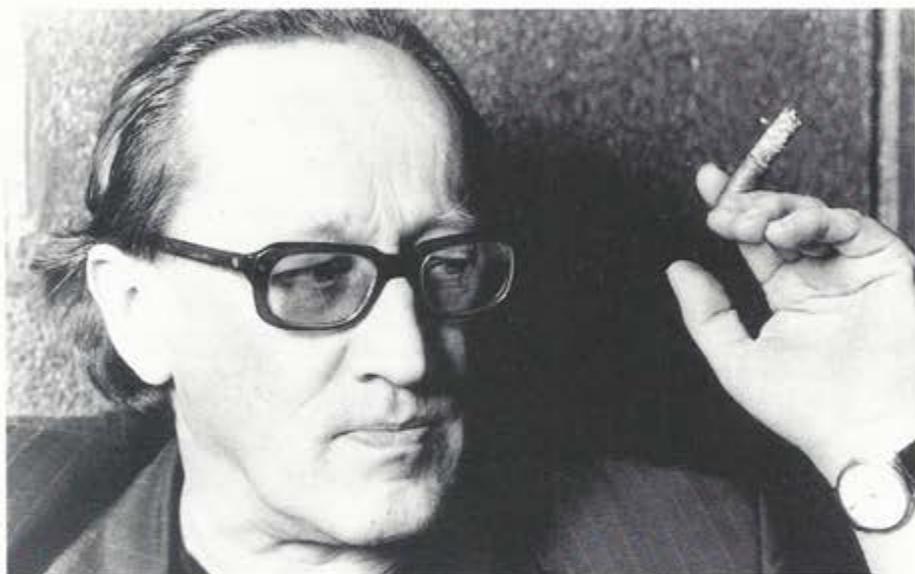
Istituto e promosso da Taormina Arte con il patrocinio della Comunità europea, il IV Premio Europa per il Teatro, dotato di 60 mila Ecu, è stato assegnato, al termine di una tre giorni (dal 9 all'11 dicembre), ricca di avvenimenti teatrali e di incontri di studio con critici, studiosi, registi e attori di diversi Paesi europei, al drammaturgo tedesco Heiner Müller: «uno dei massimi autori di teatro viventi... un maître à penser di più generazioni... una scomoda coscienza critica per entrambe le Germanie...»: come da una più ampia motivazione, letta da José Monleon, presidente della giuria internazionale durante la cerimonia di consegna.

Il prestigioso premio era stato conferito nelle precedenti edizioni, sempre a Taormina, ad Arianne Mnouckhine (nel 1987), a Peter Brook (nel 1989) e a Giorgio Strehler (nel 1990). Vale la pena ricordare che per questa IV edizione il Comitato di Taormina Arte, in accordo con la giuria, ha istituito il Premio Europa Nuove Realtà Teatrali (dotato di 20 mila Ecu) con gli intenti d'incoraggiare e stimolare tendenze ed iniziative emerse in questi ultimi anni. Ad essere insigniti del premio, che è stato consegnato da Anatolj Vassiliev (premio speciale dell'edizione del 1990), sono stati Giorgio Barberio Corsetti per i nuovi mezzi scenici, il gruppo catalano dei Comediants per il teatro di strada e il regista lituano Eimuntas Nekrošius per il lavoro drammaturgico.

Emozionante l'incontro con Heiner Müller (66 anni il 9 gennaio), un paio d'ore prima della consegna del premio. Piccolo e nero, a prima vista: per via dei suoi abiti scuri dentro i quali nuota la sua esile figura che si muove velocemente, a piccoli passi, e per una montatura d'occhiali nera e stretta stile anni Sessanta. Müller parla quasi sussurrando a causa di un intervento chirurgico per una grave malattia, con lievi pause durante le quali fuma un grosso sigaro.

**HYSTRIO** - Signor Müller, nella sua quarantennale attività di drammaturgo si possono riconoscere tre grandi momenti: quello dell'utopia comunista con Traktor, Die Bauern, Der Lohn-drücker, Zement, e altri; un gruppo di opere che comprende adattamenti di tragedie classiche greche e shakespeariane come Philoktet, Herakles, Prometheus, As you like it, Macbeth, Hamlet, e un momento più recente, diciamo di tipo sperimentale, che per sintetizzare, racchiude la triade, Hamletmaschine, Quartett e Medea, le chiedo, in che direzione va in questo momento il suo teatro?

**MÜLLER** - Continua il periodo classico, sperimentale, comunista. Io lo vedo in modo diverso dai critici. Quando ho iniziato a scrivere ero molto più scettico verso il comunismo di quanto lo sia oggi. Queste parole sono quasi un paradosso, perché oggi c'è un consenso generale nel decretare la



sconfitta del comunismo. Quello che voglio dire è che il tentativo di Lenin di contraddire Marx, di falsificare Marx, è riuscito. E rispetto a Lenin, Marx ha ragione. Marx ha avuto sempre l'idea che il vero cambiamento, la vera rivoluzione, si può fare soltanto partendo dai punti più forti, dal punto in cui il capitalismo ha raggiunto il livello più alto. Mentre Lenin ha tentato di farlo partendo da dietro. E adesso il cavallo è impazzito e ha dato un calcio.

**H.** - I suoi testi sono stati ritenuti in Occidente rivoluzionari, mentre a Berlino Est venivano considerati reazionari, direi anticomunisti. Come viveva questa contraddizione?

**M.** - Per me questa situazione era molto bella, perché io sono dell'avviso che l'insuccesso e il vero successo è tutto sempre basato sui malintesi. E qui c'erano addirittura due malintesi e quindi un doppio successo. Mentre adesso, quando tutti credono di capirmi, il mio successo sta diminuendo.

**H.** - Non crede che la sua opera possa risultare estetizzante e che la rivoluzione e il cambiamento che lei ipotizza, abbiano un carattere barocco, tutt'al più romantico?

**M.** - Può essere. Ma io ero interessato al materiale. Dell'aspetto ideologico-politico mi sono interessato poco. Io sono un grande giocatore. Troppo giocatore.

**H.** - Giocatore di scacchi?

**M.** - No. Di scacchi no. Sono stato felice leggendo da Poe che l'intelligenza degli scacchisti è

molto bassa. Probabilmente anche Poe non sapeva giocare a scacchi. Lenin era un grande scacchista. Addirittura Plekhanov, un intellettuale molto sublime e complesso, ha descritto le tattiche di gioco di Lenin. E s'arrabbiava molto perché una delle principali tattiche di Lenin era quella di sacrificare «i contadini»: ovvero i pedoni, che in tedesco si chiamano contadini.

**H.** - Come vive adesso a Berlino Est, da quando il muro è stato abbattuto?

**M.** - Adesso vivo a Berlino Ovest, a Kreuzberg, una specie di enclave internazionale: ci sono più turchi che tedeschi, una cosa straordinaria. Vivo ai margini fra l'Est e l'Ovest.

**H.** - Qual è il suo nemico oggi?

**M.** - Non lo so. Non ci sono più nemici.

**H.** - Non ha un nemico da combattere?

**M.** - Forse gli amici.

**H.** - Qual è la funzione dell'intellettuale oggi in Germania, in Italia, in Europa?

**M.** - C'è un fatto nuovo oggi: la svalutazione dell'intellettuale. Non hanno più valore. C'era un'illusione della sinistra, di questo connubio fra potere e sapere, e questa illusione ha mutilato gli intellettuali. E ora gli intellettuali devono recuperare le loro arti. Ma dal 1989 in poi c'è un tentativo di recuperare potere e sapere. Politica è l'arte del possibile e l'arte è invece il tentativo di fare l'impossibile. E questa è una contraddizione non sanabile e sulla quale si deve insistere. Chi vuole solo il possibile rimane sempre al di sotto del pos-

## Assegnato a Peter Stein il Premio Novecento



**N**ei giorni 24 e 25 ottobre si è svolto a Palermo, in collaborazione con l'Amministrazione Comunale, la quinta edizione del Premio Internazionale Novecento, con l'assegnazione della «Rosa d'oro» al regista tedesco Peter Stein.

Il premio, istituito dalla casa editrice Novecento, viene conferito ogni due anni ad una personalità del mondo della cultura che, con la sua opera, abbia contribuito ad accrescere il patrimonio di conoscenza, sapienza e bellezza dell'umanità. Particolarità del premio è l'assenza di una giuria. Infatti è lo stesso premiato che designa il suo successore: nel 1984 venne conferito, per la prima volta, a Jorge Luis Borges che indicò in Henry Cartier-Bresson il suo successore; in seguito la «Rosa d'oro» venne consegnata all'editore Giulio Einaudi e, nel 1990, a Pierre Boulez. La cerimonia si è svolta nell'Albergo dei Poveri, grande complesso monumentale del Settecento. Il professor Ferruccio Marotti (Centro Teatro Ateneo dell'Università «La Sapienza» di Roma), ha presentato l'opera di Peter Stein e il maestro Pierre Boulez ha motivato le ragioni della scelta. Contemporaneamente è stata inaugurata una mostra fotografica a cura di Ruth Walz, in collaborazione con il Goethe Institut di Palermo, dedicata al regista e sono state proiettate alcune sue messinscène: *Le tre sorelle* di Cechov, *As you like it* di Shakespeare, *Nemico di classe* di Nigel Williams, *Falstaff* di Giuseppe Verdi, *Il parco* di Botho Strauss, *Pelleas e Melisande* di Claude Debussy. In chiusura della manifestazione Stein ha tenuto una lezione intitolata «Il mio teatro». □

## Scuole milanesi in scena al convegno Pirandelliano

**L**a grande croce sulle spalle del sacerdote, fra i due chierichetti coi turiboli in mano, si staglia contro una luce violetta, mentre ai loro piedi un'umanità minuta, «imbastita ubriacata», piange in ginocchio. È l'ultima scena della *Sagra del signore della Nave*, che al Palazzo dei congressi di Agrigento ha aperto, il 6 dicembre, la rassegna di teatro, cinema e televisione collegata col convegno internazionale di studi sul tema «Pirandello: teatro e musica», promosso dal Centro nazionale di studi pirandelliani. Ed è sorprendente rilevare che tale allestimento non è stato realizzato da una compagnia professionale, ma da un gruppo costituito da una cinquantina fra studenti, insegnanti e non docenti provenienti da otto licei ed istituti tecnici di Milano che, coordinati dal liceo scientifico «Cremona», col sostegno finanziario del Progetto Giovani 2000, hanno messo in scena un testo raramente rappresentato, che segna tuttavia un punto nodale nell'evoluzione del teatro pirandelliano, in quanto anticipatore di quella continuità tra platea e palcoscenico che si ritroverà nelle più ardite, ma successive innovazioni dei *Sei personaggi* e di *Questa sera si recita a soggetto*.

L'impostazione dell'allestimento era scopertamente didattica, didascalica, finalizzata ad illustrare l'evoluzione del testo: dalla novella, pre-

sentata nella parte iniziale in forma di oratorio, come lettura sminuzzata in mille voci, all'atto unico, risolto come una sorta di *work in progress*, di prova con un capocomico demiurgo in scena, che legge quelle didascalie che sono appena suggerite dall'apparato scenico. Una soluzione registica funzionale ai vincoli di un allestimento nato nella scuola, ma che, come ebbe a riconoscere il professor Giovanni Cappello dell'università di Nuechatel, sottolineava con efficacia le tesi critiche che lo studioso si accingeva ad esporre. Ma il pregio fondamentale dello spettacolo sta forse in quell'energia, quell'immediatezza tipiche del teatro della scuola, qui ulteriormente arricchite dal generoso mettersi in gioco di persone diverse per età e ruolo, che conferivano, specie alle scene corali, un'intensità dolorosa, quasi da sacra rappresentazione. *Claudio Facchinelli*

**AGRIGENTO** - Non tutte le ceneri di Pirandello riposavano, come si credeva, sotto il secolare pino del Kaos. Una parte di esse è stata infatti ritrovata in un'antico vaso attico dove erano state custodite per quindici anni prima di essere riversate (senza grande attenzione evidentemente) in «una rozza pietra della campagna di Girgenti», secondo le ultime volontà di Pirandello. A fare la casuale scoperta è stato il direttore del museo San Nicola, Giuseppe Castellana, che, da buon archeologo, ha istintivamente allungato l'occhio dentro il piccolo foro del coperchio dell'urna, notando sul fondo i resti dimenticati dello scrittore.

sibile. Questa è la tragedia della politica.

**H.** - Lei è un poeta prima di essere drammaturgo e ha sentito anche la necessità di fare la regia di alcuni dei suoi lavori come, *Macbeth*, *Mauser*, *Der Lohndrucker*, *Fatzer Fragment*... Lo ha fatto per non essere travisato?

**M.** - Il regista è un prodotto nuovo, cioè un prodotto classico della divisione del lavoro capitalistico. Prima dell'Ottocento non esisteva il regista. Quando il teatro è diventato una macchina con la divisione del lavoro, è venuta fuori questa figura. Peter Stein ha detto che il regista non è una professione, è una malattia. E io sono d'accordo con lui. È un fenomeno di decadenza.

## IL TEATRO È GIOCO

**H.** - E lei fa il regista per malattia?

**M.** - Per me è un'altra cosa, perché mi riposo dallo scrivere. È come se entrassi di nuovo nell'asilo infantile. È un gioco. Posso giocare. La macchina da scrivere ti responsabilizza. Mentre nel teatro si può fare quel che si vuole. Irresponsabilmente.

**H.** - Qualcuno dei relatori sulla sua opera, mi pare Giorgio Manacorda, ha detto che l'unico autore del Novecento tedesco cui si sentirebbe di avvicinarla è Gottfried Benn. Lei è d'accordo?

**M.** - Questa cosa ha un duplice taglio. Perché se da una parte è vero che Benn è sicuramente il poeta più interessante della Germania di questo secolo, dall'altra parte c'è una strana vicinanza, perché Benn è stato molto vicino ad Ezra Pound ed entrambi avevano una certa sensibilità per il negativo e per il demoniaco del potere. Erano affascinati dal male. Del resto nella *Divina Commedia* di Dante l'*Inferno* è più divertente e si legge meglio del *Paradiso*.

**H.** - Lo scorso anno Bob Wilson, per la sua installazione *Memory Loss*, alla Biennale di Venezia, ha preso spunto da una sua lettera che raccontava di una tortura mongola per trasformare i prigionieri in schiavi, strumenti senza memoria. La lettera si concludeva con: «Non c'è rivoluzione senza memoria». Qual è il senso di questa sua affermazione?

**M.** - Il problema principale di oggi è che la televisione cancella la memoria. La televisione con le sue immagini carica nuove informazioni che cancellano le precedenti e quindi si cancella la memoria. La televisione è lo strumento antirivoluzionario per eccellenza.

**H.** - E dunque la televisione, come ci ha fatto vedere Barberio Corsetti nel suo spettacolo *Mefistofele*. Studi, schizzi e disegni per un *Faust* privato, è davvero il diavolo?

**M.** - Sì. Perché no? Ci sono due metodi per cancellare la memoria. E ambedue i regimi, sia quelli dell'Est che quelli dell'Ovest, li hanno utilizzati in modo diverso. Quelli dell'Est avevano fatto una legge che proibiva la circolazione di certe stampe, ma soprattutto era vietato tenersi i giornali del passato. In Occidente invece si cancella la memoria in modo diverso, fornendo continuamente nuovi giornali. Le racconto un fatto curioso che accadeva nelle galere dell'Est: i detenuti politici non potevano leggere né Marx, né Lenin, nessun libro politico. I criminali potevano leggerli, non i detenuti politici. Una cosa intelligente. Non le pare?

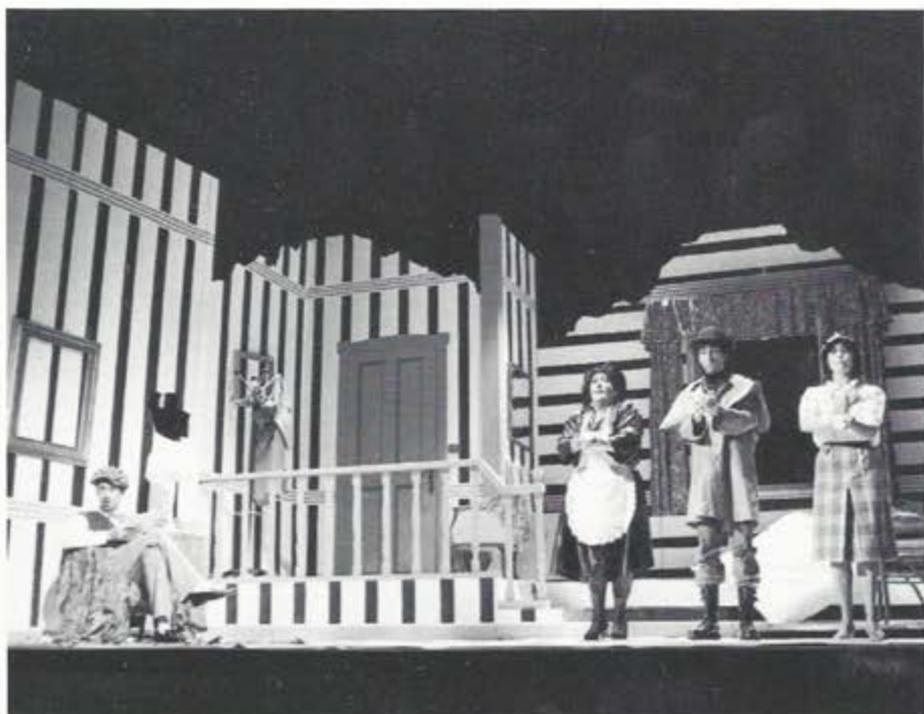
**H.** - In un suo breve ma incisivo intervento, a conclusione delle relazioni sulla opera, lei ha detto che tutto questo le faceva ricordare il film di Dreyer sui vampiri (*Vampyr* del 1931, n.d.r.). Di quel vampiro appunto, che dall'interno della sua bara vede gli alberi e assiste al suo funerale. Lei ha detto: «Tutto quello che si dice di me mi trascina nella bara più velocemente e mi toglie il senso dello scrivere e lo scrivere crea più distanza tra me e la morte». Le chiedo, sempre sotto forma di gioco teatrale, come le piacerebbe essere ricordato?

**M.** - Come un vampiro che torna sempre. □

A pag. 29, Heiner Müller. In questa pagina, Peter Stein.

BREVE STORIA DEL TEATRO PUCK DI BISCEGLIE

# QUATTRO INTENSE STAGIONI TRA SPETTACOLI E SEMINARI



**L**a Compagnia Teatro Puck nasce a Bisceglie, dove risiede, nel 1990. Da allora comincia una lunga serie di produzioni di crescente successo di pubblico e di critica, riconosciuto a livello nazionale da recensioni e servizi su alcune delle più importanti testate giornalistiche e televisive (*l'Unità*, *Il Tempo*, *Il Messaggero*, Rai 1 e Rai 3 ecc.) e sulle più prestigiose riviste italiane dello spettacolo (*Hystrio*, *Sipario*). Il primo lavoro allestito dalla Compagnia Teatro Puck è *Bagno finale* di Roberto Lerici, che, per il successo riscosso tra pubblico e critica, viene ripreso ogni anno. Successivamente è andato in scena *Omaggio a Franz Kafka: una lettera*, versi per il teatro scritti appositamente per gli attori del Teatro Puck da Giuseppe Lagrasta, vincitore del Premio nazionale di Poesia nel 1989 con il poemetto *Esercizi invernali*, anch'esso presentato al pubblico dagli attori della Compagnia. Seguono poi produzioni che affinano sempre più le scelte stilistiche del Teatro Puck, che in questo periodo verifica un linguaggio teatrale che cerca di valicare la convenzionalità scenica abbinando il senso della grande cultura del fumetto alla tragicità del contesto scenico. Come naturale evoluzione di questa ricerca scaturisce (1991) l'adattamento di tre capolavori di Ionesco (*La cantatrice calva*, *Delirio a due* e *Come preparare un uovo sodo*) in uno spettacolo intitolato *Bobby Watson ovvero come preparare un uovo sodo*. Del 1991 è anche *Luchino Visconti: figure e pensieri*, omaggio ad uno dei grandi innovatori del Teatro, che approfondisce un tema delicato come quello dell'adattamento teatrale di opere cinematografiche (*Ludwig*, *Morte a Venezia*, *Il Gattopardo*).

Nel 1992 vengono allestiti *Don Chisciotte*, dalla riduzione di Bulgakov, e *Parole di donne*, di Tonio Logoluso, regista di quasi tutti gli spettacoli del Teatro Puck. *Don Chisciotte*, presentato su Rai 1 a Prisma, è un ulteriore approfondimento del linguaggio scenico avviato col *Bobby Watson* ioneschiano. *Parole di donne* è uno spaccato sull'universo femminile attraverso l'omaggio fatto a quattro grandi protagoniste del Teatro del '900: Eleonora Duse, Sarah Bernhardt, Ellen Terry e Isadora Duncan. Nel 1993 gli allestimenti riguardano quattro spettacoli di diversa cifra stilistica. Si parte da *Onde*, concerto-spettacolo di Giacomo Squicciarro, dove vengono riproposte da un'orchestra le musiche di scena degli spettacoli del Teatro Puck in una forma di teatro-concerto molto suggestiva. *Omaggio a Erik Satie* è un altro momento di spettacolarizzazione della musica dove il connubio pianoforte-voce recitante ricrea con molta intensità l'atmosfera vellutata del linguaggio di Satie. *Tant'aggio ardire e conoscenza* è una cavalcata bizzarra e fantasiosa ai limiti dell'onirico dove tre giullari raccontano attraverso vanti, componimenti, canzoni e musiche dell'epoca medievale, una serie di vicende e di aneddoti tipici del periodo.

Lo spettacolo è stato premiato al Festival nazionale «La sera del dì di festa» di Trieste per la migliore ambientazione e i migliori costumi. *In principio fu Edipo* di Antonio Turi è l'ultima produzione del '93, rimasta in cartellone al Teatro Colosseo di Roma per un mese, riscuotendo grosso successo di pubblico e di critica.

La Compagnia Puck tiene inoltre laboratori di preparazione e formazione teatrale in diversi cen-

tri della Puglia. Dal 2 al 16 ottobre 1993 ha organizzato a Bisceglie un laboratorio teatrale con Giorgio Albertazzi sul tema del «Duende» lorchiano, al quale hanno partecipato 40 artisti tra attori, cantanti, danzatori, musicisti e scrittori selezionati in tutta Italia. Dal 1993 la Compagnia Teatro Puck cura, dirige e organizza una rassegna estiva di teatro, musica e arti varie intitolata «Giuliani Festival», quest'anno alla sua terza edizione. Per la stagione 1994-95 il nuovo allestimento del Teatro Puck è *Il casino di campagna* di Augusto Kotzebue, ritenuta la più celebre farsa di tutti i tempi. In marzo parte inoltre *I discorsi di Lisia*, che la Compagnia Teatro Puck allestisce con l'interpretazione e la regia di Renzo Giovampietro, coadiuvato in scena da Tonio Logoluso e Mariella Parlato. Fanno parte del Teatro Puck: Tonio Logoluso (attore, regista e direttore artistico); Mariella Parlato (attrice e insegnante di dizione); Antonio Ruggieri (pianista e direttore organizzativo); Giacomo Squicciarro (chitarrista e compositore); Luigi Matarrese (attore); Giacinto Baldini (direttore luci e suono); Giustina Buonomo (attrice); Salvatore Doronzo e Massimo Di Terlizzi (pubbliche relazioni e progetti grafici e d'immagine). M.V.

**Nelle foto, da sinistra a destra, Mariella Parlato e Tonio Logoluso in «In principio fu Edipo» di Antonio Turi; Logoluso, Giustina Buonomo, Luigi Matarrese e la Parlato in «Bobby Watson ovvero come preparare un uovo sodo» da Ionesco.**

IN ATTESA DI UN RISVEGLIO DELLE ISTITUZIONI

# RIATTIVARE LE RISORSE DEL TEATRO IN PUGLIA

*La Compagnia Teatro Puck ha organizzato una serie di week-end di studio con alcuni maestri della scena italiana – da Albertazzi a Fantoni, da Piera Degli Esposti a Carlo Giuffrè – che saranno in cattedra da marzo a giugno.*

TONIO LOGOLUSO\*



**D**efinire il progetto «Maestri di Scena» qualcosa che va oltre la semplice etichetta di «evento teatrale» credo sia doveroso. La Puglia è una terra ricchissima di forze spirituali e culturali, frutto forse di una sofferenza endemica, ma chissà perché quasi sempre ci si ricorda di lei solo quando si parla di pomodori, olive, carciofi e... colera. Come si fa allora a nascondere la rabbia di fronte ad un equivoco così palese e grossolano? Qui non si vuol fare retorica populistica o demagogia spicciola, qui si vuole soltanto e finalmente sfatare l'insulso mito della Puglia terra di nessuno, da colonizzare, legata per presunto secolare vittimismo ad assistenzialismo per indigenza. E sia chiaro che le colpe non sono «degli altri», perché esser giunti a queste aberranti condizioni non ha nulla a che vedere con quel che accade in Umbria, Toscana, Molise o Trentino; questa «invidiabile» decorazione la dobbiamo invece a chi ha condotto una politica di cultura del territorio, teatrale e non, che ha consentito alla Puglia di essere conosciuta quasi esclusivamente per la prestigiosa presenza del Teatro Petruzzelli. Con il doloroso disastro del Petruzzelli sembra essersi ridotta in cenere tutta la Puglia: esiste una paralisi gestionale a cui non è facile risalire: incapacità congenita o semplice carenza cerebrale? Tutto tace se non è il privato a «creare» o a

«proporre» una politica di allacciamento col resto della Penisola; gli Enti pubblici preposti alla valorizzazione del territorio (con sollievo e gratitudine escludiamo da questa categoria l'Amministrazione comunale di Bisceglie, sempre sensibile e vicina alle iniziative culturali di grosso spessore) continuano seraficamente il loro letargo dal quale nessun principe azzurro sembra intenzionato a liberarli e, di riflesso, a liberarci. Si spiega così il fatto che in Puglia non esistano cartelloni che comprendano compagnie pugliesi (e alcune sono di assoluto valore artistico) né spazi riservati alla promozione di nuove proposte, con conseguente e inevitabile penalizzazione delle compagnie che per affermarsi su tutto il territorio nazionale debbono necessariamente crearsi un'autonoma rete di comunicazione. Il progetto «Maestri di Scena» si pone in un contesto che è soprattutto culturale, ma non può e non deve nascondere il suo significato politico, dove per politico si intende il desiderio di avviare un discorso che veda finalmente la Puglia al centro dell'attenzione in virtù di meriti acquisiti, di professionalità evidenziata, di valore artistico, culturale e organizzativo riconosciuti a tutti gli effetti. Credo che la Compagnia Teatro Puck abbia acquisito in questi anni la credibilità per permettersi di affrontare un argomento così delicato, e questo riconoscimento è sottolineato dalla presenza degli artisti che con grande entusiasmo hanno aderito a questo evento che mi sento di ritenere, senza presunzione, di assoluto rilievo nazionale. Grazie quindi, a Giorgio Albertazzi, Ferruccio Soleri, Pino Caruso, Sergio Fantoni, Renzo Giovampietro, Giancarlo Sepe, Carlo Giuffrè, Piera Degli Esposti, Eros Pagni per la loro squisita disponibilità nell'aver voluto sostenere questa nostra iniziativa, accettando di venire a Bisceglie per affrontare e approfondire alcuni temi dell'universo teatrale in questi «week-end di studio» che accomuneranno, in una continua e variegata ricerca, attori e registi professionisti, oltre a uditori amanti del teatro che volessero scoprire i segreti del «magico e dannato» mondo del palcoscenico. La grande novità di questo «cartellone» consiste proprio nel fatto che non si tratta di un «cartellone». Questa volta l'appuntamento con i grandi della scena è legato al concetto della «lezione-verifica», del contatto diretto, dello scambio di culture, sensibilità, esperienze, fondamentali per chi abbia voglia di crescere artisticamente o di poter finalmente godere fino in fondo di uno spettacolo, troppo spesso sterile contemplazione dell'attimo fuggente. La nostra è una voce che tramite questa iniziativa vogliamo accomunare a quella di altre realtà del luogo che ben conosciamo per il loro valore e che hanno tutti i diritti di reclamare uno spazio in virtù non della presunta «autoinvestitura di grandezza dell'artista», come qualcuno superficialmente sostiene, ma di un'effettiva capacità, artistica, culturale e professionale. Grazie quindi a tutti coloro che vorranno dedicare la propria attenzione e dare il giusto risalto a questo evento, sasso nello stagno dal cui vortice speriamo possa uscire un rospo, un qualsiasi rospo, anche il più brutto, che abbia il coraggio di baciare la nostra «bella» addormentata dietro la scrivania. □

\*Direttore artistico del Teatro Puck

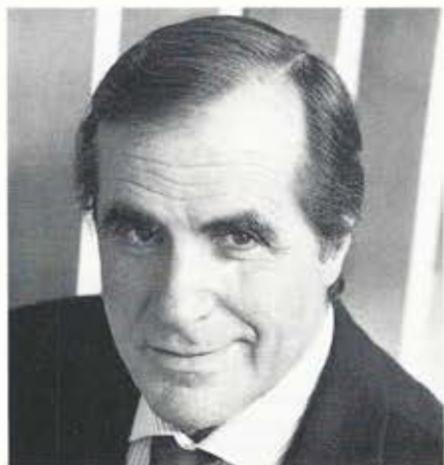
Nella foto, Ferruccio Soleri con il costume e la maschera di Arlecchino.

BISCEGLIE: A SCUOLA DI TEATRO CON GLI ADDETTI AI LAVORI

# MAESTRI DELLA SCENA TRA CULTURA E SPETTACOLO

*Una storia vivente del Teatro raccontata dai protagonisti - Attori, registi, operatori e docenti capeggiati dalla maschera di Arlecchino per tentare di ridefinire il ruolo e il valore dell'arte scenica nella società contemporanea.*

MARCO VERSANTI



**F**inalmente qualcosa di nuovo. In un panorama troppo spesso ancorato ad iniziative obsolete e a carattere quasi esclusivamente commerciale, si affaccia un progetto decisamente ambizioso, sicuramente originale e, crediamo, destinato ad avere sviluppi notevolissimi. Il fatto poi che il progetto arrivi dalla Puglia, e neppure da un capoluogo, ma da una città di 50.000 abitanti come Bisceglie, conferisce ulteriore interesse e spessore a questo evento, soprattutto per motivi legati ad una valorizzazione del territorio che non può non suscitare l'ammirazione e il pretesto per abbracciare con più frequenza idee di così ampio respiro culturale. E di vera cultura si tratta questo evento denominato «Maestri di Scena», ideato e organizzato dalla Compagnia Teatro Puck, già nota, oltre che per la sua attività artistica e spettacolare, anche per la promozione di cultura teatrale e non, tramite iniziative a carattere nazionale (ricordiamo lo stage di 15 giorni con Giorgio Albertazzi nell'ottobre del 1993 sul tema del «Duende» lorchiano, e il «Giuliani Festival», Rassegna di Teatro - Musica e arti varie, che giunge quest'anno alla sua terza edizione). Davvero intrigante il progetto «Maestri di Scena», dove importanti personaggi della scena italiana si alterneranno nel trattare alcuni argomenti del pianeta Teatro. Si comincia con Ferruccio Soleri, il più grande Arlecchino del mondo, sul tema della maschera e della Commedia dell'Arte. Su Ferruccio Soleri c'è poco da dire: attraverso il suo Arlecchino portato in scena centinaia e centinaia di volte in tutto il mondo, è diventato uno dei massimi esperti delle tecniche di recitazione della Commedia dell'Arte. Soleri però non si è mai identificato con il suo Arlecchino, sottoponendo-

lo invece a un incessante lavoro di affinamento critico, sottoponendolo invece a un incessante lavoro di affinamento critico, e quell'impressione di folletto capace di compiere senza sforzo le acrobazie più spericolate è in realtà il risultato di uno studio profondo, condotto con fatica e rigida disciplina. Gli allievi avranno la grande opportunità di ammirare la sua maestria e apprendere le raffinate tecniche della Commedia dell'Arte. L'appuntamento successivo è con Giancarlo Sepe sui problemi legati alla regia e alla drammaturgia. Sepe è un artista che ha avuto il merito di essere stato sempre provocatorio e intelligente nei suoi spettacoli, mai inquadrato nei meccanismi tradizionali di produzione e distribuzione. Dagli esordi con *Zoo di vetro* di Williams, *Donna Rosita nubile* di Lorca, *Finale di partita* di Beckett, passando per spettacoli da lui stesso scritti e diretti: *Scarrafonata*, *Lumière Cinematographique*, *In albis*, *Accademia Ackermann*, fino all'incontro negli anni Ottanta con Mariangela Melato, insieme alla quale propone una serie di allestimenti originali ed eleganti: *Vestire gli ignudi* di Pirandello, *Medea* di Euripide e *Anna dei miracoli* di William Gibson. Sepe ha sempre dato sfoggio di un grande talento, carico di forza dirompente per intuizione e coraggio. Con Renzo Giovampietrò si affronterà invece il tema del Teatro classico greco e latino. È dagli anni Sessanta, dai tempi dell'incontro con lo studioso Francesco Della Corte, che Giovampietrò, dopo le esperienze fatte con Visconti, Strehler e Squarzina, comincia ad approfondire gli studi sul teatro greco e latino, facendo così nascere il suo «teatro didattico», che si prefigge di far rivivere sulla scena il mondo etico e ideale dell'antichità.

Da *Processo per magia* di Lucio Apuleio a *I discorsi di Lisia* (ripreso la passata stagione e che sarà presentato durante lo stage) che insieme allo spettacolo *Il governo di Verre*, tratto da Cicerone, gli valsero nel 1963 il premio Idi, Giovampietrò crea una struttura scenica e drammaturgica (è anche autore dei testi) che lo impone al grande pubblico come uno dei più originali e raffinati interpreti della scena italiana. Giorgio Albertazzi avrà il delicato compito di trattare l'argomento «Poesia», dal verso classico a quello moderno, e uno come lui può soltanto esaltarsi di fronte alle difficoltà della purezza della Lingua. Da grande attore qual è, sensibile alla dolcezza del suono, rigoroso e ribelle allo stesso tempo, sarà davvero interessante constatare come affronterà un universo che per la sua stessa struttura etimologica si oppone alla «prosaicità» del quotidiano. Il superamento dell'ovvio, la lotta alla banalità, il gusto della ricchezza artistica del verso, da Dante a Marinetti, offriranno innumerevoli spunti agli allievi che avranno la fortuna di incontrarsi e confrontarsi con un maestro di scena, tutt'oggi simbolo di una continuità innovativa del Teatro. Nel 1979 Eduardo De Filippo, dopo aver assistito a *Molly cara* tratto dall'*Ulisse* di Joyce, saluta in Piera Degli Esposti «il verbo nuovo del Teatro italiano». Uno dei suoi spettacoli di maggior successo è *Viaggio di una voce*, silloge dei molti personaggi interpretati nel corso di una carriera che l'attrice ha vissuto come un' esplorazione e un tentativo di comprensione dell'universo femminile e che fa del proprio lavoro una ricerca raddomantica: «Non c'è una parola, una pausa, una virgola che io non interpreti con una motivazione. E

UN CONVEGNO A SASSARI

## Etnie teatrali a confronto per rinnovare la scena europea

LEONARDO SOLE

**S**i è svolto recentemente a Sassari, nell'aula magna dell'Università, un convegno su «Etnia e teatralità» (organizzato dalla cattedra di linguistica generale dell'Università e dal Teatro Sassari - Centro permanente del teatro di etnia) utile e stimolante per chi voglia tentare di capire le ragioni di una crisi, che investe in diversa misura tutto il teatro italiano di oggi. Il dibattito ha messo in luce certe coincidenze non fortuite tra la necessità di chi, appartenendo a una minoranza linguistica (sardi, friulani, sloveni, occitani, albanesi, ecc.) si trova costretto ad elaborare nuovi strumenti espressivi che valorizzino le proprie matrici culturali e linguistiche (progressivamente emarginate e defunzionalizzate dalla pressione della lingua-cultura ufficiale), e le frustrazioni di chi non trova più funzionale alla sua ricerca una lingua italiana sempre più semplificata e ossificata nelle sue funzioni.

«La crisi del teatro italiano - ha detto Ugo Ronfani - può essere risolta decentrando le sue funzioni e ritornando, come era alle origini, alle matrici culturali e linguistiche delle diverse regioni». Il cosiddetto teatro di etnia o, come lo ha anche definito Ronfani, teatro del territorio, può oggi stimolare e orientare la riforma verso un nuovo teatro e verso una nuova lingua del teatro europeo, derivante da una sorta di «summa» delle etnie da salvaguardare. Di quel teatro profondamente radicato nelle culture locali, che alcuni continuano a chiamare «dialettale» (altro termine largamente insufficiente a definirne la ricchezza e la varietà, in un Paese come il nostro caratterizzato da una pluralità di lingue, più che di dialetti), teatro pienamente legittimato dall'unificazione politica, Gastone Geron ha tracciato la storia negli ultimi cento anni, sottolineando la necessità di salvaguardarlo «dall'omologazione nazionalistica». Giorgio Adamo, della Discoteca di Stato, ha introdotto il pubblico «dentro l'officina» della musica popolare, che ha quasi sempre (in Sardegna come a Napoli) caratteri spiccatamente teatrali. Proprio perché l'evento teatrale nasce, a livello di produzione popolare, nel punto di incrocio tra musica, teatro e rito, è illusorio, secondo Roberto De Simone, «tentare di riprodurre queste forme saldamente ancorate a una base etnica in altri contesti», senza procedere a una vigorosa ricodificazione linguistica. Su questi temi hanno insistito anche gli altri relatori. Lo stesso teatro sardo in lingua sarda, secondo noi, può liberarsi di certi compiacimenti e appesantimenti dovuti a una gelosa ma acritica riproposta di stereotipi della tradizione, solo con una intelligente attivazione, in termini moderni e in prospettiva progettuale, delle matrici linguistiche e culturali, con una ripresa critica dei temi profondi della cultura sarda, con una reinvenzione delle forme tradizionali e della stessa lingua. Guido Almansi suggerisce a sua volta un equilibrio fra le due tendenze opposte, una centripeta e l'altra centrifuga, dell'etnia e di Babele. Un simile equilibrio diventa unità stilistica e nuovo linguaggio con quella rigorosa ricomposizione dei diversi codici in gioco che Ronfani affida alla riscrittura scenica, attraverso gli strumenti essenziali della ricerca e della sperimentazione. □

Rossella Falk e Giorgio De Lullo). In questo stage Giuffrè attingerà a piene mani alla cultura di Napoli per esplorarne segreti e virtù, codici e messaggi, in un proseguimento della sua ricerca nel repertorio partenopeo.

La chiusura di questa bellissima rassegna di cultura teatrale è affidata a Sergio Fantoni, grande attore che dopo aver lavorato con i più grandi registi italiani, da Visconti a Strehler, da Ronconi a De Lullo, e dopo un'esperienza cinematografica di tre anni a Hollywood, ha concentrato i suoi interessi teatrali soprattutto sui testi contemporanei nel tentativo di ritrovare «l'antica utilità terapeutica del Teatro». Ha fondato una Compagnia, la Contemporanea '83, portando in scena opere di Pinter e Stoppard, e con *Orfani* di Lyle Kessler ha vinto il premio Armando Curcio per il Teatro 1988. «Le ipotesi di interpretazione del teatro contemporaneo» sarà il tema su cui si confronterà questo grande artista.

«Maestri di Scena» è una rassegna che non esitiamo a definire di altissimo livello artistico e di grande spessore culturale, dove finalmente viene data voce al Teatro per allargare orizzonti mentali che potrebbero cristallizzarsi su avvenimenti che confondono lo spettacolo con la cultura, quando invece le due cose possono e debbono vivere in simbiosi, perché c'è sempre spettacolo dove c'è vera cultura. Speriamo che la Puglia, rappresentata in questa circostanza da Bisceglie e dalla Compagnia Teatro Puck, riesca a scavare un solco in cui altre forze comprendano quanto sia opportuno e fondamentale riuscire a inserirsi per abbattere una volta per tutte quelle snobistiche e inaccessibili torri d'avorio della cultura, nemiche della civiltà, dell'arte, e del progresso sociale. □

## La XLIV edizione del Premio Vallecorsi

**C**ome di consueto i partecipanti alla nuova edizione del Vallecorsi dovranno inviare i copioni in otto copie dattiloscritte entro e non oltre il 20 febbraio 1995 alla Segreteria del Premio, presso Breda Costruzioni Ferroviarie S.p.A., via Cilegiolo, 51100 Pistoia. Le opere, in lingua e in prosa, riservate a tutti gli autori di lingua italiana, ovunque residenti, dovranno costituire spettacolo di normale durata e comunque non inferiore a 90 minuti e dovranno essere contrassegnate da un motto che sarà ripetuto su una busta chiusa allegata ai copioni dentro la quale saranno indicati il nome e l'indirizzo del concorrente. Il primo lavoro classificato, al quale andrà il premio di lire 10 milioni, sarà pubblicato su *Hystrio*. □

## Premio «Franco Pacchi» Attore sceglie Autore

**È** stata bandita la seconda edizione del premio «Attore sceglie Autore». Saranno infatti proprio gli attori, in una giuria appositamente costituita, a scegliere il testo che poi gli stessi rappresenteranno. Ogni autore dovrà inviare al Centro studi «Franco Pacchi» (via Corso 2, 50122 Firenze, tel. 055/211405-211904) entro e non oltre il 31 marzo 1995, sei copie di un'opera teatrale inedita, mai rappresentata, scritta per una compagnia di quattro attori (due uomini e due donne). Il premio, che consiste nella «mise en espace» in un teatro di primaria importanza, verrà assegnato entro il mese di ottobre 1995. L'opera vincitrice sarà proposta ad un editore per una eventuale pubblicazione. La giuria, insindacabilmente, si riserva inoltre di non assegnare il premio nel caso non fossero pervenute opere meritevoli. La giuria sarà composta da un rappresentante del Centro studi «Franco Pacchi», da quattro attori, un regista di teatro, da un critico-autore. □

A pag. 33, da sinistra a destra, Carlo Giuffrè; Piera Degli Esposti; Giancarlo Sepe.

non solo con la voce: con i piedi, con le mani, con tutto quanto uno possiede», dice Piera Degli Esposti. Gigi Proietti, Antonio Calenda, Maurizio Scaparro, Nanni Moretti, Lina Wertmüller sono alcuni degli artisti con cui ha collaborato questa «signora attrice», fra le più prestigiose dell'universo teatrale femminile, splendida opportunità di verifica per gli allievi che avranno l'occasione di analizzare un gran numero di personaggi femminili, potendo spaziare da Ibsen a D'Annunzio, da Giraudoux a Eschilo, da Viviani a Williams.

A Pino Caruso spetterà il compito di affrontare il tema della comicità attraverso la figura dell'attore solista, legato al monologo. Pino Caruso ha un'incredibile dote, impossibile da imitare: la capacità di far sembrare semplici e narrabili le situazioni più incredibili; graffiante come pochi, e come pochi a conoscenza dei tempi della comicità, la sua «Lingua» di attore comico fa trasparire tutta la drammaticità dei temi che affronta nei suoi spettacoli, sempre attualissimi e pieni di folgorazioni: «Nonostante l'odio che a scuola cercano di inculcargli per i libri, provvede da solo alla sua istruzione. In breve tempo riesce a darsi una vera e propria ignoranza enciclopedica - "Non so un po' di tutto"», dice Pino Caruso in un tratto del suo curriculum, in un momento di straordinario

umorismo legato alla sua figura di artista. Ed eccoci al mito di Shakespeare. Sarà Eros Pagni ad affrontare l'emblema del Teatro di tutti i tempi. Il compito è di quelli da far rabbrivire, ma Eros Pagni è ormai uno degli attori più versatili e profondi dell'intero panorama italiano. Non a caso è tra i preferiti di Lina Wertmüller, e Massimo Lopez lo considera suo maestro. Indimenticabile resta il suo lago nell'*Otello* con Enrico Maria Salerno, e la sua eccezionale verve comica lo rende di sicuro uno degli artisti più idonei ad affrontare la poliedricità di Shakespeare. In questo stage tratterà la tematica che parte dal tragico intellettuale di Amleto (ultima sua fatica) per giungere al fool shakespeariano, che da Puck a Falstaff ad Ariete presenta una varietà di colori e di temi che solo un grande attore può affrontare. Nel decennale della scomparsa del grande Eduardo non poteva certo mancare l'omaggio ad una cultura ricca di strati significativi e di valori artistici come quella napoletana, e a compiere questa «missione» è stato chiamato un altro grande della scena come Carlo Giuffrè, napoletano «doc» e considerato il più eduardiano (con Eduardo lavorò per due anni) degli interpreti napoletani. Carlo Giuffrè ha un'incredibile attività artistica alle spalle (ricordiamo la leggendaria Compagnia dei Giovani di cui fece parte con Romolo Valli,



CITTÀ di BISCEGLIE  
Assessorato alla cultura

presentano



Compagnia  
"TEATRO PUCK"

# «Maestri di Scena»

(week-end di studio coi signori del Teatro)

1<sup>a</sup> Edizione  
MARZO-GIUGNO 1995

\* \* \* \* \*

4 - 5 MARZO

Ferruccio Soleri: «Arlecchino e la Commedia dell'Arte»

25 - 26 MARZO

Giancarlo Sepe: «Regia e Drammaturgia»

8 - 9 APRILE

Renzo Giovampietro: «Il Teatro classico greco e latino» (introdotto dallo spettacolo *I discorsi di Lisia*)

22 - 23 APRILE

Giorgio Albertazzi: «Il verso classico e il verso moderno»

29 - 30 APRILE

Piera Degli Esposti: «La donna in Teatro: da Medea a Filumena Marturano»

6 - 7 MAGGIO

Pino Caruso: «Il monologo comico»

13 - 14 MAGGIO

Eros Pagni: «Il mito di Shakespeare: da Amleto e Prospero tra "fools" e magia»

27 - 28 MAGGIO

Carlo Giuffrè: «La napoletanità: dalla Lingua ai De Filippo»

3 - 4 GIUGNO

Sergio Fantoni: «Il Teatro contemporaneo: ipotesi di interpretazione»

\* \* \* \* \*

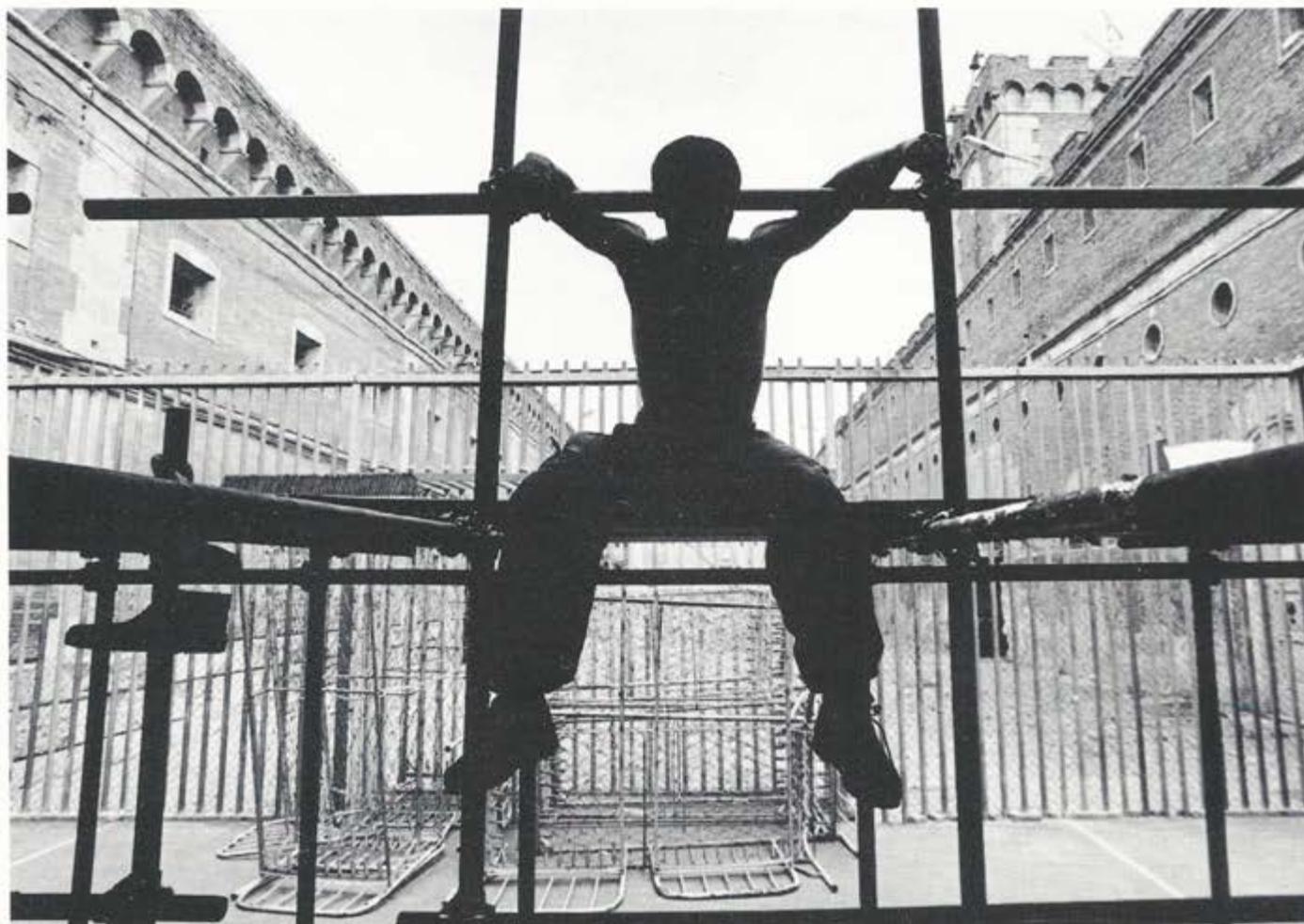
- Le lezioni si terranno il sabato e la domenica, dalle ore 10 alle ore 13 e dalle ore 17 alle ore 21, presso il **Monastero Santa Croce di Bisceglie**.
- Possono partecipare agli stages **attori** e **registi** purché abbiano compiuto il 18° anno di età.
- Gli interessati debbono inviare domanda di partecipazione completa di curriculum e dati anagrafici, ricordando di specificare indirizzo e recapito telefonico.
- Le domande debbono pervenire **entro 6 giorni** dall'inizio di ogni stage al seguente indirizzo:  
**Compagnia «Teatro Puck» - Via Aldo Moro, 88 - 70052 Bisceglie (Ba)**  
oppure via fax al seguente numero: **080/926333**
- Ad ogni stage saranno ammessi non oltre **30** corsisti effettivi.
- È prevista anche la presenza di uditori.
- Al termine di ogni stage sarà rilasciato un attestato di frequenza.
- Per ulteriori informazioni rivolgersi ai seguenti numeri: **Tel. 080/8768306 - Fax 080/936333**

IL CONVEGNO DI MILANO «THEATRE AND PRISON»

# «IL TEATRO MI HA APERTO LE PORTE DELLA PRIGIONE»

*«Mi ha insegnato quasi a godere quei giorni disperati, a esprimere col corpo ciò che sentivo, a gridare (in carcere non si può) e a buttare fuori ciò che avevo dentro» - Intorno alla relazione di Meldolesi tre giorni di discussioni e di progetti, le esperienze inglesi, tedesche e francesi, le testimonianze di Judith Malina e Eugenio Barba, le promesse del ministero della Giustizia.*

CLAUDIO FACCHINELLI



**V**olti femminili di ogni età, sui quali si legono emozioni profonde, che pure sembrano trattenute da una sorte di pudore, slanci di abbandono giocoso affidati ai frammenti di una vecchia canzone, ai versi scabri, laceranti, appassionati di una poesia scritta per dare un senso a giornate che sembrano averlo perso. Di queste cose era fatto «Sabato e domenica - Viaggio con Alice», il laboratorio teatrale realiz-

zato nel maggio del '91 nella sezione femminile del carcere di San Vittore, che ci viene restituito dallo schermo nella sezione dedicata alle testimonianze in video nell'ambito del primo convegno europeo «Teatro e carcere». L'iniziativa, svoltasi a Milano nei locali del Pietrasanta Teatro dal 21 al 23 ottobre scorsi, si è realizzata con il contributo del settore Servizi sociali del Comune di Milano, dell'Amministrazione provinciale, della Regione

Lombardia, del programma culturale Caleidoscopio della Cee e con la collaborazione della Casa circondariale San Vittore.

Sono stati forse questi, assieme allo spettacolo *La nave dei folli* - messo in scena da una dozzina di detenuti e replicato in due serate consecutive in un capannone del carcere - i momenti più intensi e coinvolgenti dei tre giorni del convegno. Anche chi aveva assistito, con stupore ed emozio-

ne, al *Marat-Sade* presentato la stagione scorsa a Milano al Teatro di Porta Romana dalla compagnia La Fortezza, interamente costituita da detenuti del carcere di Volterra, non poteva immaginare la ricchezza e la varietà di questo universo sotterraneo, che ha così rare occasioni di mostrarsi all'esterno.

Il merito di avere fornito tale opportunità è di Ticvin Società Teatro. Ticvin non è un criptico acronimo, è mutuato dal nome di un villaggio russo ove si dice abbiano dimora un gran numero di folli idioti, gli *jurodivjy*, mentecatti benedetti da Dio, nei quali la tradizione popolare e letteraria valorizza ed esalta la diversità. Fin dal suo nome il gruppo ha voluto quindi affermare la propria vocazione alla diversità, all'attenzione per le frange marginali della società.

E infatti Donatella Massimilla e Olga Vinyals Martori, che hanno fondato il gruppo nel '90, hanno da tempo indirizzato il loro interesse verso i luoghi della differenza e del disagio sociale, alternando i laboratori attivati a San Vittore e nel penitenziario minorile Beccaria con la produzione autonoma di spettacoli presentati non solo nei normali circuiti teatrali ma anche nelle carceri. Come *Yo Frida Kahlo*, ispirato alla figura di una pittrice messicana immobilizzata da un incidente. È su questa linea che già nell'ottobre del '91 avevano organizzato, presso il Teatro Verdi di Milano, un primo convegno nazionale, «Teatro e carcere», prima e ridotta edizione dell'attuale manifestazione.

Fra le testimonianze più significative presentate in video è da citare almeno *Medit'Azioni*, elaborazioni drammatiche ispirate agli affreschi di Giotto della Cappella degli Scrovegni realizzate dai reclusi del carcere di Padova. «Abbiamo voluto avvicinare il luogo più bello e il luogo più brutto della città», spiega Cinzia Zanellato di Tam Teatromusica. Attraverso i video che riprendevano gli esiti delle varie fasi del laboratorio, i reclusi si scambiavano messaggi incrociati di poesia con un gruppo di donne che, all'esterno del carcere, si applicavano sullo stesso tema.

A differenza di altre produzioni nate dal carcere, turgide di energia vitale e di rabbia, qui, forse perché destinatarie di questi videomessaggi erano le donne del laboratorio esterno, la cifra stilistica del lavoro è improntata alla tenerezza, all'attenzione a una fisicità lieve, tanto più sorprendenti e quasi incongrue in quanto veicolate da forme corpulente, membra tatuate, fisionomie che saremmo tentati di definire lombrosiane.

Ma l'articolazione del convegno prevedeva in primo luogo la ricognizione della realtà europea. È il panorama si è dimostrato estremamente ricco e vario: il Geese Theatre Company, fondato in America ma operante anche in Inghilterra, illustrato con istrionico furore dal suo fondatore John Bergman, che ha coinvolto a tutt'oggi 250 mila detenuti in oltre 800 carceri di 42 Paesi; l'iniziativa appassionata e volontaristica di Manfred Nativic e Martin Schuster, due agenti carcerari di Vienna («Nuotiamo contro corrente come due salmoni»), improvvisatisi promotori ed esperti di teatro in carcere; il Théâtre de l'Opprimé, diffuso ormai in tutto il mondo, che nasce nella temperie di situazioni di marginalità sociale, presentato da Rui Frati; Jutta Kessler, del Theater hinter Gitter di Francoforte, che ha portato la testimonianza di una realtà penitenziaria che registra il 95 per cento di detenuti stranieri appartenenti a 64 diverse nazionalità, ove organizza da quasi trent'anni una vera e propria distribuzione di spettacoli teatrali; Hermann Hisert, pastore protestante, «attore dilettante e prete professionista», che ha raccontato la sua esperienza nel carcere di Heimsheim, ove mette in scena con i detenuti i temi archetipici ricavati dalla Bibbia.

In conseguenza di questa estrema varietà di approccio e di situazioni, anche le metodologie di lavoro vanno da forme simili allo psicodramma, nel quale il detenuto è messo nella condizione di togliersi la maschera e rovesciare all'esterno le pieghe più oscure e dolorose del proprio io, fino a un teatro concepito come strumento di una strategia rieducativa o pedagogica.

Alcune attività nascono da ricerche e interventi di

## DALLA RELAZIONE DI CLAUDIO MELDOLESI



### Immaginazione contro emarginazione

**F**in dal titolo, questo convegno sul teatro nelle carceri europee rimanda a differenze stratificate e, a volte, vertiginose: la differenza degli ordinamenti giuridici che presiedono alla vita reclusa in ogni nazione, la differenza dei principi pedagogici di ciascun Paese, la differenza di apertura delle carceri alle pratiche artistiche a cominciare dal radicamento teatrale, la differenza teatrale di volta in volta realizzata, la differenza partecipativa dovuta all'età, al sesso, alla durata della pena, la differenza del collettivo di reclusi riuniti per dar vita allo spettacolo e, infine, la differenza artistica che dal loro interno gli attori riescono a generare d'intesa con il regista: figura, anche questa, portatrice di differenti linguaggi e criteri di realizzazione. La differenza è il crocevia fra l'emarginazione, l'isolamento distruttivo e autodistruttivo, e l'emancipazione mentale che il teatro in carcere può consentire. Ogni allestimento, perciò, è per i partecipanti una sfida e per il regista e gli altri operatori esterni una verifica artistica e umana. Ma la posta in gioco e il risultato segnano poi, comunque, una modificazione mentale e interpersonale, cioè sociale nel senso più alto. Mentre la pratica della reciprocità espressiva realizza di fatto i principi su cui Brecht fondò o sognò di fondare il suo teatro-cambiamento: basato su un archivio pubblico delle soluzioni sceniche o una società di animatori, intitolata a Diderot; poi, sull'idea dell'arte che porta a capire e giudicare, con il diritto di modificare i testi; poi, sull'approfondimento della recitazione, come dono reciproco d'arte e di vitalità fra gli artisti infine, sull'utopia del teatro più libero che la storia abbia conosciuto, il teatro degli individui capaci di creare insieme, come «singoli sociali» in ogni luogo d'incontro, di sofferenza e d'intelligenza, insieme. Mi sono rifatto a Brecht, ma avrei potuto rifarmi a Beck o a Brook. Ogni teatro scelga il suo maestro d'arte e di rigore: se ne seguirà i principi, davvero, capirà meglio se stesso nonché i teatri dedicati ad altri maestri.

Perciò l'idea guida delle tre giornate milanesi è che il teatro in carcere, con il suo espressionismo incandescente, a volte, e a volte giocoso, sia anche *laboratorio per una nuova nascita del teatro popolare, sia dentro che fuori dai cancelli*. Siamo d'accordo con l'antropologia americana che ha scoperto nella cultura della povertà una vocazione internazionale. □

istituti universitari e sono gestite con rigore ed organizzazione scientifica, come il progetto The Units for the Arts and Offenders dell'Università di Loughborough, illustrato da Anne Peaker, o quelle del Tipp Center, presentate da Paul Heritage dell'Università di Manchester. Altre risentono di un approccio più spontaneistico, meno sostenuto dalla struttura amministrativa.

La voce ufficiale degli Stati si è comunque fatta sentire in modo rilevante durante il convegno. A giudicare dagli interventi di Thierry Dumanoir, in rappresentanza del ministero della Giustizia francese, di Ciro Sbailò, responsabile delle relazioni esterne del nostro ministero della Giustizia, e di Luisa Gandini, anch'essa funzionario del ministero della Giustizia, l'attenzione dimostrata dall'istituzione nei confronti del teatro in carcere è apparsa non puramente formale, spesso sostenuta da elaborazioni teoriche di notevole spessore, e dal riconoscimento della preminenza del teatro sulle altre attività culturali previste nelle carceri.

Significativo, a questo proposito, il richiamo di Marcello Marinari, direttore del centro studi e ricerche del ministero, a una raccomandazione del Consiglio d'Europa (la n. 89/12 del 13 ottobre '89) sull'importanza, in ambito carcerario, della promozione di iniziative artistiche di tipo creativo, che vedano cioè il detenuto in un ruolo attivo, e non di semplice fruitore.

Ma il tema della ragion sufficiente del fare teatro, della sua non strumentalità ad una strategia di supporto psicologico, di recupero, di reinserimento, è stato una sorta di filo rosso che, con sfumature e stili comunicativi diversi, sembra aver percorso tutto il convegno.

Lo si ritrova nell'intervento di Christian Jehanin, del Théâtre de l'Eclipse, che denuncia ed esorcizza il pericolo di abuso del potere di seduzione che il teatro ha in sé, e rivendica, nel carcere, il proprio ruolo di artista e di operatore teatrale, rifiutando confusioni con quello dello psicologo, del sociologo, della guardia, dell'educatore, del prete.

## L'IMPEGNO DEL TICVIN DOPO IL CONVEGNO

# Adesso per il teatro nel carcere è necessario un progetto pilota

DONATELLA MASSIMILLA

«**U**no si sveglia in carcere e pensa che la sua vita sia finita. Ma la vita continua anche se alle finestre ci sono sbarre di ferro e porte blindate e muri di cemento. E si finisce col fare ugualmente qualcosa: magari del teatro. Per imparare a vivere, a vivere insieme».

Abbiamo scelto queste parole di Franco, attore detenuto a San Vittore, perché sono semplici ed efficaci. Spiegano, senza retorica, il senso della scoperta del Teatro in carcere per chi lo fa da «dentro». A volte ci si avvicina per gioco, a volte per sfida, ma subito dopo diventa un'altra cosa. Una necessità.

Così per Ticvin il lavoro di tanti anni con il teatro nelle carceri con le donne, i ragazzi, gli uomini (in un certo senso le madri, i figli, i padri...) ha trovato una nuova linfa vivendo durante il convegno di Milano, insieme ad altre esperienze molto lontane fra loro, come quelle degli artisti tedeschi, inglesi, francesi, austriaci, danesi, sentendo la necessità di ripensare anche il nostro percorso etico ed artistico, a partire dall'eredità di questo appuntamento.

Ci sentiamo molto responsabili di avere fatto nascere il confronto (responsabili nel senso che le relazioni intrecciate sono innegabilmente importanti e meritano un grande lavoro di raccordo e di conoscenza approfondita) soprattutto dopo il forum, vivace e produttivo, che si è tenuto a chiusura dei lavori, e che è stato promotore di proposte ed indicazioni preziose per il futuro della neonata Associazione internazionale di Teatro e Carcere. Sottolineiamo così l'offerta inglese, portata avanti da Paul Heritage del Tipp Centre dell'Università di Manchester, di ospitare l'anno prossimo una nuova edizione del convegno europeo, anche con sessioni pratiche concernenti metodi pedagogici.

Ricordiamo inoltre il contributo austriaco nel delineare, con l'aiuto di un grafico, la possibilità di invio di materiali (video, cartacei, ecc.) a Pietrasanta Teatro in due periodi stabiliti nell'arco dell'anno (gennaio-giugno) per ricevere in cambio una corrispondenza aggiornata delle diverse situazioni teatrali in corso, come di rilevanti cambiamenti giuridici a livello europeo.

Inoltre le principali realtà italiane di Teatro e Carcere, coinvolte in qualità di «testimoni attivi» durante il convegno, si sono poi date appuntamento il 9 gennaio 1995 nella nostra sede di Milano, per meglio definire le forze, distribuirsi compiti, verificare nuove presenze sul campo.

E adesso? Per noi, ideatori e promotori di un'iniziativa che speriamo possa essere ospitata a turno da altre sedi in Europa, l'esigenza più forte è quella di tornare subito alla nostra realtà di teatro «rinchiuso», di riportare il senso di quest'esperienza agli attori e alle attrici, grandi *assenti-presenti* al convegno.

Abbiamo già visto con loro alcune videocassette, discusso del futuro del nostro laboratorio, ricordato le parole di Claudio Meldolesi quando raccomandava a noi, di preoccuparci del dopo-rappresentazione, di quell'inevitabile abbattimento che può colpire profondamente chi deve tornare ad essere rinchiuso in cella dopo che il teatro è finito, l'illusione svanita e la realtà torna ad essere «blindati e cancelli, rumori di chiavi, ogni volta che li sento mi si stringe il cuore».

Stiamo vivendo adesso, insieme al gruppo della *Nave dei folli*, un momento importante; grazie anche alla collaborazione della direzione di San Vittore e del personale tutto, abbiamo preparato un «programma» di teatro e carcere che vorremmo diventasse un vero e proprio progetto pilota, una base di discussione e di verifica per le diverse istituzioni che prevediamo di coinvolgere. Soprattutto, stiamo lavorando per produrre nuovi spettacoli, nuove drammaturgie e nuove regie. Stiamo insomma partendo per nuovi viaggi... □

**TICVIN SOCIETÀ TEATRO** orienta da anni la sua ricerca verso temi legati all'universo femminile e ad una nuova e originale drammaturgia che attinge alla memoria ed al lavoro con l'attore.

Due gli spettacoli più significativi del repertorio (Il Decameron delle donne - 1989/90, Yo, Frida Kahlo - 1993). Agisce inoltre nelle aree della «differenza» e del disagio sociale, conducendo laboratori all'interno di istituzioni chiuse come l'Ipm Cesare Beccaria e la Casa circondariale di San Vittore (sezione penale e giudiziaria - maschile e femminile). Nel 1994 ha ideato il primo Convegno europeo dedicato a Teatro e Carcere.

Per altre informazioni sul lavoro di Ticvin Società Teatro così come sull'Associazione europea Teatro e Carcere: Pietrasanta Teatro, via Pietrasanta 14, Milano, tel. 02/5695265, fax 55211920.

Sulla stessa linea si muovono anche Dumanoir e Sbailò, che arriva a sostenere provocatoriamente, rifacendosi a un parallelo basagliano tra delinquenza e follia, che non si deve curare la devianza, ma cercare invece di raccogliere le richieste implicite e valorizzare la diversità, rinunciando ad ogni strategia pedagogica.

Sono gli stessi concetti espressi, pur con diversa immediatezza e violenza, da Pasquale, un detenuto di Volterra, in regime di semilibertà dopo vent'anni di carcere: «Ai detenuti non gliene frega niente di farsi educare. Quello che è bene e quello che è male lo sanno benissimo. Io non voglio fare il bambino buono. Non sono entrato nel gruppo di teatro per farmi educare, ma per fare teatro. Il detenuto, punito e oltraggiato, ha delle cose dentro che col teatro butta fuori. Nel teatro oggi trovo lo stesso godimento che prima provavo nel fare le rapine».

Anche Armando Punzo, fondatore della Compagnia della Fortezza di cui Pasquale fa parte, dichiara di essere assolutamente estraneo a qualsiasi intento educativo o sociopedagogico, e ammette con disarmante sincerità di essersi rivolto al carcere, assieme alla moglie Annet Hennieman, per la pura voglia di fare teatro, in un momento in cui non aveva i mezzi per pagarsi una compagnia. Anch'egli, come Christian Jehanin, si rende conto di muoversi su un terreno estremamente rischioso, ove la realtà ribollente del microcosmo carcerario si spinge con tensione traboccante, spasmodica verso il mondo esterno, e l'identificazione degli attori detenuti coi loro personaggi raggiunge livelli di intensità e coinvolgimento che nessun attore professionista potrebbe mai permetterli.

A sottolineare il legame profondo che unisce il teatro fatto in carcere con la sperimentazione d'avanguardia erano presenti anche due fra le sue figure storicamente più significative degli ultimi decenni: Judith Malina ed Eugenio Barba.

L'affascinante e carismatica signora ha portato, coerentemente con la cifra anarchica del Living Theater, un messaggio di impegno politico e ideale, propugnando l'abolizione di tutti i sistemi carcerari e contestando l'idea stessa di punizione sociale. Ha rievocato i tempi in cui la compagnia veniva frequentemente incarcerata, e anche in tali occasioni continuava a fare teatro. Ha infine indicato nel carcere l'allegoria del nostro tempo.

Eugenio Barba, con vari esempi tratti dalla storia recente, da Auschwitz al Cile di Pinochet, ha sottolineato l'importanza del teatro nella individuazione di itinerari alternativi a quelli tracciati dal sistema, nella costruzione della libertà dello spirito, nell'incontro dell'alterità, in sé e fuori da sé, affermandone l'intrinseca necessità.

Di grande respiro i contributi teorici, da quello di Claudio Meldolesi, che ha retto le fila di tutto il convegno, a quelli di Piergiorgio Giacché e di Sisto Della Palma.

È da citare infine la mostra fotografica «Rinchiusi», di Maurizio Buscarino, che ha esplorato il mondo del teatro in carcere «con la pressione dello sguardo, unica possibilità di contatto». La serie di foto in bianco e nero, scattate a Volterra, a Lodi, San Vittore, al Beccaria, appese a reti metalliche alle spalle della sala ove si svolgeva il convegno, restituiva al pubblico, nelle pause dei lavori, una dimensione visiva di quel mondo, per definizione chiuso e separato.

Ma il senso più autentico del teatro in carcere forse lo si può cercare nelle semplici parole di Rita, una ex detenuta che per quattro anni ha seguito i laboratori teatrali della sezione giudiziaria femminile di San Vittore: «Il teatro mi ha aperto le porte alla libertà. Mi ha insegnato a vivere in modo diverso, quasi a godere quei giorni disperati, a esprimere col mio corpo quel che sentivo, a gridare (in carcere non si può), a buttare fuori tutto ciò che avevo dentro: odio, rabbia, amore, passione. Mi ha permesso di volgere in positivo un'esperienza terribile». □

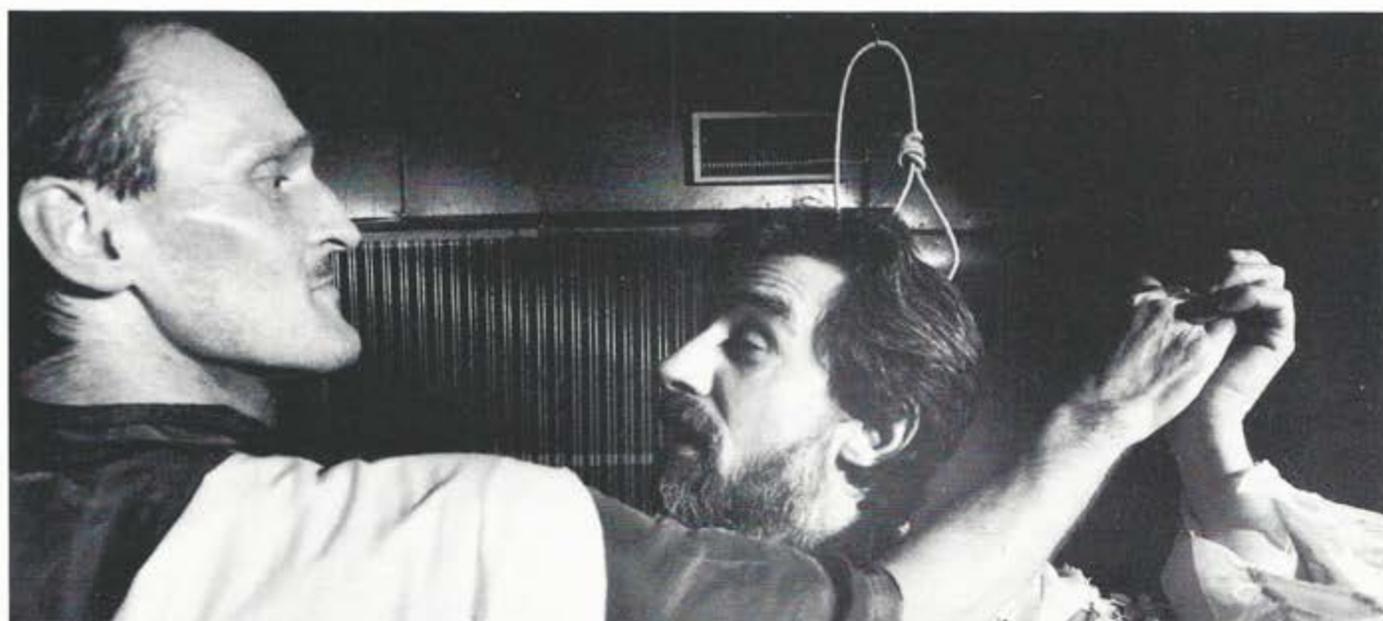
A pag. 37, «Sabato e domenica viaggio con Alice» elaborazione collettiva della sezione femminile del carcere di San Vittore, Milano.

LA RECITA COME TERAPIA RIGENERATRICE PER I DETENUTI

## SUSSURRI E GRIDA DAL BUIO DEL CARCERE

*Una sera di nebbia a San Vittore: salpa la Nave dei folli e comincia per i prigionieri un viaggio sul mare ignoto di una realtà virtuale, fra le tempeste della vita che hanno provocato piccoli e grandi naufragi - L'immaginazione contro le fantasticherie autolesionistiche, per liberare forze rigeneratrici.*

UGO RONFANI



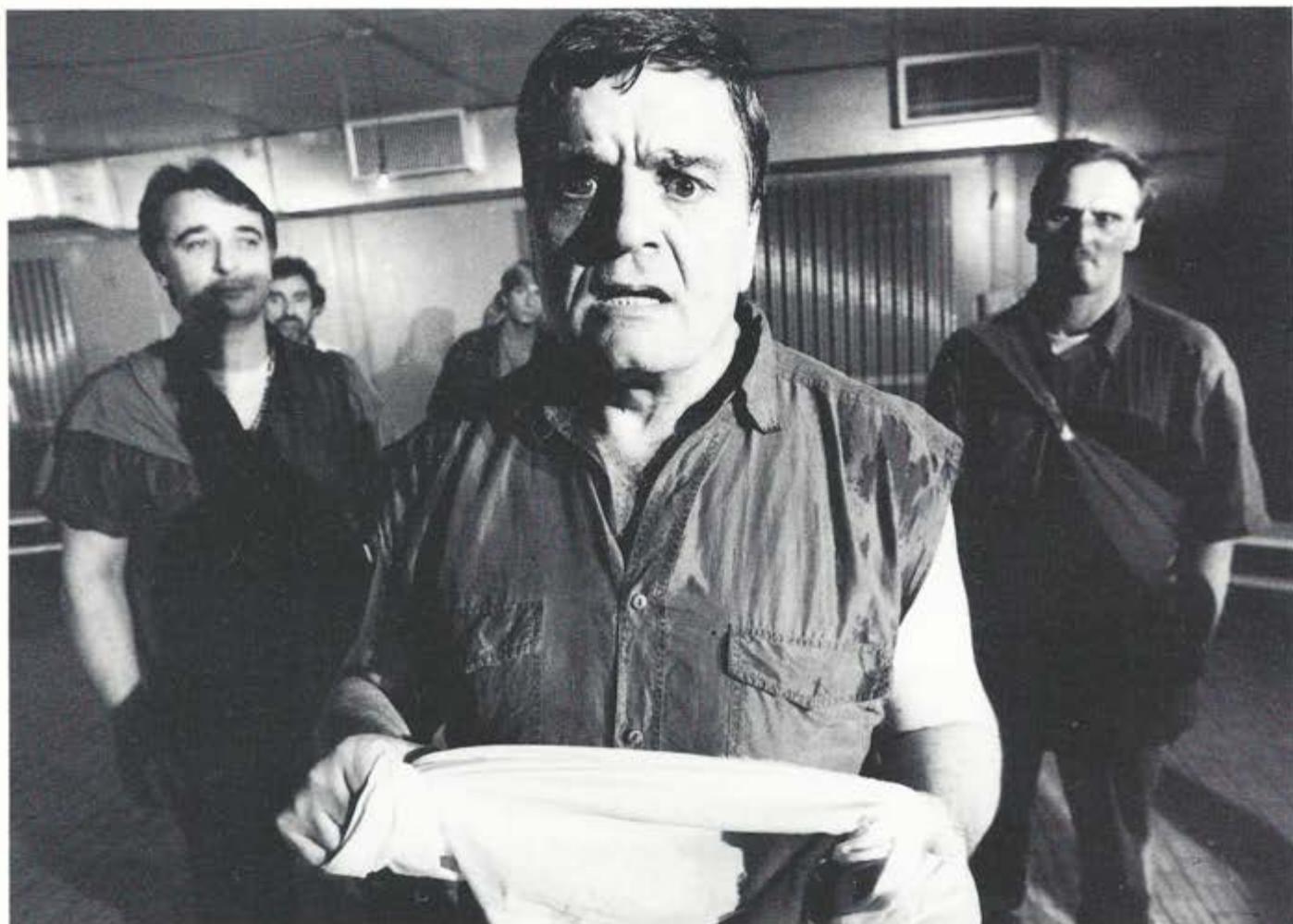
Ore 20 di una sera d'autunno con le prime nebbie a Milano: varcato il portone di San Vittore, saliamo sulla *Nave dei folli* (questo il titolo dello spettacolo cui assistiamo da «spettatori-accreditati»), ch'è in realtà il capannone degli agenti di custodia. Si è conclusa la prima giornata del convegno europeo «Teatro e carcere»; al vento di citazioni da Shakespeare, Calderon de la Barca o García Lorca, ma anche di composizioni poetiche dei detenuti, ci affidiamo a un equipaggio di una dozzina di detenuti che cominciano a mimare azioni di marineria. Poi via, per un'ora, sul mare ignoto di una realtà virtuale nata fra i sussurri e le grida delle notti nel carcere, fra le tempeste della vita che hanno provocato piccoli e grandi naufragi.

All'ingresso hanno dato a ciascuno di noi una barchetta di carta con su scritto uno slogan o un proverbio; sulla mia: «Buontempo e maltempo non durano tutto il tempo». Un'altra barchetta di carta più grande, scampata a infantili naufragi, scivola sul pavimento del capannone; escono da un magnetofono le note del coro a bocche chiuse della *Butterfly*; un giovane detenuto in tuta rossa trascina per la stringa una scarpa come un cagnolino da salotto. L'enfasi dei toni recitativi ignari di malizie di palcoscenico, le facili assonanze delle rime nere e inesperte nate dall'insonnia nelle celle o le azioni mimiche da giardino d'infanzia inquietanti nella loro improbabilità: tutta la materia drammaturgica elaborata in questo laboratorio teatrale – che dura da cinque anni, condotto quest'anno con generosissima passione da Donatella Massimilla, Olga Vinyals Martori, Alessandro Fer-

rara e Gianni La Manna – diventa alla fine, oltre gli inesperti artifici, teatro in senso alto, espressione di emozioni non finte, aculei di psicodrammi reali.

I versi dell'equipaggio pazzo, la gelosia di Otello, il tradimento di Macbeth; ma anche la partita di calcio a San Vittore col pallone sgonfio trafitto con rabbia, la partita a pallavolo mimata con un cappello di paglia svuotato delle monetine delle elemosine, l'altro straziante gioco dei sogni proibiti fatto soffiando a turno in una bottiglia vuota di Coca Cola, i singhiozzi notturni del giovane detenuto quando ha depresso la maschera del duro: qui nel capannone dei secondini agisce più che altrove la magia comunicativa del teatro. I detenuti-attori sono, pirandellianamente, personaggi in cerca d'autore; e fra gli specchi della comunicazione teatrale noi scopriamo l'identità di persone. L'immaginazione teatrale contro l'emarginazione.

Torno col pensiero, mentre scendiamo dalla *Nave dei folli*, al tempo ormai lontano in cui, per tre anni, fui insegnante nella scuola del carcere mandamentale di Vercelli. Facevamo anche noi del teatro. Avevo fra gli allievi un detenuto che aveva studiato in Inghilterra, arrivato fino alle soglie della laurea prima di specializzarsi in una serie di fantasiose truffe che l'avevano portato in carcere; era bibliotecario, sapeva tutto su Shakespeare e in certe mattinate fredde d'inverno ci leggeva da attore-orchestra, assumendo tutte le parti, le scene salienti delle opere del cigno di Avon, con dei «tutto esaurito» in aula. C'era fra gli allievi anche uno di quei «camminanti», poeti ambulanti che frequentavano sagre, mercati e sposalizi nella Bassa e nel



Monferrato, il quale sapeva a memoria tutto *Il Giorno* del Parini, e invogliato dalla promessa di una mezza bottiglia di Barbera, lo riceveva. Lo rivedo, sosia di Ligabue, tuonare dalla parte della sventurata plebe compianta dall'abate Parini, nel silenzio intenso dell'uditorio; e garantisco che la partecipazione era quella del pubblico in trance per Julian Beck e Judith Malina. Ho raccontato queste cose in un romanzo-diario, *La toga rossa*, che ebbe la sorte di uscire, edito dalla Sei, proprio quando la sanguinosa rivolta nel carcere di Alessandria, 1974, poneva all'ordine del giorno del Paese la questione penitenziaria: e scusi il lettore l'autocitazione, ma sopra la *Nave dei folli* di San Vittore mi è venuta incontro l'ondata dei ricordi.

Il teatro recluso è terapia, comunicazione, catarsi. Non è, non dev'essere istituzione preventiva, gravata di modalità didattiche; è però antica struttura di civiltà: nato, il teatro, con il primo grido dell'uomo, come sapevano i greci e come diceva Copeau. Nel carcere, il teatro può attenuare la corrosione della personalità, si oppone alla routine carceraria che spinge all'introversione o al culto della violenza, porta a reagire ai meccanismi della dissociazione. E libera forze vitali, rigeneratrici, specie nel recluso che dall'isolamento trae motivi per fantasticherie autolesionistiche: è dunque qualcosa di molto più importante di un lenificante passatempo. Queste e altre cose sono state dette da Claudio Meldolesi, docente del Dams di Bologna, relatore e coordinatore del convegno «Teatro e carcere», promosso dal gruppo milanese del Pietrasanta Teatro e dalla Ticvin Società Teatro con il patrocinio del Comune e della Regione. Sul dibattito, durato tre giorni, riferisce ampiamente Claudio Facchinelli. Si è teorizzato, ma sono state gettate anche le basi per un'Associazione internazionale teatro e carcere, chiamata a inserire non più soltanto saltuariamente il teatro fra le attività educative per i detenuti, negli ordinamenti del Consiglio d'Europa, ancora generici, e nei programmi dei governi e degli enti di territorio. E intanto, in attesa che i poteri pubblici capiscano (anche la Regione Lombardia: il teatro nel carcere dovrebbe diventare un punto forte nella programmazione delle sue nuove funzioni per lo Spettacolo), la maturazione delle iniziative resterà affidata ai meravigliosi educatori sociali, docenti, operatori teatrali che abbiamo incontrato sulla *Nave dei folli*. □

## BUIO

**B**uio  
 assoluto mostruoso pieno di viscidumumori  
 buio  
 che mi prende nel cervello e nell'anima  
 vorrei gridare ma non ho voce  
 il grido mi si spegne in gola  
 e tremo  
 in silenzio il battito del cuore  
 devo urlare ma non posso  
 buio  
 sento il cervello esplodere  
 vorrei poter vomitare questa mia  
 paura ma non riesco  
 questa paura così remota  
 non riesco a ricordare  
 da quando vedo tutto questo  
 buio  
 che mi lascia sola con i miei pensieri  
 fantasmi  
 figure che il buio crea nella mia mente  
 non riesco a bagnare i miei occhi  
 da molto tempo lui non mi bacia più  
 e ora affannosamente cerco il buio  
 io sono sola  
 buio  
 la paura mi assale  
 buio  
 me stessa  
 buio  
 la solitudine  
 e ancora la notte.

NENE

# VERSI SCRITTI SULLA NAVE DEI FOLLI

*Pubblichiamo in queste pagine alcune poesie scritte da detenuti (indicati con il solo nome di battesimo) che facevano parte dello spettacolo La nave dei folli a San Vittore e di altre esercitazioni laboratoriali della Ticvin.*

## LI PINZERI

**N**u iorno passa  
e nautro veni,  
la nutti lupu  
e mmucca fieli.

Nu iorno passa  
e nautro veni,  
lu lupu ulula  
ritornunu li pinzeri.

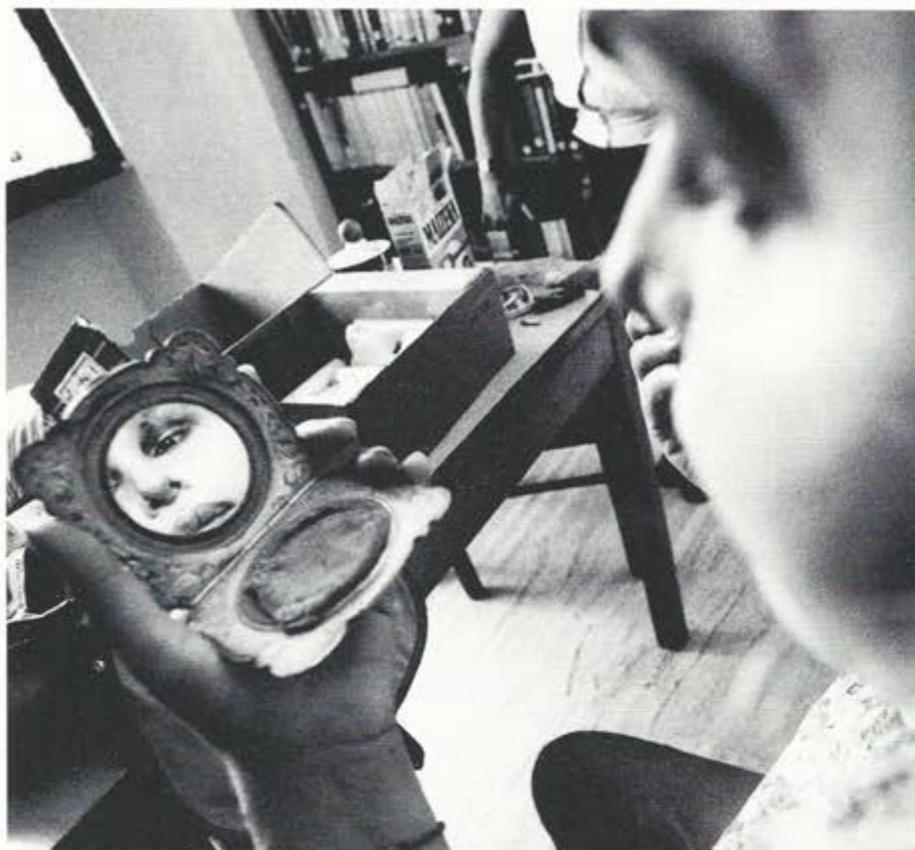
Na nutti passa  
e nautra veni,  
nu iornu senza sulì  
pioggia e nivi.

Na nutti passa  
e nautra veni,  
saffaccia sta iurnata  
peggiu ca ieri.

Però la vedu  
megnu di dumani.  
Nu iornu passa  
na nutti veni.

Na nutti passa,  
nu iornu veni.

NINO



## DEVO

**D**evo alzarmi,  
*Devo* lavarmi «anche se è lo stesso»  
*Devo* trovare un motivo  
*Devo* uscire, non so, perché?  
*Devo* scappare, via, lontano.  
Qui è inutile.  
*Devo* ridere, fare qualcosa, non mi dò pace.  
*Devo* usare il cuore per sentirlo battere come un tamburo.  
Fino a stordirmi.  
*Devo* smetterla di guardare nel vuoto.  
*Devo* accendere la luce e riconoscermi, in quello specchietto.  
*Devo* muovermi, sto tremando.  
*Devo* ascoltare della buona musica che mi riempia  
L'animo di gioia.  
*Devo...?*  
*Devo* contare i miei anni, non so quanti ne ho.  
*Devo* imparare a tacere  
«Ho sempre fiducia in quelli che conosco»  
*Devo* imparare ad urlare,  
*Devo* trovare una scusa o non cercare mai più  
*Devo* perdermi in un abbraccio che mi lasci senza fiato.  
*Devo* fare tante cose.  
*Devo* ritrovare il sorriso, ma soprattutto...  
*Devo* sforzarmi di ricordare,  
*Devo* dimenticare tutto. Dovrei vivere adesso,  
Ma soprattutto... *Devo!*

ELISA

## MARE IN TEMPESTA

**I**nfuriate onde, voi non mi fate paura, io ho conosciuto  
[ben altre tempeste.  
Infuria, sfoga la tua ira contro questa carcassa corrosa  
[dal tempo.  
Voi onde non mi toglierete il timone dalle mani,  
non permetterò che la mia nave cada in balia del vostro  
[destino,  
anche se in ginocchio e col sangue dalle mani, io e questo  
[pennone,  
non ci spezzeremo, non piegheremo le nostre vele.  
La notte, ci guideranno le stelle,  
il giorno guarderemo sorgere il sole e con l'aiuto dei gabbiani  
[attraccheremo,  
dove la terra dà uva, dove l'acqua flutta dalle  
[sorgenti, dove il cielo è blu.  
Dove la gente vive senza recinti, dove le mani accarezzano  
[un bambino.  
Dove c'è un fuoco sempre acceso, dove il fiume si tuffa  
[in mare.  
Dove l'Aquila vola imperiosa tra le cime dei monti,  
dove il lupo ulula, dove il bruco mangia le sue foglie.  
Dove c'è Amore.  
Dove il nero e il bianco, il giallo e il rosso camminano uniti,  
formando un arcobaleno che collega il mondo.  
Dove un atto d'Amore non fa piangere una madre, per quel  
[figlio messo al mondo,  
che porterà sulle spalle le ingiustizie e ai polsi le catene.

ANTONINO

GLI ISTITUTI DI PENA DOVE SI FA TEATRO

# I DETENUTI DI VOLTERRA ORA VANNO IN TOURNÉE

*Gli spettacoli della Compagnia della Fortezza di Punzo un esempio dei risultati anche artistici del lavoro teatrale nelle carceri - L'esperienza di Santagata e Morganti a Lodi - La matrice del Living e le lezioni di Brook e di Barba.*

ROSSELLA MINOTTI



**D**a una cella senza cielo all'infinito dell'orizzonte. L'esperienza dei detenuti coinvolti nell'esperienza teatro è una di quelle che vola, alta, oltre le istituzioni, i condizionamenti, le convenzioni. Nessuno ci avrebbe mai creduto. Eppure una compagnia come quella diretta da Armando Punzo e Annet Henneman, ormai da parecchi anni attiva al carcere di Volterra, ha vinto ben due premi Ubu. E le iniziative si moltiplicano, a dimostrare che il recupero dell'individuo criminale può seguire molte vie, non ultima quella della cultura.

Molti gli spettacoli, buon ultimo quello, provocatorio di Antonello Aglioti (a lungo scenografo di Memè Perlini), che ha coinvolto detenuti e detenute di due carceri umbre per il *Cyrano di Bergerac*. Ercole Pilone detto «Lino il foggiano», in carcere dal '77 per aver ammazzato la giovane amante, ha così interpretato il 24 novembre al Teatro Mancinelli di Orvieto il ruolo di Cyrano, grazie all'iniziativa dell'Associazione per il sorriso dei carcerati. Intanto Piero Poggi, presidente del Tribunale di Sorveglianza di Perugia, 44 anni di magistratura penale alle spalle, pensa addirittura di formare una Filodrammatica delle carceri umbre.

## PRIMO, IL LIVING

Ma quando nasce l'esperienza del teatro dietro le sbarre? Quella del Living Theatre può considerarsi la matrice storica. Tutto quello che è venuto dopo ha seguito linee di ricerca diversificate. Santagata e Morganti, prima della scissione avvenuta un anno fa, allestirono nell'89 uno spettacolo

nel carcere di Lodi. Ma si tratta di un'esperienza rimasta unica all'interno di un lavoro pluriennale che i due hanno dedicato alle prigioni dell'anima, da Beckett a Büchner, passando per Shakespeare. Al convegno di Milano è intervenuto anche Mario Tuti, che, insieme ai detenuti del penitenziario di Voghera, ha dato vita a un giornale murale e a un breve radiodramma composto dalle registrazioni di alcune telefonate dal carcere. Di Tuti si ricorda che nel 1992 venne negato il permesso di rappresentazione di un suo testo, *Assassino speranza delle donne*, allestito dal gruppo Teatro/Carcere della Casa circondariale di Livorno, al Festival di Santarcangelo (lo spettacolo fu poi sostituito dalla proiezione del video relativo girato da Andrea Mancini all'interno del carcere). Chi invece da diversi anni si dedica anima e corpo al lavoro con i detenuti è la Compagnia della Fortezza, di Punzo e la Henneman, di cui abbiamo parlato sopra. Ormai da sei anni i detenuti della Casa penale di Volterra hanno formato un nucleo stabile, realizzando spettacoli da portare anche in tournée grazie a un permesso speciale. È accaduto l'anno scorso per l'ultimo, premiato *Marat-Sade*, andato in scena con successo a Milano al Porta Romana. Prima c'erano stati *O' giorno 'e San Michele* e il più recente *The Brig* di Kenneth Brown. Armando Punzo parla dell'inquietante rapporto che lega ormai attori e detenuti in un indissolubile quanto reciproco scambio di ruoli. E racconta «del lavoro rinchiuso lì dentro e di loro che veramente erano lì rinchiusi... Il carcere diventa ancora una volta metafora. Una metafora aspra...». Il tentativo è quello di «riuscire a raccontare quello che di universale c'è in un microcosmo come quello di un istituto di reclusio-

ne», un luogo dove le maiuscole incombono quasi quanto i muri e l'apparente sfogo dei cortili.

Anche la Ticvin società teatro realizza spettacoli in carcere. È dall'89 che Donatella Massimilla e Olga Vinjals Martori lavorano come docenti del Centro operativo regionale all'interno della sezione femminile della Casa circondariale di San Vittore a Milano. Molti gli spettacoli realizzati: *Viaggio con Alice* ('91), *La notte di San Lorenzo* e *Facciamo la festa a Pinocchio* ('92), *La rivolta delle cose* ('93), gli ultimi *La nave dei folli* e *Arca di rigore* ('94). Grazie a loro a San Vittore è nata anche una cooperativa di detenute, *Alice T.* Come associazione, la Ticvin è intervenuta anche nell'istituto penale per i minori Cesare Beccaria, con il contributo del Progetto giovani e del Settore servizi sociali del Comune di Milano ('91-'92). Il lavoro a San Vittore coinvolge da un anno anche la sezione maschile, con la formazione di un laboratorio nel giudiziario e di un altro al penale. Lo spettacolo *Yo Frida Kahlo* della compagnia è stato replicato in alcuni istituti penitenziari italiani e in Germania nel carcere femminile di Mulheim. □

**VOGHERA (PV)** - Nella sala teatro della casa circondariale è andato in scena, a metà dicembre, uno spettacolo liberamente ispirato a Se questo è un uomo di Primo Levi. L'iniziativa, inserita in un progetto più articolato, ha visto protagonisti gli attori-detenuti del «Laboratorio teatrale del collettivo verde» guidati dalla regista Alessandra Genola; le attrezzature e le luci sono state fornite dalla Società teatrale Alfieri di Asti.

**ROMA** - Sotto l'egida della Croce Rossa, il Teatro Eliseo ha ospitato, a metà dicembre, la «prima» di *Cyrano di Bergerac* di Rostand, adattato e allestito da Antonello Aglioti con l'apporto produttivo di Micaela Gioia. Protagonisti erano i detenuti attori e attrici delle carceri di Perugia e Orvieto. Agli uomini, in maglietta e blue jeans, è toccato il compito di raccontare la triste storia di Cyrano tra finzioni e riferimenti alla realtà, mentre, nella seconda parte, il campo è lasciato alle donne, che, a mo' di coro, piangono la sorte dello sfortunato amore di Rossana. In platea erano presenti, tra gli altri, la Presidente della Camera Irene Pivetti, Alessandra Mussolini, Carlo Ripa di Meana e Angelo Rizzoli. Dopo Roma, lo spettacolo sarà in tournée al Teatro Manzoni di Milano e al Teatro Alfieri di Torino.

Le foto che illustrano il dossier fanno parte della mostra fotografica «Rinchiusi - Teatro e Carcere nelle fotografie di Maurizio Buscarino».

# ubulibri

## le edizioni dello spettacolo

### Il Patalogo diciassette

**Annuario dello spettacolo 1994 - Teatro**  
pp. 340, L. 70.000

Heiner Müller

### Tutti gli errori

Interviste e conversazioni 1974-1989  
I libri bianchi, pp. 240, L. 42.000

### Germania morte a Berlino e altri testi

*Vita di Gundling, Germania morte a Berlino, Hamletmaschine, Riva abbandonata, Materiale per Medea, Paesaggio con argonauti, La strada dei panzer*  
I testi, pp. 148, L. 30.000

### Il teatro del Québec

*Le cognate* di Michel Tremblay,  
*In casa, con Claude* di René-Daniel Dubois,  
*Frammenti di una lettera d'addio*  
*letti dai geologi* di Normand Chaurette,  
*Le muse orfane* di Michel Marc Bouchard  
I testi, pp. 224, L. 40.000

Leonetta Bentivoglio

### Il teatro di Pina Bausch

I libri quadrati, pp. 248, 80 ill. b/n., L. 60.000  
Nuova edizione aggiornata

### Discorsi sulla danza

Cinque incontri a cura di Marinella Guatterini:  
Pina Bausch, Lucinda Childs, Mats Ek,  
Jean-Claude Gallotta, Martha Graham  
Lezioni milanesi 5, pp. 96 con ill. b/n, L. 18.000

Rainer W. Fassbinder

### I rifiuti, la città e la morte e altri testi

*Sangue sul collo del gatto,*  
*Le lacrime amare di Petra von Kant,*  
*I rifiuti, la città e la morte*  
I testi, pp. 124, L. 33.000

Thomas Bernhard

### Teatro III

*L'apparenza inganna, Ritter Dene Voss,*  
*Semplicemente complicato*  
I testi, pp. 208, L. 35.000

Bernard-Marie Koltès

### Il ritorno al deserto e altri testi

*Scontro di negro con cani, Quai Ouest,*  
*Nella solitudine dei campi di cotone,*  
*Il ritorno al deserto*  
I testi, pp. 212, L. 38.000

Enzo Moscato

### L'angelico bestiario

*Festa al celeste e nubile santuario,*  
*Ragazze sole con qualche esperienza,*  
*Bordello di mare con città, Pièce Noire,*  
*Partitura*  
I testi, pp. 296, L. 40.000

Carlo Goldoni

### Il teatro comico

Nell'edizione diretta da Maurizio Scaparro  
I testi, pp. 96, 24 ill. b/n fuori testo, L. 22.000

### American Movies 90

Altman, Coppola, Kasdan, Demme,  
Hartley, Coen, Van Sant, Tarantino  
a cura di Manlio Benigni e Fabio Paracchini  
I libri bianchi, pp. 288, L. 40.000

Derek Jarman

### A vostro rischio e pericolo

Testamento di un santo  
I libri bianchi, pp. 144, L. 28.000

### Modern Nature

Diario 1989-1990  
I libri bianchi, pp. 318, L. 60.000

### Wittgenstein

La sceneggiatura originale di Terry Eagleton  
Il film di Derek Jarman  
I film ubulibri 2, pp. 112, 22 ill. a colori e 5 in b/n, L. 33.000

Luis Buñuel - Jean-Claude Carrière

### Là-bas - L'abisso

I film ubulibri 3, pp. 112, L. 22.000

### Buñuel secondo Buñuel

a cura di Tomás Pérez Turrent e José de la Colina  
I libri bianchi, pp. 256, 80 ill. b/n, L. 40.000

Wim Wenders

### Stanotte vorrei parlare con l'angelo

Scritti 1968-1988  
I libri bianchi, pp. 220, L. 34.000  
Quarta edizione

### L'atto di vedere

The Act of Seeing  
I libri bianchi, pp. 184, L. 34.000  
Seconda edizione

### Il romanzo di François Truffaut

Interventi di: Bazin, Rohmer, Godard, Chabrol,  
Depardieu, Moreau, Deneuve, Spielberg, Forman,  
Polanski, Assayas, Narboni, Toubiana.  
I libri quadrati, pp. 240, 419 ill. b/n e colore, L. 60.000  
Seconda edizione

### Scorsese secondo Scorsese

a cura di David Thompson e Ian Christie  
I libri bianchi, pp. 224, 70 ill. b/n, L. 30.000

Enzo Ungari

### Scene Madri di Bernardo Bertolucci

I libri quadrati, pp. 304, 290 ill. b/n e col., L. 60.000  
Seconda edizione rinnovata

Ingmar Bergman

### Fanny e Alexander

Un romanzo  
I libri bianchi, pp. 152, pp. 14 di ill., L. 33.000

Gilles Deleuze

### Cinema 1

**L'immagine-movimento**  
I libri bianchi, pp. 272, L. 35.000  
Seconda edizione

### Cinema 2

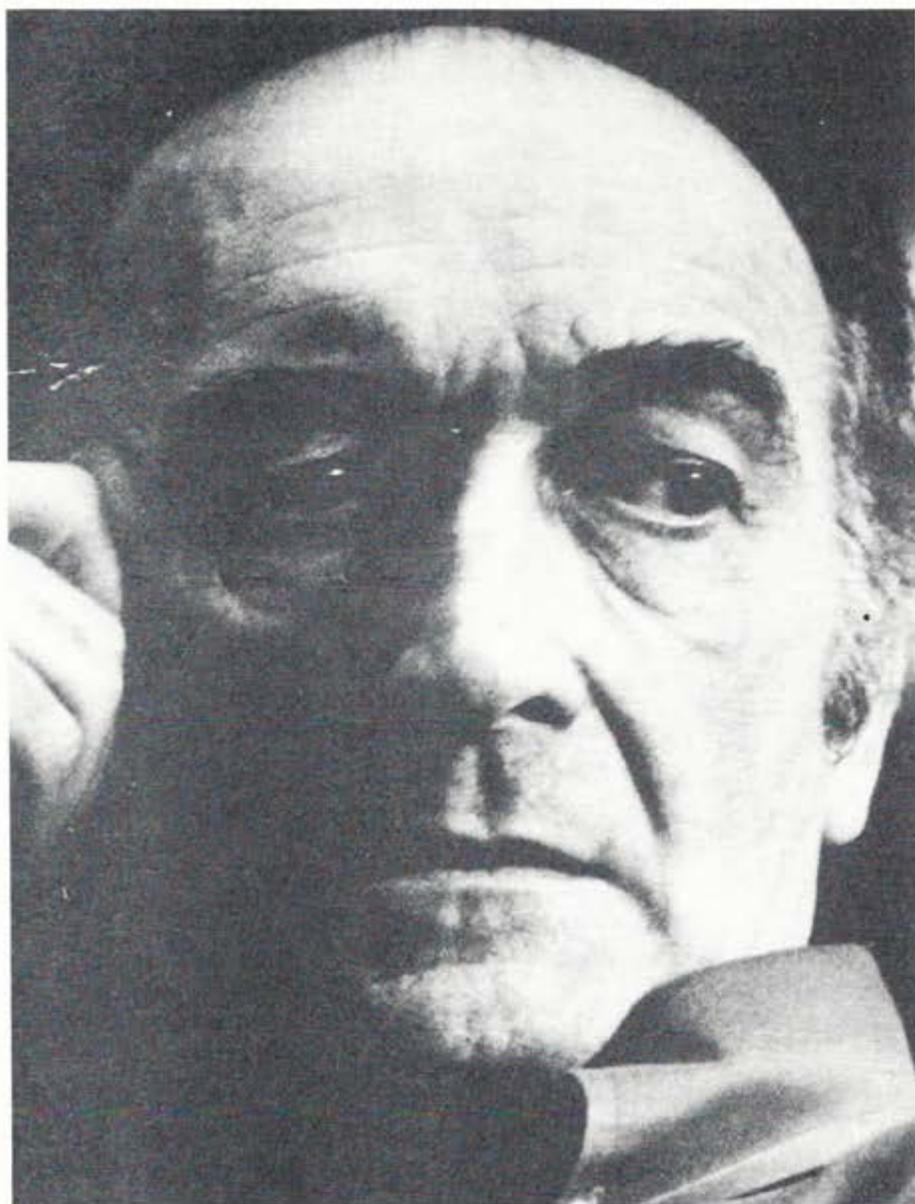
**L'immagine-tempo**  
I libri bianchi, pp. 312, L. 35.000  
Seconda edizione

LA RASSEGNA VENEZIANA HA SESSANT' ANNI

# BIENNALE TEATRO: TRITTICO DI PASQUAL

*Il viaggio, l'amore e la morte sono i temi che sorreggono il progetto del nuovo direttore spagnolo, che viene dall'esperienza del Teatro d'Europa - La manifestazione divisa in due periodi, alle soglie dell'estate e al principio dell'autunno - Tre le costanti storiche: la presenza dei classici, l'internazionalità e la nozione della festa - Dai Goldoni nei campielli alla «provocazione» di Bene, una storia che ha aiutato la crescita del teatro europeo - Un albo d'oro di mattatori e dive, da Jouvet a Olivier, dalla Leigh alla Rénaud.*

UGO RONFANI



**L**uis Pasqual, il regista spagnolo che dirige il Théâtre de l'Europe a Parigi, ha girato per il mondo per preparare il programma della Biennale veneziana del Teatro, di cui è stato nominato direttore, e che si terrà l'anno prossimo in due periodi, alle soglie dell'estate e al principio dell'autunno.

La Biennale Teatro ha sessant'anni, essendo nata nel 1934 come Festival internazionale del Teatro intorno a due produzioni memorabili, programmate all'aperto, in campo San Trovaso: *Il mercante di Venezia* di Shakespeare con la regia dell'austriaco Max Reinhardt, all'epoca *mag* delle grandi messinscene *en plein air*, con Memo Benassi come inimitabile Shylock, e *La bottega del caffè* di Goldoni, regista il drammaturgo Gino Rocca, con il grande attore napoletano Raffaele Viviani nella parte di Don Marzio.

Se l'edizione '95 della Biennale Teatro rappresenterà il rilancio della manifestazione, che accanto a fasi di eclissi ha avuto anche momenti certi di splendore, non dipenderà soltanto dagli entusiasmi di Pasqual e degli esperti che lo affiancano, ma anche dalla coscienza dei responsabili del governo centrale e locale che Venezia resta, per sua natura e vocazione, uno dei più grandi palcoscenici del mondo, e che dunque, se si vuole risollevarlo sul serio la sorte della cultura e del turismo nazionali, occorre sostenere i progetti in fase di elaborazione mettendo a disposizione risorse e luoghi, strutture e servizi.

## I TEMPI DELL'ASSE

Nata - si diceva - in quel 1934 in cui Pirandello aveva ottenuto il Nobel, l'Italia aveva vinto i mondiali di calcio e la notte dei lunghi coltelli in Germania o l'inizio della Grande Marcia in Cina sembravano avvenimenti episodici o remoti a un'Europa che credeva ancora nella Società delle Nazioni; sezione più giovane della Biennale delle Arti (1895, dunque ormai centenaria), della Musica (1930) e del Cinema (1932), la Biennale Teatro ha rispecchiato non solo i complessi, tormentati rivolgimenti politici di questi sessant'anni, dalla caduta del fascismo al secondo conflitto mondiale al periodo della guerra fredda, ma anche le vicende altrettanto complicate, a quelli speculari per molti aspetti, del teatro sia italiano che mondiale, dall'avvento della regia critica alla scoperta del pubblico popolare, dalla stagione

brechtiana al vivace movimento delle varie avanguardie fino alla drammaturgia dell'assurdo.

Riesplorando il quadro complessivo delle manifestazioni, è comunque possibile cogliere almeno tre aspetti predominanti e ricorrenti nella storia della Biennale Teatro. Il primo è la presenza costante del repertorio classico, mai offuscato anche quando, in periodi più vicini a noi – ad esempio con la gestione Quadri negli anni '80 – la rassegna avrebbe spostato i suoi interessi sulla drammaturgia contemporanea. Sofocle e Euripide, Shakespeare e Molière, Corneille e Racine, Marivaux e Goldoni, Calderon e Lope de Vega, Goethe e Schiller, Tolstoj e Gorki, Cechov e Pirandello sono stati inclusi nei cartelloni veneziani, con maggiore frequenza dal dopoguerra in poi, spesso in prestigiosi allestimenti dei Paesi di appartenenza di questi autori.

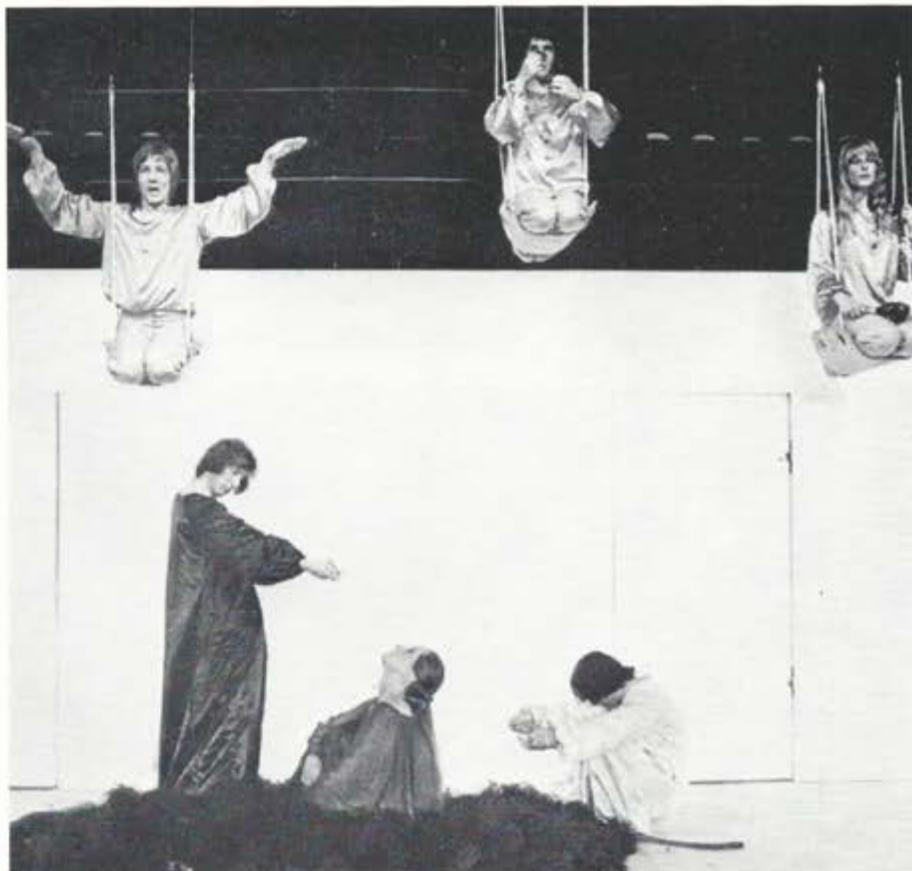
Il secondo aspetto è un evidente carattere di internazionalità, a specchio della vocazione cosmopolita di Venezia, che non era mancata neppure durante il fascismo, nonostante le rivendicazioni di autarchia culturale, magari restringendosi all'asse italo-tedesco alla vigilia o nel corso del conflitto, quando – 1941 –, il Goldoni del *Poeta fanatico* fu appaiato ai *Masnadieri* di Schiller. Si vuol dire che gli strali di regime contro la «perfidia Albione» o la «plutomasconeria» d'Ultralpe non cancellarono dai cartelloni della Laguna Shakespeare o Molière, anche se a Salvini, a Rocca o a Simoni si chiese allora di allestire – in produzioni peraltro pregevoli nei campielli, che lo Stabile Veneto ha ripreso nel '93 per il Bicentenario goldoniano – dei memorabili Goldoni d'annata.

E il terzo aspetto ricorrente nelle Biennali Teatro è stato quello della festa teatrale: non una rassegna specialistica, per iniziati, ma una manifestazione aperta che per i luoghi, gli spettacoli e gli artisti invitati voleva coinvolgere popolazione e turisti. Secondo quella concezione, appunto, del teatro come festa su cui un Jean Vilar avrebbe costruito nel dopoguerra francese il suo Théâtre National Populaire e il Festival di Avignone. Già evidente nei Goldoni *en plein air* di cui si diceva, questo aspetto ha avuto la massima rilevanza nel periodo della direzione di Maurizio Scaparro, agli inizi del decennio '80, con la voluta coincidenza fra la Biennale e il carnevale veneziano che trasformava le città in un unico, diffuso palcoscenico affollato da decine di migliaia di maschere, popolato da eventi di scena e di piazza, nell'82 con l'arrivo di treni di Pulcinella dal Sud.

## JOUVET E VILAR

Fin dal primo dopoguerra la Biennale, quanto a internazionalità, divenne un quadrivio di scambi internazionali che – occorre riconoscerlo – contribuì anche alla crescita del teatro italiano, rigenerandone gli scambi con la drammaturgia mondiale. Se nel '47 la ribalta veneziana rivelava il neonato Piccolo di Milano con lo strehleriano *Albergo dei poveri* di Gorki, Raymond Rouleau portava a Parigi il sulfureo *Huis clos* di Sartre. Ed ecco nel '48 il mito vivente Louis Jouvet, che le platee cinematografiche conoscevano grazie ai film di Carnè e Duvivier, proporre *L'école des femmes* di Molière; Jean Louis Barrault, il mimo Debureau di *Les enfants du paradis*, fare conoscere il Marivaux di *Les fausses confidences* insieme a Madeleine Renaud e, alla Fenice, offrirsi alla conoscenza del pubblico italiano *Le maître de Santiago* di Henry de Montherlant.

Vilar, aureolato della fama di rigeneratore del teatro francese, arriva a Venezia due volte, nel '52 con uno spettacolo entrato nella leggenda, il *Cid* di Corneille, protagonista Gérard Philipe, e nel '55, anche come attore, con il *Don Juan* di Molière. Nel '49 il Burgtheater di Vienna è all'affiche con l'*Ifigenia in Tauride* di Goethe; il teatro americano s'accampa con il Miller di *Morte di un commesso viaggiatore* per la mediazione di Visconti, con la Morelli e Stoppa, ai quali si deve l'anno dopo una *Locandiera* che inaugura il corso del Goldoni social-realistico. Poi le cose vanno in fretta, la Biennale fa conoscere l'oceano Claudel, il Teatro Nazionale Greco con Katina Paxinou,



un Racine della Comédie Française, il *Tito Andronico* shakespeariano di Peter Brook con Laurence Olivier e Vivien Leigh, John Gielgud in un recital dell'Old Vic, il teatro classico giapponese: e siamo negli anni '50.

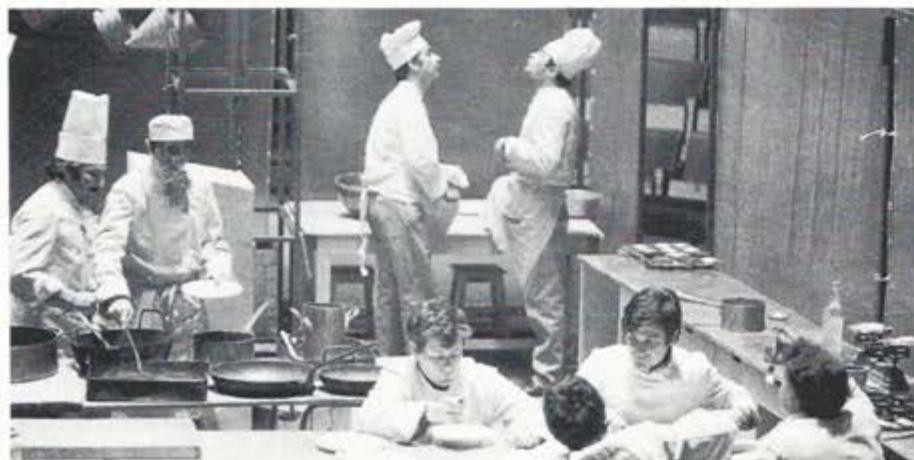
## TEMPO DI MASCHERE

Nel '64 sono 17 i Paesi che si sono esibiti a Venezia, con 36 spettacoli classici e 33 di autori contemporanei. Da Tolstoj a Valle Inclan, da Strindberg a Lorca, da Brecht, naturalmente, all'antillano Aimée Césaire, da Jarry a Ghelderode, da Gombrowicz a Gatti, si arriva a Beckett, Gènet, Ionesco e Adamov, ossia alla quadrilogia del *nouveau théâtre* francese, mentre nel '65 arriva il Living di Julien Beck e Judith Malina, con un *Frankenstein* che diventa evento assoluto. La tendenza sperimentale si accentua, mentre s'accende la contestazione studentesca del '68, e perdura con la direzione di Luca Ronconi, fra il '74 e il '77: la Biennale, percorsa da interne tensioni, si propone come un laboratorio avanzato; arrivano Peter Brook, Grotowski, Barba e Bob Wilson; lo stesso Ronconi presenta *Utopia*.

Si arriva così alla fine degli anni '70, con le polemiche sul dissenso dell'Est; Scaparro traghetta la Biennale sulle sponde degli anni '80; subentra Franco Quadri con una ripresa accentuata della sperimentazione; e lo scontro-provocazione fra Carmelo Bene e l'istituzione mette in luce una crisi che si vorrebbe adesso superare, con la chiamata di Pasqual.

Il regista spagnolo ha già diretto il Teatro Nazionale di Madrid ed è succeduto a Strehler nella direzione del Théâtre de l'Europe con sede all'Odéon di Parigi. Ancora giovane, ha al suo attivo una serie di allestimenti che l'ha posto fra i valori di punta della regia europea. Di Strehler egli si considera allievo, e per il Piccolo Teatro ha curato un' apprezzata messinscena di *El Publico*, testo-rivelazione del suo autore preferito, Federico Garcia Lorca. A Parigi, sulla scena dell'Odéon, presto si vedrà, di suo, uno spettacolo in doppia versione, inglese e francese, di un dramma, *Le livre de Spencer*, che il poeta Zèno Bianu ha ricavato da un'opera dell'elisabettiano Marlowe su Edoardo II d'Inghilterra, il re folle, opera già rivisitata da Brecht.

Date la sua già consolidata fama, le sue esperienze in Italia e la sua ottima conoscenza della nostra



lingua, la nomina di Pasqual non ha suscitato obiezioni, anzi è stata considerata positivamente per superare rivalità interne fra altri candidati italiani e per fare dimenticare la sopita ma non del tutto dimenticata polemica scoppiata dopo la clamorosa «provocazione» di Carmelo Bene, che aveva creduto di onorare la sua nomina con un lavoro laboratoriale i cui costi non avevano avuto alcun esito «produttivo». Del regista spagnolo si sa abbastanza, del resto, per ritenere ch'egli ha una visione europea, anzi mondiale del suo ruolo, che è aperto al teatro nuovo e dunque nelle linee di quella ricerca sostenuta in passato da Ronconi e da Quadri, che opera da sempre per un teatro di immaginazione e di poesia, e che ha mostrato di possedere anche capacità di gestione.

La sua prova alla testa della Biennale Teatro veneziana è dunque attesa con speranza, anche se ci si rende conto che sono tutt'altro che riunite tutte le condizioni culturali, politiche, amministrative e finanziarie per un vero rilancio della rassegna. Pasqual ha abbozzato un progetto d'insieme intorno al quale sta lavorando, e in rapporto al quale sta cercando luoghi e risorse. In attesa della presentazione ufficiale del programma ci sentiamo di dare soltanto alcune indicazioni di ordine generale. Due sarebbero le tornate della rassegna: la prima fra maggio e giugno, comprendente gli eventi di maggiore impatto con il pubblico, e la seconda a ottobre, con momenti di ricerca e di approfondimento culturale. Tripartita la tematica generale, rispondente a una visione globale che sarebbe piaciuta, immaginiamo, alla fantasia di un Fellini: Venezia e il viaggio, Venezia e l'amore, Venezia e la morte. Dunque, la memoria di Marco Polo: ma di un Marco Polo *alla rovescia*, per così dire, che porti a Venezia *misteri teatrali* dell'Estremo Oriente, delle Americhe e dell'Africa, alcuni da mostrare nelle piazze. Dunque, Casanova, e un intreccio fra il viaggio, l'avventura e l'amore, con eventi teatrali anche nei palazzi e nelle ville venete, affidati a grandi attori ed attrici; senza dimenticare che cadranno i quattrocento anni dello shakespeariano *Romeo e Giulietta*. La parte notturna del destino di Venezia vedrà invece al centro degli spettacoli autori come Gènet, Koltès, Pasolini; e la drammaturgia della morte che viene dall'amore, dell'Aids. Nella seconda parte della Biennale, luoghi per celebrare con il teatro il bisogno di pace dell'Europa e del mondo; lo sperato riuso del Malibran promesso dal sindaco Cacciari; un incontro dei grandi della regia: di più non si può e non si deve dire per ora. □

A pag. 44, Jean Vilar. A pag. 45, dall'alto in basso, «Sogno di una notte di mezza estate», regia di Peter Brook, Royal Shakespeare Company, 1972; «Madre Coraggio e i suoi figli», regia di Jan Kačer, 1971. In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra, «La pace», regia di Benno Besson, 1971; «Yerma», regia di Victor Garcia, 1972; «Ulisses» di Macej Slomczyński da Joyce, regia di Zygmunt Hübner, Teatro Wybrzeże di Danzica; «La cucina» di Arnold Wesker, regia di Arienne Mnouchkine, Théâtre du Soleil; «Le due commedie in commedia» di Andreini, regia di Luca Ronconi, 1984.

TORNA OTTO ANNI DOPO L'ALLESTIMENTO DI SALMON

# LE GEMELLE PASELLO IN AGATHA DELLA DURAS

*Incontro con le due attrici che riprendono uno dei loro migliori spettacoli -  
Poi per Silvia trasferita in Brasile e per Luisa Le tre sorelle a Pontedera.*

CRISTINA GUALANDI

**I**ncontriamo Silvia e Luisa Pasello al Teatro «Goldoni» di Bagnacavallo di Romagna, alle riprese dello spettacolo *A. da Agatha*, da *Agatha* di Marguerite Duras, diretto da Thierry Salmon. Lo spettacolo - che valse il premio Ubu per la regia a Salmon e una segnalazione speciale alle due interpreti - aveva debuttato nel 1986 a Santa Croce sull'Arno. Ne ricordiamo il percorso con le interpreti.

**SILVIA PASELLO** - *A. da Agatha* viene da uno studio preparatorio compiuto intorno a *Una diga sul Pacifico* della Duras, che si è concretizzato in un evento (*Passaggio* - 1985), realizzato sulle rive di un fiume, nel quale cercavamo di ricreare l'ambiente indocinese in cui la Duras ambienta la storia. Da lì abbiamo ricavato la memoria dei due personaggi - fratello e sorella -, del loro rapporto d'amore e il loro ricordo della madre, che poi sarebbero stati centrali in *A. da Agatha*. Quest'ultimo spettacolo ha girato soltanto tre mesi, per problemi tecnici: il fatto che richieda tre giorni di allestimento non ci ha aiutati a trovare teatri che lo ospitassero. Direi che quell'esperienza si è interrotta senza che noi lo volessimo, e di fatto la possibilità di riprenderlo era rimasta aperta.

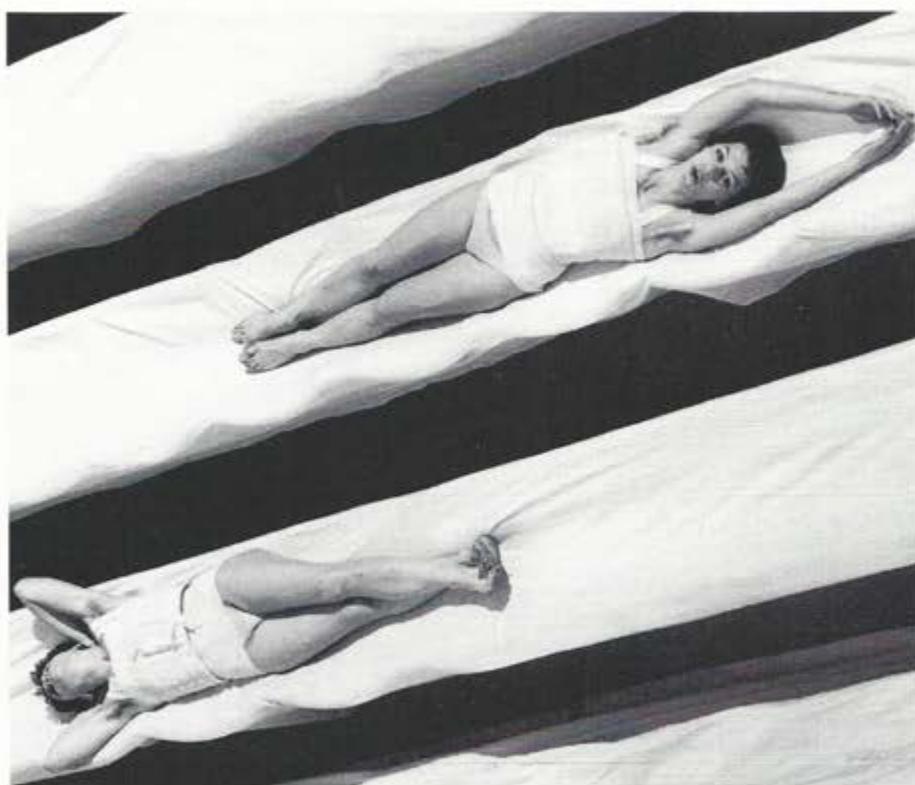
**HYSTRIO** - *Quali difficoltà vi si sono presentate otto anni dopo?*

**LUISA PASELLO** - I problemi sono stati soprattutto legati al fatto che quando abbiamo lasciato lo spettacolo non avevamo nessuna documentazione scritta, né video. Abbiamo pertanto dovuto fare un grande lavoro di memoria, per ritrovare il «come era» di *Agatha*. Nel nostro ricordo c'erano dei «buchi», e quelle parti sono state nuovamente elaborate. La struttura è rimasta la stessa ma sono cambiati i dettagli, le sfumature, le intenzioni. Questo ci consente di presentare uno spettacolo vivo, che ha un senso per noi oggi, per come noi stessi in questi anni siamo cambiati.

**H.** - *Il problema dell'identico o dell'impossibilità del rispecchiamento totale è uno dei temi proposti dalla Duras in Agatha. È singolare che questo si possa oggi leggere anche nelle vicende occorse al vostro allestimento.*

**L.P.** - In un certo senso è così. All'inizio volevamo riproporre lo spettacolo identico, ma non ci siamo riusciti. E siamo arrivati fedeli allo spettacolo di otto anni fa, pur essendo cambiati. Su quello di cui parla lo spettacolo e che ci riguarda da vicino, cioè la relazione d'amore tra fratello e sorella nel senso dell'identità, posso dire che abbiamo capito che indagare la condizione gemellare, cioè di chi nasce insieme e vive una condizione di presenza reciproca da sempre, dà la possibilità di vedere come funziona un rapporto di coppia «ideale».

**S.P.** - L'identico può esistere da un punto di vista formale, ma non da un punto di vista sostanziale. Ancor più in questa esperienza personale di ge-



mella nella quale, pur avendo accanto qualcuno che fisicamente mi somiglia tanto, io sento e so che sostanzialmente è molto diversa da me. E anche in teatro il problema si pone, nella ripetizione. Da un punto di vista formale è la stessa cosa ogni sera, ma è proprio del teatro ripetere la stessa cosa e cambiarla in maniera sottile ogni volta.

**H.** - *Quali progetti avete per i prossimi mesi?*

**S.P.** - Fino a febbraio saremo in tournée con *Agatha*. Dopo io riprenderò un progetto aperto in Brasile, dove sono stata l'anno scorso a lavorare con la regista Celina Sodré. Vi tornerò per fare la regia del radiodramma di Pinter *Family Voices*.

**L.P.** - Io sarò invece a Pontedera e lavorerò con tre attrici intorno al testo di Cechov *Le tre sorelle*: un progetto, questo, che prenderà corpo soltanto fra qualche tempo. □

**Nella foto, Silvia e Luisa Pasello in «A. da Agatha».**

## Green lascia Parigi e si stabilisce a Forlì

**N**ato col secolo, Julien Green uno dei quaranta «immortali» della Académie Française, forse il più illustre scrittore cattolico vivente, ha dichiarato il suo disagio a continuare a vivere nella capitale francese «Paese socialmente inquieto, politicamente e moralmente scosso» e ha deciso di «chiudere la sua giornata terrena» in Italia. Sarà Forlì, cuore della Romagna pascoliana, ad ospitare lo scrittore e il figlio adottivo Eric; qui nascerà pure una Fondazione Green che raccoglierà fra l'altro il corposo epistolario e le carte dello scrittore.

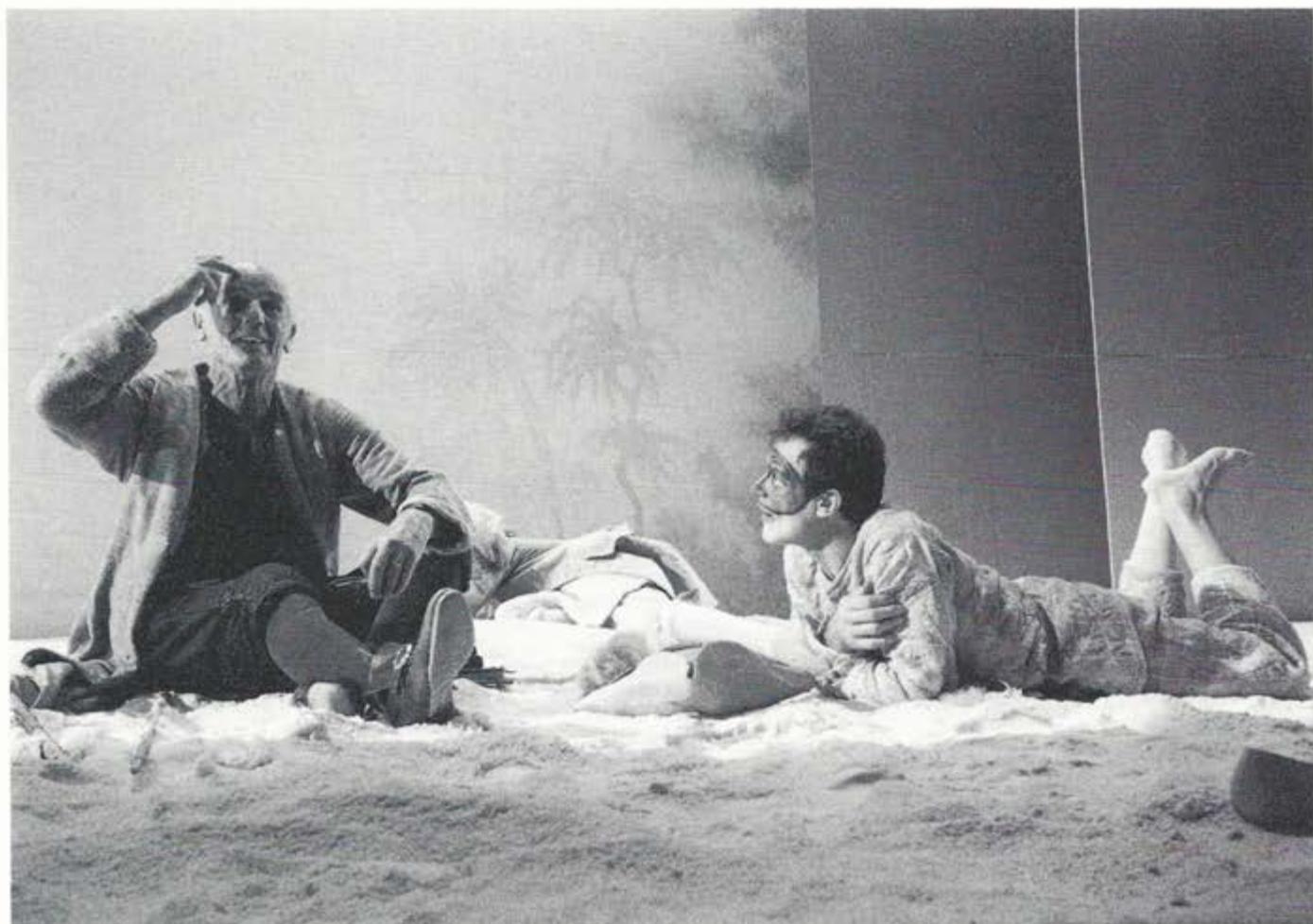
L'occasione è venuta dalla consegna del premio Diego Fabbri, del cui Centro è animatore il senatore Leonardo Melandri, e si è concretizzata in occasione della visita dei Green a Forlì per l'inaugurazione della mostra per i 500 anni della morte di Melozzo da Forlì e di cui lo scrittore ha tracciato il profilo nel catalogo della mostra. F.B.

COME AI TEMPI D'ORO DEL PICCOLO TEATRO

# TEATRI D'EUROPA: MILANO S'È DESTA

*Il primo bilancio della terza rassegna dell'Ute svoltasi fra novembre e dicembre è positivo: quindici eventi di livello internazionale, platee gremite, partecipazione dei giovani, dibattiti e manifestazioni di contorno hanno fatto del capoluogo lombardo una delle capitali mondiali dello spettacolo - Trionfali accoglienze per L'isola degli schiavi di Strehler, l'Orlando di Wilson e i due allestimenti del russo Dodin - Il rigore dei tedeschi, la professionalità degli inglesi, l'estro degli ungheresi e degli spagnoli, lo sperimentalismo dei polacchi e, come denominatore comune, l'apparizione di una nouvelle vague di registi trentenni - Un auspicio: che da un mese di passione teatrale vengano i presupposti per un vero rilancio culturale di Milano.*

UGO RONFANI



**I**l Festival dell'Unione dei Teatri d'Europa è finito alle soglie delle feste di Natale: viva il Festival. Ventitemila entrate a pagamento, code ai botteghini, spettatori in piedi per alcuni «esauriti», platee di giovani, applausi convinti e discussioni appassionate, tutto un contorno di manifestazioni – conferenze, mostre, convegni, intrattenimenti musicali, ricevimenti – che hanno recuperato luoghi in disuso, come le sale di Palazzo Reale: in attesa di un bilancio meno provvisorio (e di fare i conti, compito questo degli amministratori pubblici; fermo restando che gli investimenti nella cultura, quando di vera cultura si tratta, non sono mai a fondo perduto), i responsabili e gli organizzatori del III Festival dell'Unione dei Teatri d'Europa hanno motivi per essere soddisfatti.

Milano è stata per un mese, tra novembre e dicembre, una delle capitali europee del teatro. L'assessore alla Cultura del Comune ha parlato di un piccolo miracolo e dobbiamo ritenere che con questa espressione abbia inteso riconoscere che, stavolta, si è operato ai livelli giusti, con mezzi adeguati, coinvolgendo competenze e professionalità, opponendo allo spontaneismo dilettantistico di un'estate teatrale, che fu discussa, strutture operative nel complesso competenti e responsabili.

Il direttore del Piccolo ha riconosciuto, con apprezzabile sincerità, di essere rimasto gradevolmente sorpreso per il risveglio teatrale della città. Sui motivi che l'hanno determinato egli disporrà – suppongo – un'indagine (già avviata con un questionario rivolto agli spettatori del Festival) e una riflessione approfondita. Sbaglierò, ma all'origine dei lusinghieri risultati c'è stato un ritorno a quello «spirito di frontiera» che aveva caratterizzato la nascita del Piccolo. Dal '47 ad oggi sono cambiati – è vero – i modi di fare teatro, come sono cambiati il pubblico e la società; ma l'idea del teatro come servizio pubblico e come «tempio laico» della comunità, resta quella che era ai tempi di Vilar e del binomio Strehler-Grassi, quando il cofondatore del Piccolo allestiva *L'albergo dei poveri* di Gorkij o scriveva le pagine di *Per un teatro umano*. È un'idea che resiste alle tentazioni involutive delle istituzioni e dei teatranti, oltre le logiche del marketing e del botteghino; e fa piacere avere riudito – al fuoco, forse, di quanto è avvenuto a Milano – questi stessi accenti nelle parole da Strehler pronunciate giorni orsono nella Capitale, presentando i suoi *Giganti della montagna*.

Si vorrebbe sperare – intendo dire – che ci sia nella città (l'esortazione vale per l'intero sistema teatrale nel suo complesso) un ritorno al «teatro della gente» dopo avere avuto il teatro delle consorterie politiche e culturali, delle élites e delle platee amorfe degli abbonati: un teatro che prepari il pubblico, che guardi in alto, che si apra ai giovani sulla scena e nella platea, che tenga d'occhio quello che avviene fuori dei confini.

Il pubblico non è né innocente né maturo, ha detto Ronconi; e a giudicare dalla sua passività davanti ad una televisione diseducativa e volgare viene da dargli ragione. Ma nel caso del Festival milanese, con la sua curiosità per il nuovo il pubblico ha dato forse una lezione agli stessi teatranti. Ha detto che vuole sentire le altre lingue dei teatri d'Europa, che vuole vedere i giovani registi e i nuovi attori cresciuti a nostra insaputa fuori dalle frontiere, che è curioso di vedere come a Bob Wilson riesce l'impresa impossibile di



portare sulle scene un testo visionario come *Orlando* della Wolf, come Müller rilegge Brecht, come i catalani interpretano Pirandello senza sicilianità; in base a quali «rivoluzioni culturali» a noi ignote il repertorio dei grandi teatri dell'Inghilterra, della Polonia, dell'Ungheria, della Germania, della Russia, della Svezia affida Shakespeare, Kleist, Potocki, Strindberg, Carrol o Abramov a registi della generazione di mezzo o, addirittura, che hanno trent'anni.

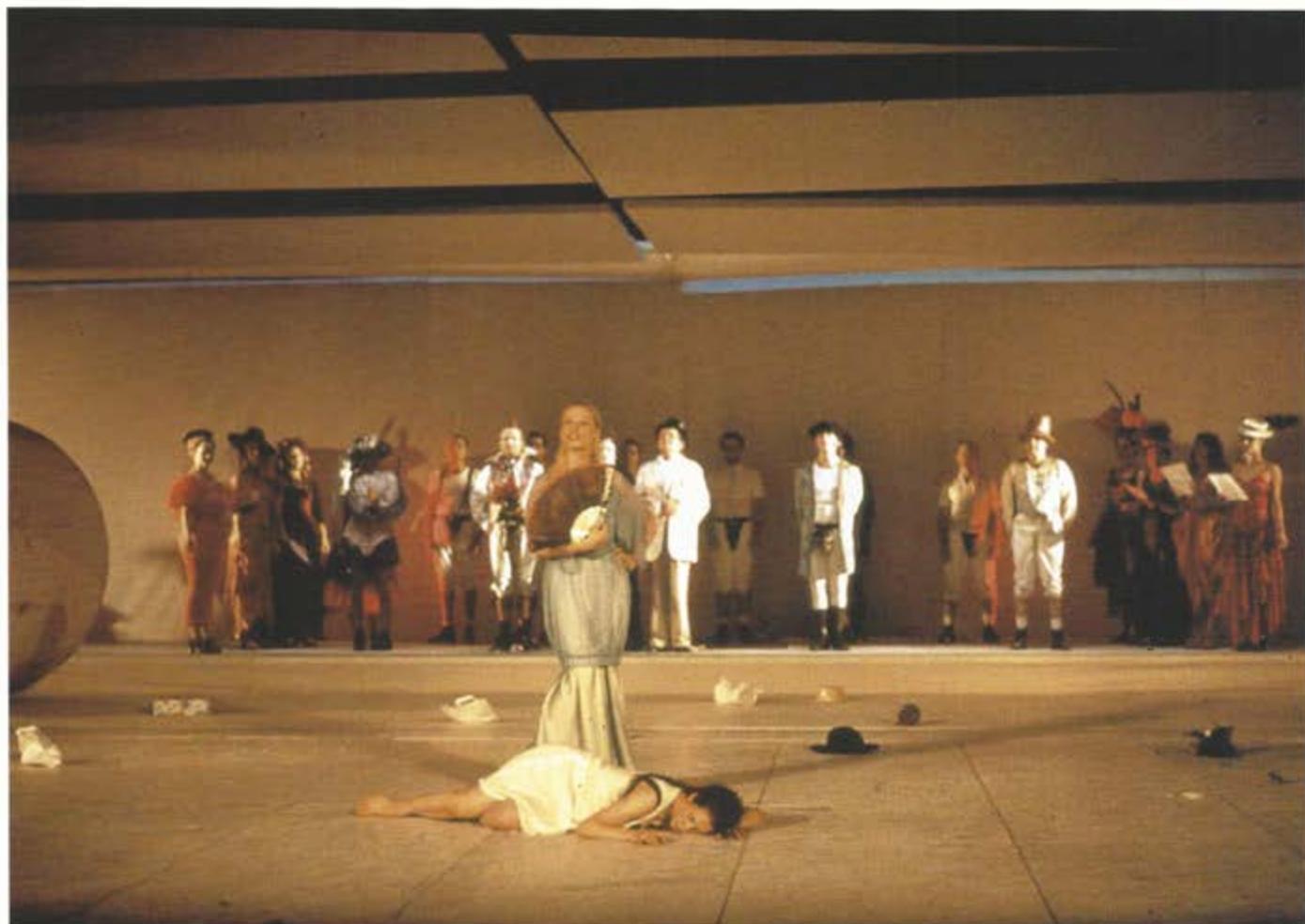
Ricordo che negli anni Sessanta, quando a Parigi si faceva il Théâtre des Nations, era d'obbligo l'auricolare, perché la rassegna consisteva in una vetrina dei teatri nazionali. Al Festival di Milano hanno funzionato, opportunamente, le traduzioni simultanee; ma si son trovati molti spettatori, soprattutto fra i giovani, che hanno voluto capire spettacoli apparentemente «incomprensibili» direttamente nella lingua di origine, senza l'intermediazione dei traduttori. Segno che si sta formando un vero pubblico del teatro d'Europa, capace di intendere l'evento teatrale nella sua completezza, la voce ma anche il gesto, la mimica, tutte le altre componenti dello spettacolo.

Dal caleidoscopio di un mese di eventi si è

ricavata anche, io credo, la conferma che il teatro d'Europa non nascerà da una sorta di esperanto scenico astratto o codificato, ma dalla inestimabile ricchezza delle etnie teatrali, in cui abbiano il rilievo dovuto la professionalità degli inglesi e dei tedeschi, la vivacità degli spagnoli e degli ungheresi, la passione per la ricerca dei russi e dei polacchi. Quanto al nostro teatro, se lo confrontiamo con quelli venuti a presentarsi sulle scene del Festival, ebbene: esso sarà in crisi, anzi certamente lo è nel senso delle istituzioni e delle strutture; però, quanto a risorse artistiche, regge bene il confronto. Ma quanto, quanto resta da fare perché, spente le lanterne della festa, sia evitato il ritorno alla crepuscolare routine di prima. □

A pag. 48, da sinistra a destra, Philippe Leroy e Massimo Ranieri in «L'isola degli schiavi» di Marivaux, regia di Giorgio Strehler. In questa pagina, dall'alto in basso, Isabelle Huppert in «Orlando» di Virginia Woolf, regia di Bob Wilson; «Racconto d'inverno» di Shakespeare, regia di Alex Darie.





A pag. 50, dall'alto in basso, «L'isola degli schiavi» e «Questa sera si recita a soggetto». In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra, «Romeo e Giulietta», «Orlando», «L'isola degli schiavi», «La brocca rotta» e «Alice».

## CARRELLATA SULLA RASSEGNA DI MILANO

## Huppert stella polare

ORLANDO, da Virginia Woolf. Traduzione di Jean Michel Déprats. Adattamento di Darril Pinchney e Robert Wilson. Regia (magistrale, glaciale anche) di Robert Wilson. Costumi (interessanti) di Suzanne Raschig. Scena (algida, astratta) di Robert Wilson. Luci (perfette) di Heinrich Brunk e Robert Wilson. Protagonista (eccezionale, un exploit straordinario) Isabelle Huppert. Prod. Odéon-Théâtre de l'Europe, Parigi.

Non c'è dubbio, *Orlando* è di quegli spettacoli che come una scheggia d'argento si conficciano nella memoria e più non ne escono. Più che nel cuore, però – come ad esempio *La classe morta* di Kantor o certi lavori di Peter Brook – sono destinati a fare breccia nell'intelligenza. Perché appunto hanno la levigatezza del marmo e la loro luce non è quella solare, bensì quella che emana da certe notti lunari.

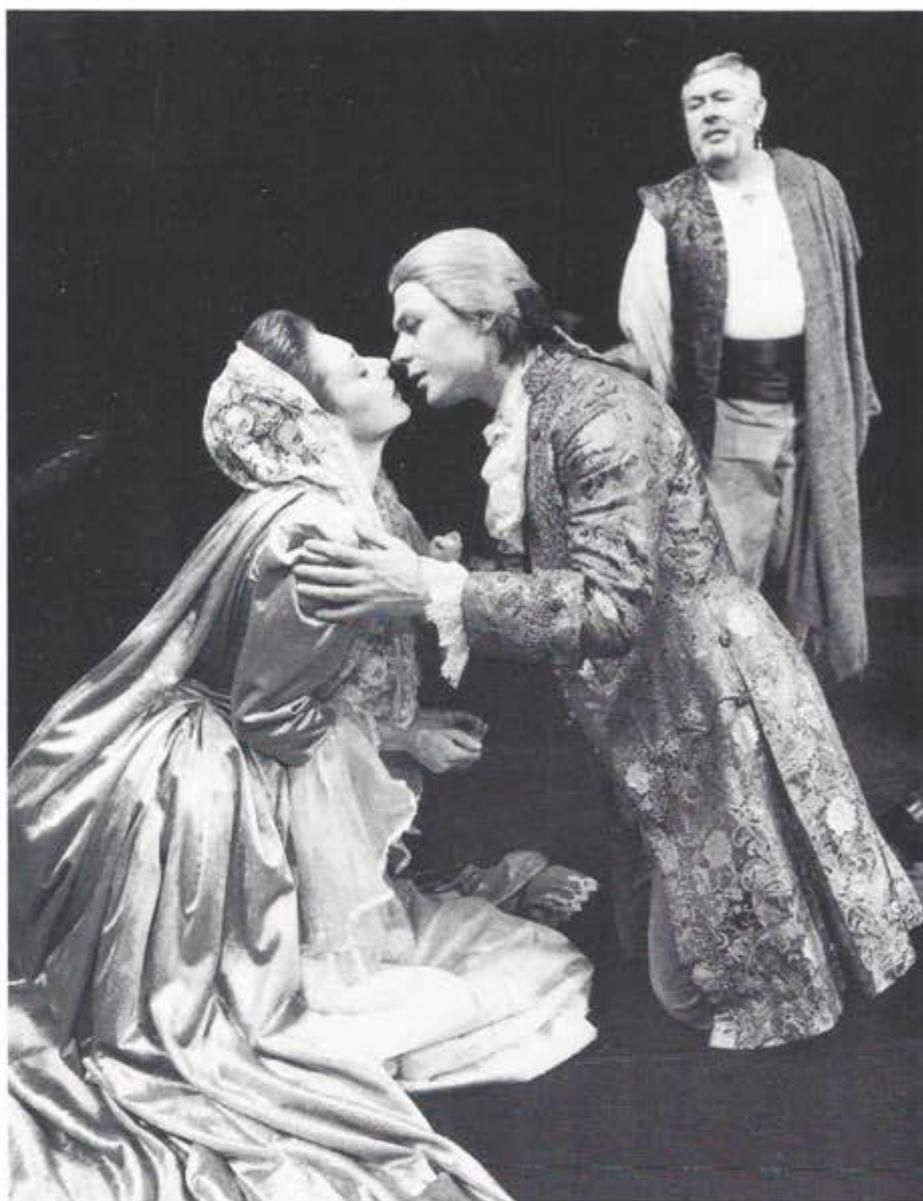
Conosciamo l'argomento. Tra le pagine della Woolf ci siamo smarriti e ritrovati come dentro a certe pagine di Joyce. Abbagliati da quel protagonista che viaggia imperterrito nei secoli. Solo ad Orlando infatti è possibile, attraverso successivi risvegli, percorrere quattro secoli di storia e dall'epoca elisabettiana, sostando in paesaggi allora esotici, arrivare su fino all'età contemporanea. Cambia sesso e costume l'ineffabile giovanotto, da ragazzo si trasforma in donna. È la saga dell'ambiguità ma per Virginia Woolf è anche un bellissimo esercizio di stile. E così anche per Robert Wilson. Come è sua costante, il regista americano – radicato ormai nel vecchio continente –, rifiuta ogni contaminazione realistica. La sua stella polare è l'astrazione. Semmai con i suoi fondali monocromi, le sue luci splendidamente algide ci fa toccare la passività abbagliante dell'universo. Siamo lontani dal teatro inteso come rito. Un teatro dove vibrano i sentimenti e le emozioni. Qui si affaccia un teatro senza destino e senza idoli. Vince solo la forma. Sotto questo punto di vista, lo spettacolo è perfetto. Ha la limpidezza del cristallo.

Ma il cristallo non avrebbe rifrazioni senza la presenza di Isabelle Huppert. È lei che tiene con mani di fata la trama. Interprete ideale (e straordinaria), seguendo l'algebra di Wilson, trascina lo spettatore di onda in onda. Lo avvince. Lo abbacina. Lo magnetizza con la sapienza dei suoi gesti e con le sonorità di una voce capace di stupefacenti variazioni. La sua è una danza ardentissima e rischiosa condotta non tanto sul ghiaccio quanto sull'orlo del cratere del nostro tempo enigmatico e che sembra avere escluso i sentimenti e lo spirito. *Domenico Rigotti*

## Nel labirinto Potocki

MANOSCRITTO TROVATO A SARAGOZZA (1805), di Jan Potocki (1761-1815). Adattamento (ingegnoso) e regia (modellata su Wajda, Brecht, Kantor) di Tadeusz Bradecki. Scene (da teatro povero) di Barbara Hanicka. Coreografia (approssimativa) di Agnieszka Laska. Musiche (impressionismo facile, anche dal vivo con 3 musicisti) di Stanislaw Radwan. Con 55 buoni attori per 156 personaggi, fra cui spiccano per talento Piotr Cyrwus, Ewa Kaim, Andrej Kozak, Jerzy Swiech, Jan Gunter, Zygmunt Jozefczak, Szymon Kusmider. Prod. Stary Teatr di Cracovia, Polonia.

«È stato come scalare l'Everest», ha detto il giovane regista Bradecki dello Stary di Cracovia, ri-



ferendosi all'allestimento del *Manoscritto trovato a Saragozza*. La complessità del lavoro è evidente anche a noi, spettatori stranieri. Nessun dubbio che gli ammirevoli attori dello Stary (sacrificati nello spazio angusto di via Rovello, costretti a uscite ed entrate dalla platea: non per cercare il pelo nell'uovo, ma si sarebbe dovuto offrire una scena più adeguata) si siano battuti a scalare, nelle tre ore e mezza della rappresentazione, le pareti dell'Everest. Forse non sono arrivati sulla cima, ma si sono portati molto in alto. Ed è stato un privilegio, per Milano, poter conoscere il romanzo maudit di Potocki (idolatrato dai surrealisti francesi, anche perché scritto direttamente nella lingua di Molière) attraverso questa polifonica versione teatrale, nella quale i personaggi si trasformano in dieci, cento Jan Potocki, tessendo un continuum narrativo nella selva oscura degli spettri, dei folletti, delle streghe e vampiri, dei demoni e degli eremiti, dei cabalisti e dei briganti, delle vergini e dei lanzichenecchi che l'eroe della storia – giovane capitano delle guardie valloni – incontra durante un lungo viaggio iniziatico nel

Guadalquivir. Romanzo maudit che si è «divorato» l'autore, suicidatosi con una pallottola d'argento – dice la leggenda accreditata dai romantici – davanti al *Manoscritto*. Romanzo nero di tipo settecentesco ambientato in una cupa Spagna goyesca, folto di lugubri intrighi e magie, travalicante dall'immaginario ai limiti della follia: gotico ammasso di fantasmi interiori e di una stagione dell'Europa in crisi nel passaggio dalla solarità dell'Illuminismo alle brume romantiche. La Polonia di Kantor e Waïda, di Gombrowicz e Mrozek (per dire alcune guide di Bradecki) era, nel panorama della scena europea, la più idonea a rappresentare questo viaggio nella coscienza di un'epoca, sull'ala scespiriana dell'«irrealtà dei sogni» cui approda alla fine del suo romanzo-confessione Potocki. Il segno forte dello spettacolo (seguito da un pubblico ben guidato dalla traduzione in auricolare, che ha molto applaudito) mi è parso consistere proprio nella insostituibile idoneità del teatro polacco, con la sua storia e la sua specificità, ad introdurci nel labirinto potockiano.

Diciamo pure che la drammatizzazione della ricca materia narrativa sbocca talvolta nell'illustrazione didascalica, che i movimenti coreografici sono più abbozzati che conclusi (il che lascia peraltro spazio alle improvvisazioni «a soggetto»), che l'audio a base di rifrazioni sonore, boati guerreschi e motivi popolari non è granché; e che l'angustia di mezzi di un teatro in crisi, qual è quello polacco, si riflette su costumi ed accessori. Ma non importa: lo spettacolo ha forza di evocazione e di suggestione, socchiude (specie nei flashes-back sull'infanzia e negli esotismi maomettani e gitani) le porte di quel labirinto surrealista che aveva incantato un grande lettore di Potocki come Caillois, mescola umori rabelaisiani o addirittura ruzantiani – noi diremmo – a inquietanti fantasmagorie gotiche dell'altra Europa. E fa brillare gemme del grande teatro di tutti i tempi: nel picaresco delle avventure di viaggio, nella parodia di passioni «sanguine e arena», nella farsa di avventurieri travestiti da donzelle, nella lezione di latino sull'*Exegi monumentum* oraziano, nelle elettrizzanti apparizioni di figure della Commedia dell'Arte, nell'evocazione di un distratto padre filosofo come in un racconto di Calvino per fare qualche esempio. *Ugo Ronfani*

## Kleist il giusto

LA BROCCA ROTTA, di Heinrich von Kleist. Regia di Thomas Langhoff. Scene di Peter Hein. Costumi di Christine Stromberg. Con Dietrich Koerner, Joerg Gudzuhr, Thomas Neumann, Gudrun Ritter, Ulrike Krumbiegel, Bernd Stempel. Prod. Deutsches Theater und Kammerspiele, Berlino.

Ad ispirare Kleist fu una stampa svizzera di un maestro fiammingo che raffigurava la scena. Considerata una delle commedie più raffinate della letteratura tedesca, *La brocca rotta* (1808) nasce da un piccolo e curioso caso giudiziario: in un villaggio una vedova, Marthe Rull, chiede di essere risarcita per la perdita di un oggetto domestico a lei prezioso, la brocca in questione appunto. Maggiore imputato è Ruprecht, il fidanzato della figlia Eve, la quale dal canto suo si mostra molto reticente a parlare. Ma un imbarazzo ancora maggiore dimostra il magistrato locale, Adam, chiamato a sentenziare sul caso. Il tutto si svolge sotto gli occhi del Cancelliere di giustizia Walter inviato a compiere un'ispezione della zona. Alla fine si scoprirà che il vero colpevole è Adam. La commedia di Kleist è infatti in primo luogo un'aspra critica al sistema giudiziario tedesco dell'epoca. L'allestimento della commedia di Kleist che il Deutsches Theater – teatro storico dell'ex Berlino Est, che ha visto alternarsi alla direzione nomi prestigiosi come Max Reinhardt, Wolfgang Langhoff – ha presentato a Milano, al 3° Festival dell'Unione dei Teatri europei è fir-

mato da Thomas Langhoff, figlio di Wolfgang, nonché direttore attuale del Deutsches Theater. Langhoff ha riunito intorno a sé attori della grande tradizione tedesca come Joerg Gudzuhr nel ruolo perfetto del magistrato Adam o Dietrich Koerner in quello del Consigliere di giustizia Walter, realizzando uno spettacolo agile, di buon ritmo, a cui forse si sarebbe potuto chiedere di più sul piano figurativo (le scene sono di Peter Hein, i costumi di Christine Stromberg) ma che sicuramente riconferma il Deutsches Theater come uno dei teatri di punta nel panorama tedesco ed internazionale. *Claudia Pampinella*

## Brecht è morto?

DUELL-TRAKTOR-FATZER, di Bertolt Brecht e Heiner Müller, anche regista (di stretta osservanza brechtiana). Scena (grigia e disadorna, grande tavolo, sedie, passerella rossa) di Stephanie Burkle e Mark Lammert. Costumi (grottesco militare) di Barbara Naujok. Suoni (clangori teutonici) di Pablo Bergel. Con (solida professionalità) Erwin Geschonneck, Ekkehard Schall, Eva Mattes, Hermann Beyer, Georg Bonn, Hans-Peter Reinecke, Jaeki Schwarz, Uwe Steinbruch. Prod. Berliner Ensemble.

Dubito forte che *Fatzer* (opera incompiuta, interrotta nel '32) sia la cosa migliore di Brecht, come afferma Müller. Mi sembra invece evidente che *Fatzer* – storia di quattro disertori che dopo Verdun, 1917, si nascondono in attesa di una rivoluzione che non viene – valga come caso limite di un dramma didattico per l'asciutto vigore della scrittura e la forte tensione che vi si determina fra l'uomo, la politica e la storia; e che meriti il riconoscimento di virtù anticipatrici. «D'ora in poi e per molto tempo, – dice il soldato Fatzer prima di essere eliminato dai compagni – non vi saranno più vincitori nel vostro mondo, ma soltanto vinti»: l'eclisse della Grande Speranza, la caduta degli Idoli, il caos – secondo Müller – dopo una unificazione tedesca che non ha risolto il problema tedesco.

Le altre parti del collage del Berliner Ensemble fungono anch'esse da specchi del «male della Germania» e, permeate come sono di brechtismo ortodosso, colpiscono per l'evidente paradosso di una forma brechtiana usata per esprimere, nei fatti, il contrario di quello che diceva il teatro epico-popolare di Brecht con i suoi messaggi su un luminoso futuro: in tre ore di incubi politico-storici – cui il pubblico ha assistito senza poter accedere alla traduzione simultanea, contando soltanto su didascalie introduttive in italiano – un'adunata di delusioni, fallimenti, sensi di colpa.

*Traktor* (che Müller cominciò nel '50 e finì nel '74) è la storia di un operaio che perde una gamba mentre, nella Germania Est affamata del dopoguerra, ara con il trattore uno dei campi minati

dalla Wehrmacht. Si rifiuta di credere che il suo sacrificio fosse necessario per l'avvento del socialismo e alla fine si piega alla collettivizzazione: l'eterno tema brechtiano del povero cristiano stritolato dallo stato-potere. Mentre *Der Findling*, ispirato da Kleist, muove dalla costruzione del muro-prigione di Berlino per opporre crudelmente padre e figlio nel nome del partito, e *Das Duell*, da un racconto della Seghers, mette uno contro l'altro, nella Rdt, all'ombra dei panzer russi del '53, il direttore di una fabbrica e il suo vice, di estrazione operaia.

Ci si potrebbe chiedere perché uno spettacolo del genere – che mette sulla scena nuda, un grande tavolo-palcoscenico, i fantasmi della Germania del nazismo, della guerra fredda e della riunificazione, ad uso interno dei tedeschi – sia stato incluso nel cartellone dei Teatri d'Europa. La risposta è che era giusto ed utile presentare questa testimonianza «terribilmente tedesca» come documento di impressionante verità sul travaglio di un popolo apparentemente immerso nel benessere economico: travaglio che occupa anche una venerabile istituzione come il Berliner Ensemble. La forma brechtiana, dicevo, per parlare non più del futuro della rivoluzione ma di un presente oscuro; il tempio del brechtismo come museo delle cere, con i suoi rituali, i suoi modi recitativi, le sue scritte didascaliche, la sua sclerotizzata sintassi e, all'interno dell'involucro, la febbrile, sismografica inquietudine di Müller. Grandi professionisti – non c'è bisogno di dirlo – gli attori; fra i quali c'è, in scena a 87 anni, salmodiante le sue battute, il «monumento» Erwin Geschonneck, uno dei fondatori con Brecht del Berliner; Ekkehard Schall, genero di B.B., ed Eva Mattes, venuta dal cinema di Fassbinder. *Ugo Ronfani*

## Due rose rosso sangue

ENRICO VI (*La battaglia per il trono*), di William Shakespeare. Regia (piuttosto tradizionale ma con buon ritmo e con momenti molto intensi) di Katie Mitchell. Scene e costumi (di vago sapore elisabettiano le prime, medioevalescenti i secondi) di Rae Smith. Musiche (funzionali, liturgiche) di Helen Chadwick. Con John Keegan, Declan Conlon, Stephen Simms, Colin Tierney, Tim Smith (un interessante, ben giocato Riccardo Plantageneto), Jo Stone-Fewings, Jonathan Firth (re Enrico IV), Ruth Mitchell, Liz Kettle e altri. Prod. Royal Shakespeare Company.

*Enrico VI* è un dramma immenso, feroce e ambizioso. Ne abbiamo conoscenza anche perché conserviamo ancora nella memoria il fervido e corrusco spettacolo (*Il gioco dei potenti*) che Strehler realizzò negli anni '60, più o meno coevo ad un'altra messinscena curata in Francia da Jean Louis Barrault e dai molti meriti anch'essa. Shakespeare con esso tratta uno dei periodi più foschi della storia d'Inghilterra, quello in cui il suo Paese perde i possedimenti francesi e si trova con un re debole, dolce, pio e catastrofico. L'intricato intreccio dura all'incirca trent'anni e si conclude con l'assassinio del re, nel 1470. Si assiste alle sbandate degli inglesi in Francia, alla fine di Jean d'Arc e a quella guerra civile, detta «guerra delle due rose» (la rosa bianca e la rosa rossa delle due fazioni avverse degli York e dei Lancaster), che precipiterà l'Inghilterra nel caos. Di fatto, in scena è proprio e solo la guerra civile che muove l'azione e la tragedia non è che una successione d'orrori, di delitti, di atrocità, di felonie e di efferatezze. Il povero re Enrico attraverso questa abominevole storia come Luigi XVI, tre secoli dopo, in Francia, attraverserà la Rivoluzione. *Enrico VI* non sta tra i capolavori di Shakespeare ma la sua «terza parte» (quella appunto propostaci al festival e proprio *made in England*) contiene pagine memorabili. Basterebbe citare per tutte la scena del padre che piange il figlio da lui stesso ucciso in battaglia e del figlio che piange il padre ucciso pur egli in battaglia. Davanti al tenebroso abisso che il dramma storico presenta, la ventinovenne regista Katie Mitchell si è affacciata con il coraggio e la temerarietà che è dei giovani. Non ha cercato effetti ma ha dato una





lettura il più possibile semplice e lineare quasi dovesse trattarsi di una fosca liturgia (le musiche accentuavano il senso). Ne è uscito uno spettacolo forse non di grandi invenzioni ma dal ritmo svelto e sicuro, saldo e chiaro. Un prezioso cast di attori giovani e giovanissimi tutti, assai impegnati e pronti a scendere in campo con una sorta di innocenza interpretativa, ha aiutato molto l'operazione, rendendola esemplare. *Domenico Rigotti*

## Rock di tragici amanti

**ROMEO E GIULIETTA**, di W. Shakespeare. Regia (curata e coerente) di Karin Beier. Scene (modulo bianconero simbolico) di Florian Etti. Costumi (vivaci e grotteschi) di Maria Roers. Musiche (rock e liscio, percussioni tribali, dissonanti melodie vocali) di Thomas Witzmann. Coreografia e combattimenti (ben orchestrati) di Roy Bosier. Luci (funzionali e suggestive) di Günther E. Weiss. Con tredici attori (energico e pregevole), fra cui Caroline Ebner (intensissima Giulietta tra adolescenza e femminilità), Matthias Leja (solido innamorato, perso e giocoso Romeo), Bernd Grawert (scanzonato Mercuzio), Jost Griw (mutevole Benvolio), Christiane Lemm (scaltra nutrice), Thomas Huber (Tebaldo provocatorio e nazi), Petra Redinger (Donna Capuleti sensuale ed affarista), Horst Mendroch (il padrepadrone Capuleti), George Meyer-Goll (Frate Lorenzo ieratico e svampito), più altre efficaci comparse. Prod. Düsseldorf Schauspielhaus.

Singolare ma efficacissima questa rilettura della tragedia shakespeariana in chiave contemporanea e giovanilmente dissacratoria proposta dalla ventinovenne regista tedesca: lo spazio per le nobili feste e le sfide cittadine come una discoteca e una palestra di arti marziali; il grottesco (Escalo, principe di Verona con una rossa paletta da spiaggia al posto dello scettro) e la soap-opera come stili per la vigorosa satira sul potere e la violenza; la disperazione esagitata e suicida dei due innamorati simile a quella della gioventù emarginata delle nostre megalopoli.

Inoltre, costanti e ritmici segni scenici autorizza-

no un'interpretazione simbolica dell'allestimento. In particolare la dialettica spaziale chiuso/aperto (la struttura delle assi che delimita i luoghi del palazzo e della città - per il festino e gli incontri amorosi - si apre e le tavole sembrano tentacoli di pulsioni inconse) ad indicare i contrasti ragione/istinto, obbligo/libertà, quest'ultimo potenziato anche dalla presenza di tre cilindri vuoti, che incombono sulle vicende dei disgraziati amanti come ruote del ciclico destino vita/morte. Notevole anche l'intuizione di suggerire l'impossibilità di coronare, se non nella tomba, il sogno d'amore mediante l'uso di due trapezi, su cui volteggiano Romeo e Giulietta senza riuscire mai a toccarsi e a raggiungersi. Coerenti in un'interpretazione giocosa piuttosto che tragica, nella quale i duelli sono più da gradassi che da omicidi intenzionali, Giulietta è un'adolescente con la bocca ancora sporca di cioccolato, fa pernacchie a Romeo, incespica quando per la prima volta indossa

le scarpe con i tacchi, si rannicchia indifesa dentro il lenzuolo-rifugio del primo amore, e Romeo a sua volta è un festoso innamorato che canta in stile country, scatenato monello di notevoli doti ginniche che utilizza le pedane come scivolo, e come trampolino di lancio. Le stesse che evidenzieranno la disperazione di Giulietta quando forniceranno l'appoggio al furioso staccare dalle pareti la carta che le ricopre. È un allestimento che vorrebbe anche esorcizzare la paura e la presenza della morte con le tecniche del grottesco (la sequenza in cui Mercuzio morente, come una statua meccanica da carillon, canticchia il tema de *Il carnevale di Venezia*), o mediante il ricordo indelebile della memoria (la statua finale dei due amanti dietro al loro catafalco) o più semplicemente - e come ulteriore e conclusivo richiamo al giovanile quotidiano - con un crescente motivo da discoteca che copre la voce e il sermone, ormai inutile, del frate. *Sandro M. Gasparetti*



## Corna alla catalana

**IL BERRETTO A SONAGLI (1918)**, di Luigi Pirandello. Traduzione di Josep M. de Sagarra. Regia (senza sicilianità, come commedia di costume) di Lluís Homar. Scene e costumi (eleganti stilizzazioni d'epoca) di Gerardo Vera. Musiche (impressionismo coloristico alla de Falla) di Carlos Santos. Con Jordi Bosch (stupefacente Ciampa) e, tutti a buon livello, Nadala Batiste, Gabriela Flores, Pep Guinyol, Anna Lizaran, Teresa Lozano, Pep Pla, Carlota Soldevila. Prod. Teatro Lliure, Barcellona.

Quella pianola meccanica che suona a lungo e ripetutamente, quando la scena è ancora vuota e poi all'entrata d'ogni personaggio, quei tasti neri e bianchi premuti dalle veloci dita di un invisibile burattinaio... Ecco: un burattinaio c'è, ci deve essere, perché anche questi uomini, queste donne sono frenetiche marionette. «Pupi siamo, pupi...»: lo dice Pirandello, nel *Berretto a sonagli* (*El baret de cascavells*), e così li ha visti Lluís Homar allestendo la commedia per il Teatro Lliure di Barcellona.

Come ce la sentiamo addosso noi, questa storia di corna e di follia, noi che l'abbiamo seguita tante volte in interpretazioni supreme - da Randone a Eduardo, da Musco a Turi Ferro, al non dimenticato Schirinzì - rifatta così ci è parsa dispersa in una dimensione falsamente metafisica.

Non si tratta, è chiaro, della impossibilità di trasferire gli umori del linguaggio di Sicilia nel catalano che peraltro ha pure una sua calda mediterraneità; ma è la carne, di queste figure, che Lluís Homar e i suoi attori non hanno saputo e non potevano darci: nemmeno nella misura del grottesco, perché il grottesco, in Pirandello, ha un senso difficilmente traducibile.

Lo spettacolo ha tuttavia rappresentato molto dignitosamente la Spagna al Festival dell'Unione dei Teatri d'Europa, rilevando un attore di forte incisività, Jordi Bosch, che di Ciampa ha scatenato un ritratto irrefrenabile. Gli ospitali applausi del pubblico milanese hanno salutato anche tutti gli altri, tra i quali ricorderemo Anna Lizaran (Beatrice), Pep Pla (Fifi), Teresa Lozano (La Saracena). *Carlo Maria Pensa*

## Pirandello sempre vivo

**QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO**, di Luigi Pirandello. Regia (attenta alla tradizione) di Tamás Ascher. Scene di Csaba Antal. Costumi di Györgyi Szakács. Musiche di László Sáry. Drammaturgia di Mihály Kornis e Ann Veress. Con Gábor Máté (sicuro Hinkfuss), Péter Haumann (ottimo Sampognetta), Erzsébet Máthé (autorevole Generala), János Bán (straordinario Verri), Andrea Söptei (malinconica Mommina) e oltre venti attori di solida professionalità. Prod. Katona József Színház, Budapest.

Scritta nel 1928 a Berlino durante il soggiorno dell'autore nella capitale germanica, impegnato a studiare nuove forme di realizzazione cinematografica delle sue opere (in particolare quella *Nuova colonia* che sigla l'apertura e la chiusura del Teatro d'Arte di Roma), l'opera risente del clima mitteleuropeo dell'ultima produzione pirandelliana e salda passato e presente, melodramma e psicodramma. Erano gli anni di Moreno, e Pirandello, affascinato anche dalle messinscena europee dei suoi drammi, travasa, in quella che chiamerà la terza opera di «teatro nel teatro», le esperienze rubate alle recite che lo vedevano ospite attesissimo alle prime fuori d'Italia. Così il palcoscenico nudo dei *Sei personaggi* si ripopola all'inizio del dramma dietro quel sipario dal quale scoppiano rumori sospetti. E la grande favola del teatro si avvia fra scoppi e battute d'arresto in una citazione di generi dove si mescolano cabaret e opera lirica, teatro verista e lezione di scenotecnica. Ma man mano che la vicenda della famiglia La Croce (che piomba nella miseria dopo la morte del padre signor Palmiro ucciso da una coltellata mentre cercava di difendere una povera chanteuse), con quella madre napoletana che scanda-



lizza il paesino siciliano aprendo la sua casa «come si fa nel Continente» ai giovani ufficialetti che ronzano attorno alle sue belle quattro figlie, si avvia alla tragica conclusione, il palcoscenico torna nudo e, bandite le scene, restano nello spazio vuoto l'uomo e la donna a scontrarsi strindberghianamente in un gioco di massacro che li vede disperatamente perdenti, isole solitarie nel mare d'infelicità della vita.

Ma il deus ex machina che muove il destino umano è tale anche in palcoscenico e gli attori hanno creduto di cacciarlo, per fare da loro l'annunciata recita a soggetto sulla storia della famiglia La Croce, scopriranno che Lui, in silenzio, ha seguito tutta la recita e, nascosto, ha profuso tutta la sua scienza per la riuscita dello stesso.

Lo spettacolo prodotto dal Katona di Budapest si muove dai luoghi comuni del discorso sul teatro secondo un cliché vecchio di trent'anni, non disdegnando la cartapesta e il girevole, l'opera cantata in playback e fuori sincrono, ma insiste troppo nel quadro della *Forza del destino*, qui risolto nel finale della Vergine degli Angeli con vistose strizzate d'occhio. Lo spettacolo, anche se fedelmente, prosegue nel foyer con gli a solo del gruppo ufficiali-donne di casa La Croce «nel ridotto del teatro» (mentre il dottor Hinkfuss monta là sul palcoscenico il quadro, che poi scatterà perché inutile, del campo di aviazione) e prende quota nella seconda parte, in casa La Croce nella festa dopo teatro dove le illusioni e il disperato e un po' cecoviano desiderio di vita delle sorelle è orchestrato con grande maestria. Forse cade un po' nel finale il rapporto sadomasochista fra Verri e Mommina (Andrea Söptei) della quale ci resta oltre alla fragilità interpretativa un'immagine malinconicamente sognante. Ottima invece la prestazione di János Bán moderno, vibrante e dolorosamente intenso. Duttile la compagnia nella quale spiccano gli a solo di Erzsébet Máthé (una Generala impetuosa e graffiante) e di Péter Haumann come Sampognetta. Giovane, moderno, sicuro Hinkfuss è stato Gábor Máté. La regia era di Tamás Ascher che ha fatto dire le battute d'inizio degli spettatori a giovani italiani con effetto e risultato dubbi. *Fabio Battistini*

## Shakespeare con la neve

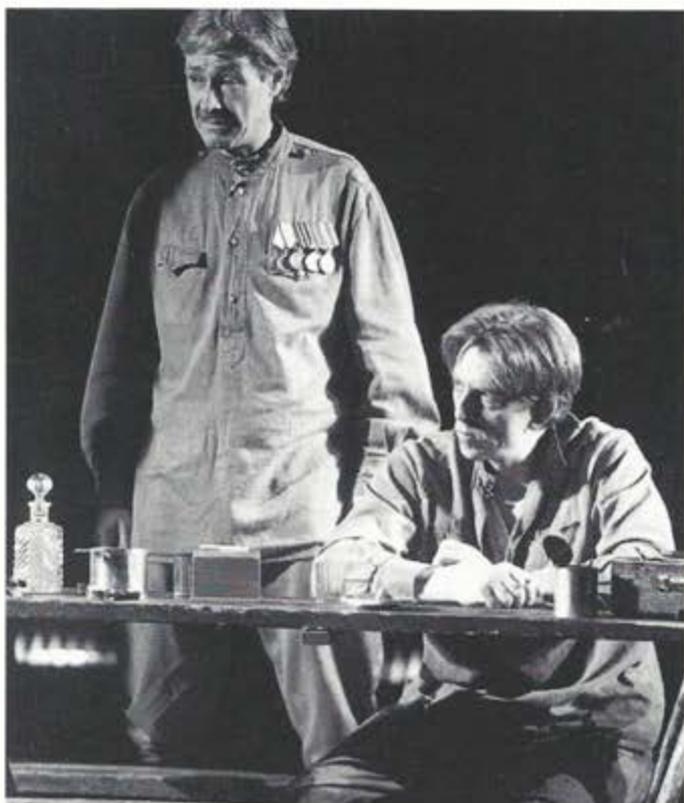
**RACCONTO D'INVERNO**, di William Shakespeare. Traduzione e adattamento di Alex Darie. Regia (fiabesca; perde in poesia e guadagna in fantasia; con qualche esuberanza e molte citazioni dei maestri della scena europea: da Strehler a Peter Brook) di Alex Darie. Scena (semplice, una grande pedana inclinata e un quasi continuo «effetto neve») e costumi (grezzi che tendono all'ateporalità) di Maria Miu. Musiche (di qualche effetto) di Henry Purcell. Con Mihai Con-

stantin (Leonte, ben calato nel personaggio), Oana Pellea (la migliore, nel triplice ruolo del Tempo, di Perdita e di Mamilio), Dan Astilean, Ion Besoiu, Dragos Plasrau, Stefan Banica Jr., Serban Cella, Paul Chiribura, Adrian Ciobanu, Marian Ralea (Autolico giustamente comico), Emilia Popescu, Liuminita Gheorghiu, Manuela Cicur ed Anca Sigartau. Prod. Teatrul Lucia Sturdza Bulandra di Bucarest, Romania.

L'inverno come stagione adulta del nostro scontento, del nostro inatteso livore, della nostra non accettabile intolleranza, talora del nostro rancore verso gli altri, fino alla macchinazione di oscure vendette per torti mai patiti. Poi la primavera. La primavera che scioglie le nevi come stagione di una miracolosa rigenerazione in cui i giovani sono pronti ad indicare ai padri la strada della salvezza facendoli specchiare nel loro amore. Nel *Racconto d'inverno* la rigenerazione avviene grazie all'amore di Perdita e di Florizel, e Leonte, re di Sicilia, alla fine comprenderà come la moglie Ermione non ha commesso nessun tradimento con Polissene re di Boemia. In questa narrazione fantastica (è tra gli Shakespeare più difficili da portare in scena) che ha per protagonista l'avvicinarsi delle generazioni e appunto il mistero impietoso del tempo, il grande drammaturgo ripercorre le vicende dei sovrani dell'immaginaria Sicilia e di un'altra altrettanto immaginaria Boemia. Il primo reso folle da una immotivata gelosia nei confronti del collega, finisce per portare alla morte la moglie e il primogenito, facendo poi abbandonare la figlioletta neonata alla furia degli elementi. Fino a giungere dopo una serie di più o meno prevedibili e credibili peripezie all'immanicabile lieto fine, ma con una nota dichiaratamente amara. Una nota amara che invece tende a scomparire in questa fresca, certamente un poco grezza versione di Alex Darie dove sembra venir privilegiato il coté fiabesco (e anche quello comico) e che corre spedita verso la sua soluzione con molti momenti interessanti. Qua e là il giovane regista rumeno, al cui attivo stanno già varie esperienze anche di carattere internazionale, può darsi ecceda in riferimenti ad altri maestri della scena europea ma questo suo *Racconto d'inverno* procede limpido e brillante fino alla fine recitato con entusiasmo dagli attori del Bulandra fra i quali spicca, in un triplice ruolo, la brava Oana Pellea. *Domenico Rigotti*

## L'incubo di Strindberg

**DANZA DI MORTE**, di August Strindberg. Regia (decisa, soprattutto nella definizione dei personaggi) di Lars Norén. Scene e costumi di Charles Karoly. Con Jan Malmström, Marie Göransson, Allan Svensson, Viveca Jedholm (profusione di



tecnica, passione, controllo). Prod. Kungliga Dramatiska Teatern, Svezia.

Nel cartello del 3° Festival dell'Unione dei Teatri d'Europa compare *Danza di morte*, un capolavoro di Strindberg tarpato, nella messinscena del Kungliga Dramatiska Teatern di Stoccolma, della seconda parte che gli studiosi considerano un'appendice posticcia, non molto soddisfacente e che, secondo quanto la storia tramanda, lo scrittore si decise a comporre solo per saltare la barriera della censura che avrebbe giudicato la versione iniziale troppo violenta. Sviscerato dagli storici del teatro in ogni sua sillaba, questo dramma complesso, grottesco, parossistico e comunque credibile, ha forse ancora molte angolazioni da farci prendere. Uno spazio bruscamente squadrato e una tappezzeria grigio nostalgia recitano scena e pubblico; sullo sfondo una coppia attempata, di spalle, si tiene per mano. Si apre su questa immagine lo spettacolo guidato da Lars Norén, drammaturgo la cui notorietà ha ben varcato i confini della Svezia, qui alla sua prima regia e che presto si confronterà con la rappresentazione di un suo testo. Gli attori del Kungliga recitano a un soffio dal pubblico, su un quadrato circoscritto e ridotto, più simile a un set che a un palcoscenico, la recitazione, ugualmente, si colloca per registro e platealità in una zona intermedia. Avendo a disposizione attori formidabili che sanno scivolare nella finzione scenica con semplice leggerezza, senza far nulla di più, nulla di troppo, il regista, che schiude all'ironia per placare l'odio, imprime ai personaggi di Edgar (Jan Malmström) e Alice (Marie Göransson) una incapacità fisiologica di dirigere le proprie esistenze, essi attendono e agiscono sulle reazioni dell'altro, impulsivi per abitudine e per sfogo si feriscono a morte, e se non si sono mai fermati a chiedersi cosa desiderano e come averlo, forse non sanno neppure davvero soffrire, forse non sanno andare oltre il risentimento dell'amor proprio arpionato. Ai due Kurt (Allan Svensson) si avvicina con la postura sospettosa e autoprotettiva delle braccia incrociate sul petto ed è come se parlare e ascoltare, cioè comunicare, gli procurino un'ulteriore tensione dei suoi muscoli già irrigiditi; e nell'incubo triangolare egli viene, ma solo momentaneamente, sgoiogato ora dall'uno, ora dall'altra. Li abbandona infine alla loro routinaria tortura in cui Alice e il Capitano sono ad armi pari, e pari per le frustrazioni subite; il testo è stato scritto nel 1900, la bi-

lancia coniugale simmetrica è indice di modernità e magari anche dello scarto culturale che c'è tra Nord e Sud Europa. Anna Ceravolo

## Sette ore di Russia

Lev Dodin: ossia quanto di meglio ha prodotto la *nouvelle vague* russa dopo Ljubimov e Vasiliev. Un regista che, se ha raccolto l'eredità di Stanislavskij, si è anche aperto alle avanguardie europee. Due spettacoli, *Claustrophobia* e *Fratelli e sorelle*, che sono stati due eventi capitali e ci hanno illuminato sulle condizioni e sulle sorti dell'arte nell'ex-Unione Sovietica. Più «occidentalizzato», frutto di un collage di testi di Sorokin, Unit-skaia ed Erofeev, folto di rimandi alle avanguardie del secolo, dal futurismo russo al surrealismo francese, *Claustrophobia* - che su *Hystrio* è stato recensito a Spoleto - esprime pateticamente il bisogno dell'uomo russo ad aprirsi al mondo dopo la «caduta degli dei» e la sua trasformazione in «ubiquiste», in mutante figlio delle disillusioni, del malessere sociale, della perdita di una pseudo cultura collettiva. Lo spettacolo si sdipana in una bianca sala prove del Teatro Maly ed è una pantomima tragicomica (più tragica che comica: il luogo via via cade in rovina) sulla solitudine claustrofobica di un ex popolo eletto oggi arrivato al capolinea della negazione e del rifiuto. Gli attori-allievi sono tutti meravigliosi, vitali nel ballo, esperti nel canto, intensi nella recitazione.

**FRATELLI E SORELLE**, da Fëdor Abramov. Adattamento di Lev Dodin, Arkady Katsman e Sergej Bekhterev. Regia (geniale) di Lev Dodin. Scene (teatro povero) di Eduard Kochergin. Costumi (adeguati) di Inna Gabal. Con (tutti bravissimi) la compagnia del Malyj Teatr di San Pietroburgo, Russia.

Dieci minuti di applausi, di «bravi!», di battimani fra palcoscenico e platea. I 50 attori di *Fratelli e sorelle* e il loro regista Lev Dodin hanno riportato un vero trionfo dopo quasi sette ore di spettacolo che sono trascorse senza stanchezza data la compattezza drammaturgica ma anche narrativa del testo, la ricchezza delle invenzioni registiche e la bravura straordinaria degli attori della compagnia del Malyj Teatr. Costruito nell'85, meno di due anni dopo la morte del romanziere Fëdor Abramov, dalla cui saga contadina Dodin ha tratto lo

spettacolo, attraverso un lavoro laboratoriale di diciotto mesi bloccato dalla censura fino a quando il vento della perestroika non ebbe spazzato via i residui dello stalinismo, *Brat'ja i sestry* è un affresco poderoso, dissacrante, umano della vita di una comunità contadina in un colcos alla periferia di quella ch'era l'Urss della pianificazione di Stato, della nomenklatura del partito unico, di una ideologia che aveva perduto ogni connotato umano. Gestito dalle donne negli anni in cui gli uomini erano al fronte, poi affidato ai funzionari e forzato a raggiungere gli obiettivi inumani del Piano, il colcos di Pëkachino (questo il nome immaginario del luogo) vive dal '40 fino alla caduta di Stalin le delusioni della rivoluzione mancata e gli orrori dello sfruttamento dell'uomo. Nella Storia si inseriscono le storie dei Priaslin e delle altre famiglie che, in una regione boschiva, costretti a tenere ritmi di produzione intollerabili, sono sistematicamente spogliati dei frutti del loro lavoro. Nel testo, e nella versione scenica, c'è la tragedia dei crudeli arcaismi socio-economici dell'era staliniana; c'è la Russia contadina della fatica, della miseria ma anche della pietà e della solidarietà sopravvissuta agli zar e agli stalinisti. Nella nostra memoria di lettori ritroviamo lo spirito di Tolstoj, di Dostoevskij, di Gogol, di Pasternak; e l'eco di altre letture sugli umili a noi più vicini, da Zola a Martin du Gard, da Giono a Bernanos, da Verga a Pratolini, da Carlo Levi alla Morante. Quella di Dodin è la vittoria di una letteratura dei buoni sentimenti di cui siamo in molti, immagino e spero, ad avere nostalgia; e di una grande drammaturgia che vien giù diritta dalle lezioni di Stanislavskij, di Mejerhold e della Taganka, ricreata da Dodin con impronte di verità e di poesia. *Fratelli e sorelle* va tutto diritto al cuore, e qui sta il segreto della sua capacità di emozionare, fino al groppo in gola. Dodin ha saputo ottenere, da grande direttore d'orchestra, che ognuno dei suoi cinquanta meravigliosi attori recitassero come solisti. La densità drammaturgica dello spettacolo è in questo accumularsi continuo di situazioni, di emozioni, di destini. Davanti, sotto o sopra la pedana di tronchi d'alberi che costituiva la scena povera, ma in perpetuo movimento (scenografia di Eduard Kochergin, costumi di Inna Gabal) «ha recitato tutta la Russia». Si assiste alla resistenza della povera gente di Pëkachino contro il tedesco, la fame e la neve, al matriarcato delle donne del colcos, alla

voglia d'amore delle donne abbandonate dai mariti soldati, all'amara festa della semina e al ritorno dei reduci, alla scandalosa passione della vedova Varvara per il giovane boscaiolo Michail, a banchetti di mortidifame, nozze contadine movimentate dalle fisarmoniche, tutti che s'abbattono sul villaggio e della paura e a vari tentativi degli emissari del partito di schiacciare l'irrefrenabile bisogno della gente di un po' di felicità. Ci spiace di non poter citare tutti i cinquanta attori, perché lo spazio lo vieta, mentre dall'appassionata Varvara di Natalia Fomenko al veemente Michail di Piotr Semak, dall'inflexibile Anfissa di Tatiana Chestakova al burocrate Ganitchev di Sergej Bekhterev, dal conducente di trattori di Sergej Vlassov alla dolce Liza di Natalia Akimova fino allo storpio del villaggio tutti, dico tutti, andrebbero indicati come grandi interpreti. Ugo Ronfani

## Padroni e servi

L'ISOLA DEGLI SCHIAVI (1720), di Marivaux (1688-1763). Traduzione, adattamento e regia di Giorgio Strehler (la conferma di un maestro). Scene (luminose e raffinate) di Ezio Frigerio. Musiche (rarefatte citazioni) di Fiorenzo Carpi. Movimenti mimici (funzionale vivacità) di Marise Flach. Con (in gara di bravura) Pamela Villoresi (Silvia), Laura Marinoni (Madame), Massimo Ranieri (Arlecchino), Philippe Leroy (Trivellino) e Luciano Roman (Monsieur). Prod. Piccolo Teatro, Milano.

Diceva Jovet che il meglio di Marivaux è nella straordinaria unità che il suo teatro consente fra battute dialogiche, gestualità, mimica e ritmi recitativi, a comporre un linguaggio scenico di eccezionale intensità. D'accordo con questo suo maestro francese, Strehler ha vitalizzato questo teatro «di dimostrazione», tutto percorso dalla corrente elettrica delle microconflittualità dei sentimenti e delle idee. Ed ha potuto vincere questa sua nuova battaglia grazie alla duttile perizia dei suoi interpreti, all'intesa profonda fra i vari responsabili dello spettacolo (che risulta nell'insieme come una «cosa teatrale» di assoluta, splendida compattezza: fantasticherie esotiche delle scene, luci filtrate e cangianti su fondali acquarellati, costumi primo Settecento estrosamente eleganti, musiche cercate nell'Arcadia dei suoni), il tutto confluyente verso la prospettiva poetica voluta da Strehler. Vorrei aggiungere che ha certo contribuito alla riuscita dell'allestimento il bagaglio di esperienze del regista: la frequentazione di Goldoni, ad esempio, che ha umanizzato il tessuto della pièce philosophique; e poi il lavoro sulla *Tempesta* (il mitico naufragio dell'esordio è una precisa citazione dell'altro, di scespiriana memoria), nonché la passione antica per Brecht, che ha sorretto l'esplorazione della lezione umanistica settecentesca.

Poco male, dunque, se l'appuntamento di Strehler con Marivaux è stato tardivo, visto che è avvenuto al sole di questa maturità. Che è poi – credo – la vera, profonda ragione per cui la battaglia con questo testo di idee, difficile per non dire pericoloso, è stata vinta. Strehler avrebbe potuto cedere alla tentazione di farne uno spettacolo fortemente metaforico (come gli era accaduto con *Le balcon* di Genet); invece ci ha dato, senza paludamenti politico-ideologici, uno spettacolo la cui moralità è tanto profonda quanto semplice: quella del «cuore buono e onesto» che può sciogliere in un abbraccio anche il più aspro conflitto di classe. Marivaux – Strehler se ne è ben ricordato – scrive settant'anni prima della Rivoluzione francese, dall'interno di una criticata ma non «ghigliottinata» società aristocratica.

Non è un rivoluzionario, è un precursore dell'illuminismo, e come Rousseau crede nella bontà naturale dell'uomo. Gli schiavi ribelli rifugiatisi sull'isola – ritenuti barbari crudelissimi verso gli antichi padroni – sono invece (il signore dei luoghi, Trivellino, ne è la prova) anime buone che non si vendicano dei signori decaduti, ma li educano. Per questo li costringono in schiavitù, affinché diventino sensibili alle pene della condizione servile. E così che ificrate, ribattezzato

Monsieur, ed Eufrosine, Madame, diventano, secondo la legge dell'isola, servi dei loro servi. La metafora dei travestimenti (sviluppata con invenzioni comiche in continuazione) vuole che gli ex padroni siano trattati con rancorosa insolenza dagli ex servi, moderatore il saggio Trivellino (c'è un assai acido duetto fra la Villoresi, serva emancipata, e la Marinoni, decaduta padrona, che sembra la zuffa di due uccelli in voliera; ed è esemplare per giustezza psicologica il rapporto rovesciato fra Ranieri, ex Arlecchino, e il Roman, Monsieur). Fino a quando, diventati tutti e quattro «umani, ragionevoli e generosi», avendo compreso che «le diversità sociali non sono che una prova cui la giustizia degli dei sottopone l'uomo», i protagonisti della storia, sotto scrosci d'acqua (qui la citazione, divertente, è quella hollywoodiana di *Danzando sotto la pioggia...*) s'abbracciano e si scatenano in una *farandole*.

Chi elogiare di più: Ranieri, Arlecchino umanizzato, dalla maschera ch'è appena un velo sul volto, simpatico ribaldo sopraffatto dal sentimento, incarnazione perfetta della Commedia dell'Arte? Pamela Villoresi, Silvia seducente, briosa, estroverta, tutta colori espressivi come un arcobaleno? Philippe Leroy, un saggio Trivellino della stessa stoffa dello scespiriano Prospero, che usa il francese come liturgia di una religione laica? Laura Marinoni, tutta squittii aristocratici, svaporamenti e comici pentimenti? O Luciano Roman, giovane attore in rapida ascesa con il suo Monsieur solidamente tratteggiato? Con simili attori, immersi nelle atmosfere stregate dell'isola che permettono caste scene di nudo da Paradiso terrestre, la pièce filosofica di Marivaux si fa commedia umana. Goldoni e Brecht si danno, sorridenti, la mano. Ugo Ronfani

## Le isole di Marivaux

LE UTOPIE DI MARIVAUX, da *Le cabinet du Philosophe*, *L'indigent Philosophe*, *Il dialogo tra l'Amore e la Verità*, *La Colonia*, *L'isola della ragione* e *L'isola degli schiavi* di Marivaux. Ideazione di Giorgio Strehler e allestimento (funzionale) di Carlo Battistoni. Scene (vedi *L'isola degli schiavi*) di Ezio Frigerio. Costumi (idem c.s.) di Luisa Spinatelli. Musiche (idem c.s.) di Fiorenzo Carpi. Con (bravi e misurati) Philippe Leroy, Laura Marinoni, Luciano Roman, Pamela Villoresi e Alessandro Mor, Paola Roscioli, Luca Scaglia, Maria Grazia Solano, Prod. Piccolo Teatro, Milano.

Nato come «spettacolo di emergenza» dopo l'incidente accaduto a Massimo Ranieri, che aveva temporaneamente bloccato le repliche dell'*Isola degli schiavi*, *Le utopie di Marivaux*, si è rivelato ben più confortevole di una scialuppa di salvataggio. Non certo uno yacht, ma una barca a vela ben attrezzata in grado di condurre il pubblico con agilità nell'arcipelago delle isole marivaudiane, delle utopie che, nel breve spazio di una recita, propongono uno Stato in cui regna la giustizia sociale e la ragione domina l'egoismo dell'istinto. Introdotta da Paolo Bosisio, le *Utopie* iniziano con alcune pagine da *Le cabinet du Philosophe* e *L'indigent Philosophe*, lette in francese con la consueta ironia sorniona da Philippe Leroy, per poi passare al *Dialogo tra l'Amore e la Verità* in esilio da un mondo in cui regna ormai solo la seduzione fine a se stessa e la menzogna, interpretato con giuste dosi di cialtroneria vanesia e, a gioco scoperto, di sincera solidarietà tra compagni di sventura da Luciano Roman e Laura Marinoni.

Nella seconda parte dell'allestimento – ideato da Strehler e realizzato da Battistoni – si approda alle vere e proprie «isole», tre in tutto: *La Colonia* dove, su modello aristofanesco, le donne hanno il potere, ma le differenze di classe impediscono la governabilità anche... «all'interno della maggioranza»; e *L'isola della ragione*, dove si cresce solo in virtù di quanto si è ragionevoli (e infatti poeti e filosofi sono minuscoli) e si rimpicciolisce per stupidità vanagloriosa. E qui Pamela Villoresi offre un pezzo di bravura e di virtuosismo «a briglia sciolta» (un po' alla Dario Fo), interpretando tutti i personaggi del testo con varietà di toni che

vanno dal toscano becero al birignao pseudo-francese di filosofi e cortigiani. Ultima parte dello spettacolo è un lungo assaggio dell'*Isola degli schiavi* in cui lo scambio di ruoli tra servi e padroni non serve a modificare lo status quo, come insegna il governatore dell'isola Trivellino-Leroy, ma a viverlo con maggior senso di civiltà e di rispetto umano. Claudia Cannella

## Le bambine di Carroll

LE AVVENTURE DI ALICE (*Alice's Adventures Under Ground*) da Lewis Carroll, alias C.L. Dodgson, (1832-1898). Adattamento (eccellente) di Christopher Hampton. Regia (eccellente di interiorizzazione) di Martha Clarke. Scena (eccellente) di Robert Israel. Musica (eccellente) di Richard Peaslee. Interpretazione (eccellente) di Sasha Hanau, adorabile Alice; Michael Maloney (Carroll), John Carlisle, Gabrielle Lloyd, Joseph Mydell. Prod. Royal National Theatre, Londra.

*Alice's Adventures Under Ground* è lo spettacolo tratto dal testo notissimo di Lewis Carroll, che Martha Clarke, coreografa alla sua prima esperienza di prosa, in collaborazione con Christopher Hampton, curatore dell'adattamento, ha allestito dopo un lavoro di workshop di oltre due anni al National Theatre di Londra.

Nella messa in scena della fondatrice del Pilobolus Dance Theater, lo spettacolo *Alice's Adventures Under Ground* dal testo del reverendo, matematico nonché scrittore Charles Lutwidge Dodgson, in arte Lewis Carroll, diventa occasione e spunto per analizzare la personalità contraddittoria dell'autore che aveva una doppia predilezione, la prima per la fotografia e la seconda per le bambine, predilezione che sublimò scrivendo libri per l'infanzia, scivolando così nella repressione emotiva, consuetudine d'altronde tipica dell'epoca vittoriana in cui l'autore visse. A proposito della fotografia infatti Carroll ha lasciato una collezione di ritratti memorabili di adolescenti che testimoniano questa affezione, probabilmente mai concretizzata, e che l'allestimento della Clarke sottolinea come chiave di lettura dello spettacolo, focalizzandosi soprattutto sul rapporto fra Lewis Carroll e Alice.

In una scenografia che riprende un soggiorno vittoriano con le pareti sgembe, come una scatola da gioco, con mobili borghesi, molto efficace nel rendere l'atmosfera accogliente e un po' claustrofobica ma raffinatissima di un'infanzia difesa e custodita, lo scrittore sta scrivendo il seguito di *Alice nel paese delle Meraviglie* e di *Attraverso lo specchio*. È con lui la piccola Alice. A fare da cornice tre personaggi borghesi anche loro, che di volta in volta assumono vesti e atteggiamenti delle figure di Alice: il Bruco, la Tartaruga, il Grifone, Humpty Dumpty.

Bravissimi Michael Maloney nel ruolo dello scrittore e Sasha Hanau in quello di Alice. Ottimi tutti gli altri.

Ma la regia della Clarke, che ha scelto i tempi e le cadenze dell'analisi interiore della psicologia dell'autore, e in questo è la sua grande raffinatezza e eccezionalità, ha il suo limite in un eccesso di interiorizzazione, che rende lo spettacolo comprensibile solo ai conoscitori profondi di Carroll, ma enigmatico agli altri. Claudia Pampinella

A pag. 52, «Manoscritto trovato a Saragozza» di Potocki, regia di Tadeusz Bradecki. A pag. 53, Ulrike Krumbiegel e Joug Gudruhn in «La brocca rotta» di von Kleist, regia di Thomas Langhoff. A pag. 54, da sinistra a destra e dall'alto in basso, Jonathan Firth in «Enrico VI» di Shakespeare, regia di Katie Mitchell; Caroline Ebner e Peter Drebs in «Romeo e Giulietta» di Shakespeare, regia di Karin Beier; «Il berretto a sonagli» di Pirandello, regia di Lluís Homar. A pag. 55, «Racconto d'inverno» di Shakespeare. A pag. 56, da sinistra a destra, Marie Göranson in «Danza di morte» di Strindberg regia di Lars Norén; «Fratelli e sorelle» di Lev Dodin.

*Segui la c*

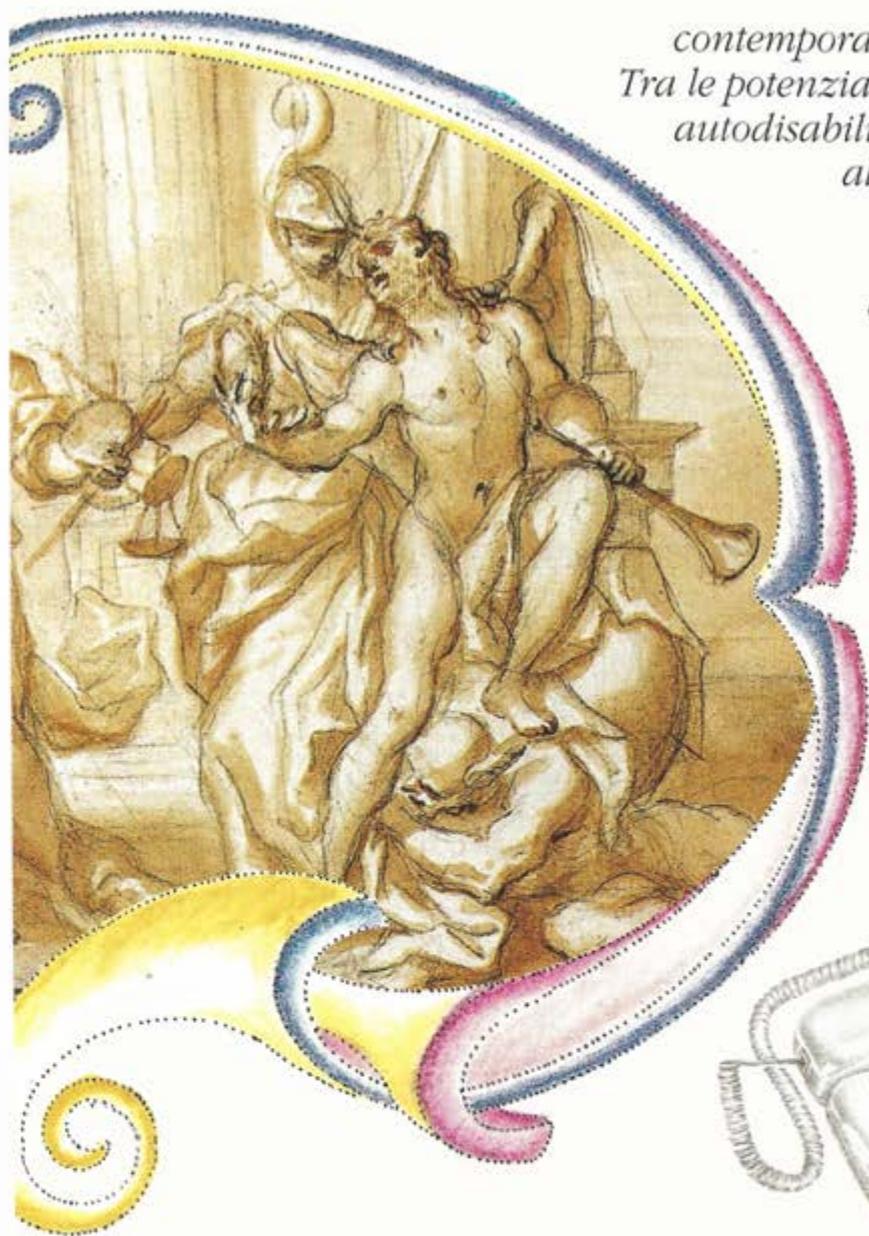
*Comunicare per telefono può esprimere in ogni momento il tuo 'senso dell'arte'. Con SIRIO, apparecchio tecnologicamente evoluto – dal raffinato design e disponibile anche in diversi colori per le più svariate ambientazioni –, puoi accedere ai nuovi Servizi Telefonici Supplementari consentiti dalle moderne centrali elettroniche. Tra questi, il trasferimento temporaneo delle chiamate ad un altro numero ti permette di essere sempre reperibile telefonicamente. Se stai già conversando, l'avviso di chiamata ti offre la possibilità di scegliere: concludere la telefonata in corso o metterla in attesa. La conversazione a tre ti consente di chiamare due diversi numeri e, se lo desideri, di interloquire*



*c'è un telefono esp*



# ua Musa



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



to in servizi per te

**LECOM**  
ITALIA

IL CONVEGNO DI MILANO SUL MARKETING TEATRALE

# COME VENDERE BENE IL PRODOTTO TEATRO

*Contemperare la funzione culturale e formativa dell'evento teatrale con la conquista di un nuovo pubblico attraverso le tecniche di promozione degli spettacoli - Il ruolo insostituibile della critica, i cui spazi sono oggi negati.*

ANNA CERAVOLO

Si è parlato di logica di marketing applicata al teatro durante il convegno «Il teatro e il suo pubblico» promosso all'interno del 3° Festival dell'Unione dei Teatri d'Europa tenutosi il 24 e 25 novembre a Milano. L'evento ha avuto luogo grazie alla collaborazione della Camera di commercio di Milano, il Settore Cultura e Informazione della Regione Lombardia e l'Agis. Sono intervenuti: Massimo Sordi, Philippe Daverio, Luigi Corbani, Jacques Meytsar, Lamberto Trezzini, Andrea Villani, Ugo Ronfani, Milena Boni, Cristina Loglio, Giovanna Marinelli, Gian Mario Maggi, Cecilia Gobbi, Filippo Mussi, Vasco Pisani, Antonio Valente, Stefano Sandri, Mario Abis, Emanuel Hoog, Michele Rizzi, Attilio Consonni, Giorgio Strehler, Guido Davico Bonino, Giancarlo Livraghi, Giovanni Soresi, Carmelo Alberti, Giuseppe Manzoni, Giuseppe Di Leva, Don Keller, Klaus Siebenhaar, Romano Dall'Acqua, Fiorenzo Grassi. Nella prima parte si è posto l'accento sulle caratteristiche del pubblico teatrale, quell'elemento indispensabile in mancanza del quale il teatro perderebbe la sua ragion d'essere, e nondimeno troppo spesso trascurato nelle sue più semplici e concrete esigenze. Il servizio della fruibilità dev'essere il primo ambito da sottoporre a terapia di marketing, ci spiega Milena Boni, docente di Economia e direzione delle imprese all'Università di Torino. Il termine fruibilità non si collega al contenuto dello spettacolo, bensì alle modalità di accesso alla rappresentazione teatrale; non si entra in una questione intellettuale o stilistica, ci si ferma ad un aspetto tecnico, a tutte le operazioni da compiere per raggiungere lo stato di spettatore. «Siamo di fronte a un pubblico maturo, quindi il modo di fornire il servizio non può più essere direttivo e autoritario. Chi detiene la sovranità è diventato il lato della domanda».

Alcuni interventi si sono soffermati, tra l'altro, sull'errore di considerare il pubblico come un tutto unitario allorché, addentrandosi nel pianeta utenza (la cui accurata esplorazione è il punto di partenza per pervenire ai dati di base utili ad impostare programmi tattici e strategici) si deduce una discreta molteplicità di target group. Ugo Ronfani, presidente dell'Associazione nazionale dei Critici di Teatro, trattando del rapporto critica-pubblico ha messo in luce l'enorme distanza che intercorre tra questi due soggetti; il parere critico risulta agli ultimi posti tra i fattori che incidono sulla scelta di uno spettacolo a cui assistere. Se a questo si somma il misero spazio che la stampa globalmente concede al teatro, l'autorevolezza del critico ne esce alquanto sminuita. Al fine di restituire alla critica teatrale la possibilità di una identità professionale più incisiva, l'Anct ha trasferito la propria sede legale presso l'Ordine dei Giornalisti di Roma, come pure il patrocinio per

DOPO IL DIBATTITO AI TEATRI D'EUROPA

## Il marketing «delle merendine» e quello che invece rispetta l'arte

ANNA M. BERGOMI

**I** partecipanti al convegno «Il marketing e le sue applicazioni al teatro» si sono trovati d'accordo nel ritenere che per gestire e promuovere l'attività teatrale il connubio marketing-teatro sia non soltanto possibile, ma indispensabile. La mancanza di conoscenza e di familiarità con la disciplina del marketing nel suo insieme e con i suoi strumenti specifici genera tuttavia ancora incertezza e diffidenza da parte del mondo teatrale.

La paura di un'eventuale applicazione delle strategie di marketing al teatro è connessa alla sua concezione come disciplina nata in ambito aziendale. Per la sua natura, orientata prevalentemente alla vendita e al profitto, è infatti difficile vederne la sua applicabilità ad ambiti e strutture non-profit, quali sono le istituzioni artistiche e culturali.

Questa diffidenza è giustificata anche da passate esperienze negative, che hanno visto l'imposizione di un tipo di marketing indiscriminato e di tecniche adottate in altri settori, senza tenere conto della specificità e della particolarità del mondo teatrale.

È necessario dunque dare una sintetica definizione di cosa si intende per marketing, e per marketing del teatro. Esistono due modi diversi di fare marketing: uno è quello dell'arroganza, secondo cui il marketing può tutto e si erge a paladino dell'impresa moderna. È il marketing indifferenziato, mutuato acriticamente dal mondo del consumo, quello alla Gavino Sanna per intenderci, al quale Gabriele Lavia e Monica Guerritore hanno affidato la campagna promozionale dei loro spettacoli. L'uomo delle merendine ha affermato che il «vecchio e polveroso» teatro va messo «in lavatrice» per farlo uscire come nuovo.

Il secondo vede il marketing come un modo di pensare più umile, civile ed umanistico. È il collante intelligente tra l'impresa e l'ambiente circostante.

Questo tipo di marketing è quello che meglio si adatta a divenire uno strumento utile al teatro. Non è il marketing che si impadronisce del teatro, ma è quest'ultimo che, forte della sua tipicità, delle sue regole e dei suoi vincoli, può avvalersi delle strategie di marketing.

Fare il marketing per il teatro non significa cambiarne il «prodotto», perché non spetta al professionista di marketing intervenire sulla qualità e sul valore artistico dell'opera.

Il marketing, in particolare modo le leve della comunicazione e della distribuzione, permettono al teatro di conoscere il suo pubblico e di dialogare con esso in maniera diversificata e personalizzata. Cerca di capire cosa vogliono gli spettatori o cosa potrebbero volere se fossero correttamente informati e formati.

A questo punto, è indubbio che prima ancora di affrontare qualsiasi discorso sulla possibilità del connubio marketing-teatro, è necessario superare le barriere all'incontro fra il mondo del marketing e quello del teatro dovute alla scarsa conoscenza reciproca.

Gli operatori teatrali, pur riconoscendo l'utilità del marketing, poco sanno dei suoi strumenti e dei suoi potenziali vantaggi e benefici. D'altra parte gli «esperti» di marketing non sono a conoscenza delle peculiarità e delle esigenze del teatro.

Ne consegue che il primo passo perché questo incontro avvenga, richiede un impegno da entrambe le parti, una conoscenza reciproca dei due linguaggi, quello teatrale e quello del marketing.

Da questa unione entrambi gli ambiti possono trarre vantaggio: il teatro adattando e facendo suoi gli strumenti di marketing che ritiene applicabili e vantaggiosi per la sua realtà. Mentre un'applicazione delle strategie di marketing al teatro potrà dare vita a una disciplina nuova: non un marketing indiscriminato e indifferenziato, ma un marketing più creativo, vivace e in continuo divenire. □

le questioni legali, e inoltre sta organizzando un seminario per la formazione dei giovani critici che si terrà a Firenze in primavera.

Lamberto Trezzini, docente di Organizzazione ed economia dello spettacolo all'Università di Bologna, coordinatore della prima fase dei lavori, valuta il convegno «molto utile perché tratta problemi estremamente pratici» e si augura che «possa costituire un primo incontro cui farne seguire periodicamente altri per verificare lo stato dell'Unione dei Teatri d'Europa». Il suo punto di vista, che riassume quello dei più, esclude l'assimilazione dell'impresa teatrale all'impresa industriale o ad altri servizi, perché le sovvenzioni pubbliche restano ineliminabili, pena il soccombere del teatro. Oltre che garanzia dell'equilibrio finanziario, il sostegno alla cultura è giusto che rientri tra i doveri dello Stato. Successivamente l'incontro si è incentrato più strettamente su tematiche di marketing, per concludere con l'esposizione delle esperienze dei singoli teatri.

Giovanni Soresi del Piccolo Teatro di Milano e coordinatore di quest'ultima parte: «Siamo stati i promotori di questo incontro proprio perché sentiamo il bisogno di scambiare esperienze. I Teatri d'Europa sono sì uniti, ma con missioni diverse; di conseguenza i loro interventi di marketing operativamente si differenziano gli uni dagli altri; ciò che questi teatri hanno in comune è una forte attenzione verso il pubblico; essi considerano il marketing un elemento, non complementare, ma intrinseco alla loro attività».

Antonio Valente dell'Asm: «I Teatri d'Europa presenti al convegno hanno dato una testimonianza di vitalità sul fronte del rapporto col pubblico e hanno dimostrato che già fanno marketing, seppure in maniera molto difforme tra loro». Un primo problema che si avverte è la mancanza di centri di formazione delle figure professionali che dovranno operare, nella nuova ottica gestionale verso cui si sta spostando il teatro. Prosegue Valente: «Laddove esiste una preparazione tecnica da parte degli operatori del marketing, vi è una

preparazione inadeguata sul teatro e viceversa. Dobbiamo pensare a un ciclo formativo che tenga conto delle specificità non solo del teatro, sarebbe troppo poco, ma di più ambiti artistici; oggi però siamo lontani da un progetto concreto».

Tra gli interventi dei numerosi relatori Valente segnala quello di Giancarlo Livraghi, esperto di comunicazione, che si distingue per limpidezza espositiva di concetti sfiorati e intuizioni da molti, ma da questi non, con altrettanta chiarezza, formalizzati. Livraghi affonda il marketing tradizionale che si è sclerotizzato in fasi operative rigidamente codificate e stereotipate, e che via via smangiano il margine di creatività degli operatori. Il marketing per il teatro deve fondarsi sul rapporto chiave esistente tra l'attore e il suo pubblico, il regista e il suo pubblico, l'autore e il suo pubblico. È il rapporto col pubblico che definisce la vocazione d'impresa del settore dello spettacolo; di più, si ricollega alla natura stessa del marketing. Quanto al futuro, dice Valente, «è emersa un'idea che va stimolata affinché possa realizzarsi: quella di creare un organismo transnazionale che si occupi di marketing per i Teatri dell'Unione in modo continuativo». Pericoli in agguato? «Appena questo settore diventerà appetibile dal punto di vista economico arriveranno i caimani, tanti finti guru, più o meno qualificati, sensibili solo all'odore dei soldi».

## Il bando di concorso del Premio «U. Betti»

Questo il bando di concorso per la IX edizione:

— Sono prese in esame opere drammaturgiche in lingua italiana di autori di nazionalità italiana viventi o scomparsi da non oltre tre anni, pubblicate in Italia e/o inedite nel periodo compreso tra il 1° gennaio 1992 e il 31 dicembre 1994. — I partecipanti devono inviare alla Segreteria del Premio (c/o Municipio di Camerino, Macerata,

tel. 0737/2440, fax 0737/630423) 15 copie del manoscritto mediante plico raccomandato con avviso di ricezione entro il 28 febbraio 1995.

— Il Premio, consistente in L. 5.000.000, verrà consegnato a Camerino nel maggio 1995.

— Con le medesime modalità di partecipazione è bandito contestualmente il Premio «U. Betti per la scenografia» relativa ad un'opera del drammaturgo, consistente in L. 2.000.000 e destinato ad artisti, scenografi, Scuole teatrali, Istituti d'arte e Accademie.

## La Melato premio Ubu alla Civica «Paolo Grassi»

In concomitanza dell'uscita del *Patalogo* n. 17 edito da Ubulibri, sono stati consegnati i premi Ubu per il Teatro, quest'anno nelle sale della Civica «Paolo Grassi» in via Salasco. Attori, operatori teatrali e un paio di critici hanno festeggiato i vincitori di quest'anno, scelti da una rosa che ha visti privilegiati l'impegno e la ricerca. Miglior spettacolo straniero è risultato *Alice* di Bob Wilson, migliore attrice Mariangela Melato (già premio Montegrotto Europa '94) per le sue interpretazioni in *L'affare Makropulos* e *Un tram che si chiama desiderio*, miglior attore Sandro Lombardi per le sue interpretazioni in *Edipus* di Testori e *Porcile* di Pasolini, miglior regia ex aequo a Federico Tiezzi (*Edipus* e *Porcile*) e Massimo Castri (*Elettra*), spettacolo dell'anno *Marat-Sade* di Peter Weiss in scena dalla Compagnia della Fortezza, migliore scenografia Maurizio Balò per *Elettra*.

I premi speciali sono andati alla Compagnia della Fortezza animata da Armando Punzo e Annette Heinemann («per l'impegno collettivo nella ricerca e nel lavoro drammaturgico»), alla ricerca musicale di Enzo Moscato, «per la resistenza nel lavoro e nella posizione pubblica» alla Societas Raffaello Sanzio di Cesena e «alla memoria» a Antonio Neiwiller. F.B.

# 4 SPETTACOLI QUARTETTO 2 L. 100.000

al Teatro Lirico  
dal 18 gennaio al 5 febbraio '95

**Giorgio Gaber**  
«E pensare che c'era  
il pensiero»

canzoni e monologhi  
di Gaber - Luporini  
regia di Giorgio Gaber



al Teatro Studio  
dal 24 gennaio al 5 febbraio '95

**Medea**

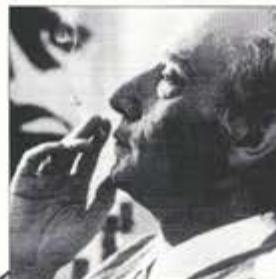
di Franz Grillparzer  
regia di Nanni Garella



al Teatro Studio  
dal 17 febbraio al 12 marzo '95

**Libro  
di Ispazia**

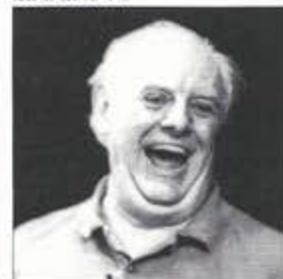
di Mario Luzi  
regia di Lamberto Puggelli



al Teatro Lirico  
dal 28 marzo al 30 aprile '95

**Dario Fo  
incontra Ruzante**

scritto, diretto  
e interpretato  
da Dario Fo



**TEATRO**  
**Piccolo Teatro di Milano**  
**D'EUROPA**



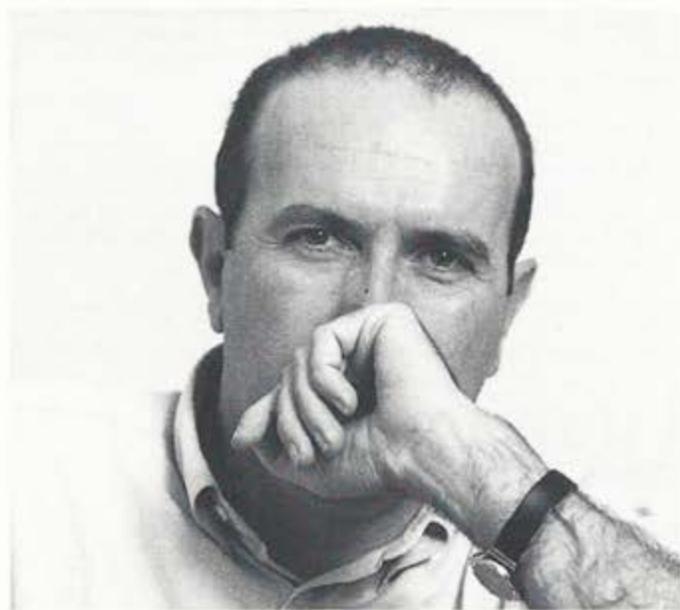
Informazioni e prenotazioni  
biglietteria centrale Piccolo Teatro  
via Rovello 2, tel. 72.333.222  
(ore 10-19 continuato)  
Ufficio Promozione Pubblico  
tel. 72.333.216

DAL TEATRO DELL'ACQUA AI PALCOSCENICI D'EUROPA

# CESARE LIEVI O IL RIGORE E I DIRITTI DELLA FANTASIA

*Dalle prime esperienze in una vecchia caserma di Gargnano con il fratello Daniele alle regie sperimentali nei teatri tedeschi - La lezione della Germania, dove il teatro è arte che unisce il drammaturgo, gli attori e il pubblico - Artigianato all'italiana e tecnicità delle strutture teatrali germaniche.*

FABIO BATTISTINI



**A** Cesare Lievi, partito con il fratello alla scoperta del mondo e del gran teatro dopo le prime prove sul lago di Garda, *Hystrio* - in concomitanza dell'andata in scena a Ginevra della *Donna senz'ombra* di Richard Strauss - ha rivolto qualche domanda.

**HYSTRIO** - Come è nato teatralmente Cesare Lievi?

**LIEVI** - Quando nel 1979 decisi con mio fratello Daniele di fare teatro, la scelta fu non usuale. Normalmente, in Italia per fare teatro si va a Milano o a Roma o almeno in una sede dove esiste un teatro stabile. Noi scegliemmo invece la direzione opposta. Tornammo a Gargnano, dove siamo nati e vissuti e qui, con l'aiuto di amici e del Comune, che ci diede tre stanzoni in una caserma in disuso, fondammo il Teatro dell'Acqua. Mandammo in tutte le scuole un ciclostilato al quale risposero circa duecento studenti, che alla fine si ridussero a una decina, e questo gruppo rimase insieme per un certo periodo. Diciamo che l'esperienza poteva essere singolare. La singolarità fu, a mio avviso, nel repertorio che decidemmo di fare e soprattutto nella forma scelta per la realizzazione. Il primo spettacolo fu *Elettra* di Sofocle. Io mi occupavo della regia e del rapporto con il testo e mio fratello, in modo particolare, dello spazio scenico. Analizzando *Elettra* ci accorgemmo che una delle strutture che ritorna continuamente è l'ossimoro, e pensammo che forse questa struttura potesse diventare la protagonista dello spettacolo. A livello drammaturgico *Elettra* desiderava il ritorno di Oreste ma anche non lo voleva. Nel nostro spettacolo Oreste tornava con Pilade e altri Greci su una nave e nel momento di gettare le corde di attracco *Elettra*, col suo fiato, te-

neva i Greci sospesi su queste corde, in una situazione di non tempo. Oreste era arrivato ma la vendetta veniva continuamente rinviata. Questa idea fu tradotta da Daniele in una piattaforma fortemente inclinata, nella quale si poteva stare legati o muoversi ad alta velocità. Il secondo spettacolo fu *L'ultima stanza*. Cominciammo con il definire alcune situazioni che poi Daniele inserì in uno spazio determinato. Il lavoro di prove e improvvisazioni fatto in teatro veniva da me rielaborato e riscritto. Ne uscì uno spettacolo vero e proprio.

**H.** - Quale fu lo spettacolo che vi fece conoscere in Europa?

**L.** - Il terzo, abbastanza singolare per il nostro teatro. Io ero interessato in quel periodo a Hölderlin e avevo tradotto la seconda stesura della *Morte di Empedocle*. Parlandone con Daniele decidemmo di provare a metterlo in scena. Mi interessava il tentativo di verificare quella strana forma di scrittura che Hölderlin aveva elaborato nel tentativo di rifare la tragedia greca in un tempo in cui sia in Italia che in Germania la forma della tragedia si era già consolidata. Questo spettacolo ci mise in contatto con alcuni critici tedeschi, soprattutto con Peter Iden, critico della *Frankfurter Rundschau*, che ci seguì per un certo periodo. Ma lo spettacolo più interessante che abbiamo fatto fu certamente *Barbablu*. Nell'applicarmi alla commedia, genere che avevo scelto da mettere in scena, mi trovai completamente impreparato. Dopo mesi di lavoro su una traduzione da Tieck invertii la rotta e cominciai a scrivere un monologo di un personaggio che non è ben chiaro se la fiaba di Barbablu l'abbia letta da piccolo o vista rappresentata o l'abbia illustrata, ad ogni modo legge la sua vita con gli schemi e le immagini della fiaba di Barbablu.

**H.** - Era una sorta di distacco dal «soggetto»...

**L.** - Sì. Il lavoro libero, reinventato, e anche la messinscena sganciata dall'idea tradizionale. Il palcoscenico era diviso in tre parti: una per il pubblico, una per il personaggio monologante e una per la storia. Ma erano spazi non sempre consequenziali e il pubblico veniva avvolto dalla fiaba, entrava in essa e all'ultimo quadro ne veniva come escluso dal muro di fondo della stanza che avanzava fino a mezzo metro dal primo spettatore. Era l'82. Io avevo trent'anni, Daniele ventotto.

## LA FUNZIONE DIDATTICA DELLA SCENA

**H.** - Com'è il teatro in Germania?

**L.** - Con un buon ensemble e un buon direttore è un fatto di estremo prestigio, e d'altra parte è considerato un elemento importante nella vita culturale della città. In Germania non esiste, oppure esiste in maniera fortemente ridotta, il teatro di tournée. Gli spettacoli non viaggiano; sono gli spettatori che viaggiano da una città all'altra, gli spettacoli rimangono nella città in cui vengono prodotti. C'è poi la differenza sostanziale del ruolo del teatro. Ogni città deve avere un teatro come ha la chiesa: è luogo di riunione e di discussione. In Germania è molto forte questa idea che il teatro abbia una funzione didattica. Quando Brecht parla della funzione pedagogica del Teatro non in-



venta niente, è un fatto proprio della tradizione tedesca. Si può risalire indietro fino a Lessing.

**H.** - Vogliamo approfondire questa diversità del ruolo del teatro?

**L.** - Intanto, Teatro come luogo di formazione. La borghesia tedesca ha usato il teatro come luogo di formazione. E poi la diversità è data anche dal fatto che in Germania esistono 150 teatri che fanno spettacoli tutte le sere per almeno undici mesi all'anno. Si fa un teatro di repertorio, con un ensemble fisso al quale possono aggiungersi, per qualche spettacolo, attori ospiti. Questo fatto è importante, permette ad un gruppo di crescere, aiuta il rapporto di conoscenza regista-attore, dà la possibilità agli attori giovani di cimentarsi in una stagione in più ruoli, passando da parti di raccordo a personaggi importanti o addirittura protagonisti. Il lavoro dell'attore si fa più duttile, allenato com'è costantemente e su autori e stili diversi. Fondamentale poi è la figura del drammaturgo: e il teatro italiano accusa questa mancanza. Si sente che tutto il lato letterario è approssimativo e lo si vede anche dal modo in cui gli attori si accostano al testo. Anche con attori e registi bravissimi, qui da noi ho notato sempre questa approssimazione. E poi io sono dell'idea che il testo sia fondamentale: il poeta ha sempre ragione. Ma prima di dare ragione al poeta occorre cercare di capire che cosa il poeta ha detto. In Italia questo accade raramente; anche per motivi pratici, perché il teatro italiano è fortemente un teatro di traduzione. I testi e gli autori italiani non sono molti, nella gran parte dei casi sono tradotti. Ma come si può fare una traduzione a tavolino? Per me è una follia! Molto spesso il traduttore non ha esperienza diretta del palcoscenico; la sua traduzione è un frutto di sensibilità e anche di esigenze letterarie, sì che una traduzione può essere magnifica dal punto letterario ma il più delle volte impossibile dal punto di vista teatrale. Così si comincia a tagliare di qua, ad aggiustare di là, ad aggiungere, e ci si accorge poi che la verità del testo è scomparsa o è completamente diversa. Il traduttore dovrebbe seguire costantemente le prove, sì da intervenire o modificare anche una sola parola. Perché se già a quel momento c'è qualcosa che non funziona, è chiaro che poi sul palcoscenico avverranno guai.

**H.** - Come sono le strutture tecniche in Germania?

**L.** - Ogni teatro ha i suoi laboratori. Tutto il complesso è più moderno di quello italiano. Se si confronta per esempio il palcoscenico del Burgtheater di Vienna con quello della Scala la differenza è enorme. La Scala è fortemente artigianale. Vecchia e artigianale. Al confronto, abbiamo tutto un apparato automatizzato: palcoscenico girevole, lati abbassabili, pedane mobili. Uso della luce...

**H.** - Negli anni Venti Anton Giulio Bragaglia andava a riformarsi di



riflettori in Germania per il suo Teatro di via degli Avignonesi...

**L.** - Sì, i tedeschi erano all'avanguardia in fatto di tecniche. Però a mio avviso queste innovazioni tecniche li hanno anche un po' impigriti: a volte queste possibilità sono usate a scapito della fantasia. Il nostro teatro è più artigianale, ma abbiamo una grande tradizione e una maggiore fantasia.

**H.** - Lo diceva Pirandello nella prefazione ai Sei personaggi del 1925, dopo avere visto le meraviglie europee «C'è al mio servizio una servetta chiamata Fantasia...». Non crede volesse difendere il Teatro italiano?

**L.** - Sì. Per esempio, per Daniele come scenografo l'esperienza del Teatro dell'Acqua è stata fondamentale. Non avendo mezzi ha dovuto inventare tutto dal nulla. Ad Heidelberg, quando spiegava ai tecnici quello che voleva lo guardavano stupiti: la scelta dei materiali, l'uso delle lampadine per illuminare, per esempio, sì da ottenere particolari effetti, non era pensabile per loro e questo perché erano stati imprigionati dalla ricchezza tecnica. Bisognerebbe trovare un equilibrio, perché la tecnica può veramente diventare dannosa nel momento in cui frena la fantasia. □

A pag. 62, Cesare Lievi. In questa pagina, dall'alto in basso, «Fratelli d'estate»; Cotrone nel finale de «I giganti della montagna».

LE NOVITÀ IN VETRINA SULLE SCENE DI MOSCA

# NELLA RUSSIA DEL MERCATO IL TEATRO NON È IN RIBASSO

*Sorry di Galin: esempio del nuovo management - Commovente messinscena della Storia del lattivendolo Tewje di Alechem con la regia di Zacharov e graffiante spettacolo cechoviano della Janovskaja - Gli attori «secessionisti» della Taganka in uno sfarzoso Zio Vanja - Nonostante le polemiche sollevate dall'Orestea, Peter Stein lavorerà nuovamente nella capitale russa.*

ROBERTA ARCELLONI



«La più grande conquista del teatro russo è il repertorio» mi ha detto Valerij Semenovskij, direttore di *Moskovskij Nablijudatel'*, una rivista teatrale con soli due anni di vita ma che si è già conquistata un posto d'onore nel panorama editoriale. Che cosa significa? Innanzitutto che in una città come Mosca, ad esempio, basta avvicinarsi a uno dei tanti chioschi teatrali addetti alla vendita dei biglietti e osservare il grande manifesto che riporta la programmazione quindicinale dei teatri per accorgersi che nel corso di soli sette giorni si avvicendano sui palcoscenici moscoviti più di cento spettacoli, e dal conto abbiamo escluso i numerosi teatri-studio e quelli musicali. Ogni teatro, infatti, alterna ogni sera spettacoli vecchi e nuovi ed è grazie a questo «patrimonio» talvolta decennale che si trova alle spalle che i registi e le loro compagnie stabili possono permettersi di provare in tutta calma i nuovi testi. Oggi, certo, ben pochi, ponendo la domanda che Luis Pasqual rivolse a un attore del teatro di Dodin «Quanti mesi provate di solito?», potrebbero sentirsi rispondere: «Mesi?! Anni, intende dire!»; i tempi sono cambiati, il teatro riceve sempre meno soldi dallo Stato, cominciano a spuntare i primi impresari e la ricerca di uno sponsor è ormai fatica comune a tutti.

Il pubblico, ad ogni modo, dopo un periodo di disaffezione forzata dovuta alla paura di aggirarsi per le strade la sera (la macchina resta pur sempre un privilegio), ha ripreso a frequentare assiduamente i teatri e sono rispuntati numerosi i bagarini che all'ingresso offrono i loro biglietti a tre o quattro volte il prezzo del botteghino (non più fisso, del resto, anzi così variabile da parere seguire minuto per minuto le oscillazioni del mercato valutario).

Ma eccoci al Teatro Lenkom a vedere *Sorry* di Aleksandr Galin nella regia di Gleb Panfilov. Drammaturgo sapiente e brillante, già conosciuto in Italia per lo spettacolo *Retrò* allestito dallo Stabile di Genova, Galin sa come far divertire il suo pubblico. È la storia di un russo che, dopo essere emigrato in Israele sotto falsa nazionalità ebraica, fa ritorno a Mosca col portafoglio imbottito di dollari, seriamente intenzionato a portarsi via il suo amore giovanile, una sua ex compagna d'università, aspirante poetessa che per mantenersi lavora in un obitorio. Tutta incentrata sull'universo quotidiano russo, dove con i dollari si compra anche un falso certificato di morte o di maternità, la commedia è un'abile miscela di stereotipi melodrammatici e di situazioni da vaudeville condita con un pizzico di aneddotica politica. Ma i due

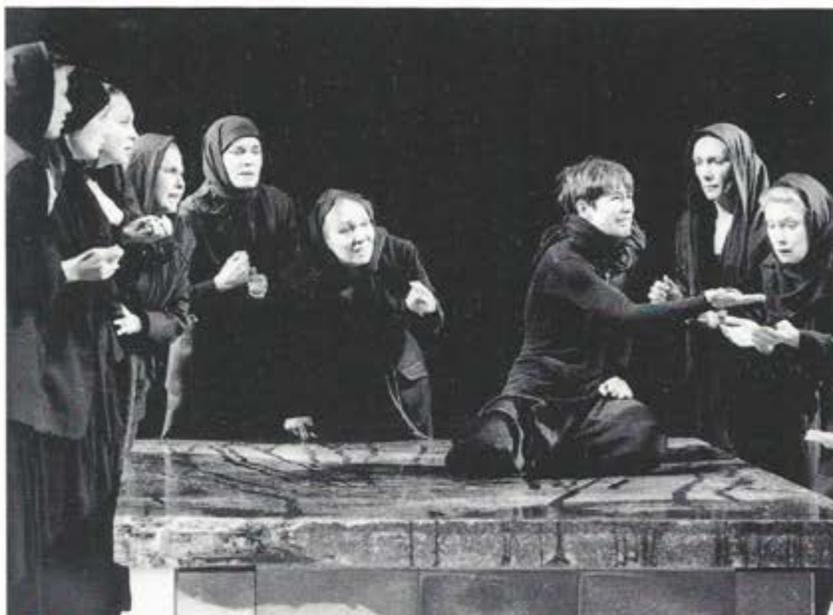
protagonisti, Inna Čurikova e Nikolaj Karačencov, sono davvero straordinari e conducono il gioco drammatico – che si svolge interamente nel sotterraneo piastrellato di bianco dell'obitorio fra numerose bottiglie di vodka – con consumata maestria. Leggiamo nel pieghevole – è davvero un segno dei nuovi tempi – che lo spettacolo non è una semplice produzione del Teatro Lenkom, ma ha un suo *producer*, è sponsorizzato da una banca e ha ricevuto per la confezione degli abiti maschili l'aiuto dello stilista Zajcev.

È in questa stessa sala che, qualche giorno dopo, assistiamo a uno spettacolo pieno di grazia e di umorismo del regista Mark Zacharov, direttore artistico del teatro. Si tratta di *Pominalnaja molitva* (*Preghiera commemorativa*), un testo che il drammaturgo Gorin ha tratto dalle opere del grande scrittore yiddish, nato in Ucraina, Shalom Alechem e in particolare dalla *Storia di Tewje il lattivendolo*. Ed è la ragione di quel titolo la prima delle molte emozioni che ci riserva la messa in scena delle piccole odissee quotidiane del lattivendolo alle prese con le sue sette figlie da maritare. Estratto un piccolo foglietto di tasca, con voce quasi intimidita, il minuto Vladimir Steklov, che di lì a poco vestirà con rara naturalezza i panni di Tewje, ci legge alcune righe delle ultime volontà di Alechem, in cui è espresso il desiderio che ogni anno sulla sua tomba venga recitata una preghiera commemorativa, oppure, se questo non è possibile, che amici e parenti si riuniscano per leggere uno dei suoi racconti più allegri perché «è meglio che il mio nome sia ricordato ridendo piuttosto che non sia ricordato affatto». Ed è proprio così, ridendo alle riflessioni sagge e ironiche del lattivendolo, ma sapendo bene come per l'ebreo – e del resto per il russo di ieri e di oggi – quel riso sia l'unica arma di difesa a sua disposizione contro le sue eterne disgrazie, che il pubblico, con visibile commozione, si sente anche lui parte di quel cenacolo di «parenti e buoni amici» auspicato dallo scrittore.

## UN BOSCO ARRUGGINITO

Profondamente discordi le reazioni degli spettatori di fronte a *Ivanov e gli altri* che la regista Lidja Janovskaja del Teatro del Giovane Spettatore ha allestito partendo dal dramma giovanile di Čechov ma inserendo nel suo tessuto narrativo altri personaggi dei drammi posteriori. E in effetti lo spettacolo – amaro, sferzante, provocatorio e lontanissimo da qualsiasi cechovismo di maniera – già nel suo impianto scenografico dichiara tutti i suoi intenti «sgradevoli». Al posto dei folti alberi del giardino di Ivanov, sottili tubi metallici che si perdono in soffitta e tutt'intorno pareti anch'esse metalliche, variamente traforate in alto a suggerire, grazie alla luce che vi penetra, il gioco delle foglie degli alberi. Gli attori con ritmo frenetico, come del resto frenetica è la loro recitazione spesso gridata e dai toni farseschi, si aggirano in questo bosco di metallo corrosivo, arrugginito, che ha lo stesso colore rosso mattone delle foglie morte alla fine dell'autunno, inseguendo e tormentando con le loro chiacchiere, i loro scherzi dettati dalla noia, i loro nobili o meschini sentimenti il protagonista, vale a dire Ivanov. Interpretato da Sergej Šakurov, attore di grande energia, dai toni asciutti e taglienti, l'Ivanov voluto dalla Janovskaja non ha nulla dell'intellettuale pensoso e fragile, come talvolta è stato visto, ma è un uomo pieno di vigore reso instabile interiormente da una forte carica autodistruttiva, che non può fare a meno di riversare con spietata impetuosità sul mondo circostante e in particolare sulle due donne da cui è amato. La lucidità con cui osserva e misura il proprio vuoto interiore è una sorta di «ruggine» che corrode e infine distrugge ogni cosa che tocca. Il tono dello spettacolo, come alcune sue invenzioni (Ivanov sui pattini a rotelle il giorno delle nozze, ad esempio), è sempre così volutamente sopra le righe, che si giunge al suo tragico epilogo, il suicidio di Ivanov, un po' frastornati. Non è quindi senza una certa rapidità che si guadagna l'uscita, sollevati non poco che quel gioco al massacro sia terminato.

## L'ORESTEA AL FESTIVAL D'AUTOMNE



## Tornano attuali nella Russia gli Atridi secondo Peter Stein

CLAUDIA CANNELLA

ORESTEA, di Eschilo. Adattamento e regia (rigorosi) di Peter Stein. Scene e costumi (efficace essenzialità e attualizzazione) di Moidele Bickel. Con 28 attori di buon livello tra i quali Evgenij Mironov (Oreste), Ekaterina Vassilievna (Clitennestra), Ksenia Talysina (Elettra), Elena Maiorova (Atena) e Natalia Kotchetova (Cassandra). Prod. Melpomene in collaborazione con il Teatro Accademico dell'Armata di Russia e il Goethe Institut di Monaco e Mosca. Spettacolo in lingua russa sottotitolato in francese per il Festival d'Automne 1994 di Parigi.

L'autunno avvicina Stein all'Italia. Dopo le tappe estive ad Epidaurò ed Edimburgo, la maratona *Oresteia* (7 ore di spettacolo) è approdata in ottobre a Parigi, ospite del Festival d'Automne.

Sono passati quasi quindici anni dalla prima messinscena alla Schaubühne di Berlino, che aveva colpito il pubblico con i vecchi del coro in pastrano grigio, cappello e bastone che invadevano la platea e dai quali si staccavano i protagonisti della tragedia calandosi, ad uno ad uno nei loro ruoli. Non sembra essere cambiato molto nell'impostazione, che ha poi lasciato eredi anche in Italia (penso all'*Oresteia* con Franco Parenti al Teatro Pierlombardo di Milano), ma per questa nuova edizione la compagnia è quella del Teatro Accademico dell'Armata di Russia, e a Mosca si sono svolte le prove nell'ottobre '93: proprio quando, grazie alle elezioni, la Russia tentava i primi difficili passi verso la democrazia, lontano da Eschilo per scarsa consuetudine interpretativa, ma significativamente vicina, in quel preciso momento storico, alle vicende degli Atridi.

Nel grande teatro-anfiteatro coperto di Creteil, alle porte di Parigi, la scena s'illumina del fuoco che, di sentinella in sentinella, annuncia la caduta di Troia. In cima a un grande muro nero, che fungerà da palazzo reale, la sentinella raccoglie l'agnonato messaggio da riferire a Clitennestra (Ekaterina Vassilievna), bionda signora borghese, dai lineamenti duri e dalla recitazione un po' fredda, che comincia a tessere l'occulta ragnatela con cui avvolgerà il marito-condottiero Agamennone e la sua concubina Cassandra, ma nella quale resterà poi impigliata insieme all'amante Egisto, per la vendetta di Elettra e Oreste. Drappi fatti di tante casacche di cotone rosso (forse il sangue delle vittime della decennale guerra di Troia, e preannuncio di morte) accolgono il lusingato e riluttante Agamennone. Litri di sangue vengono versati in scena per la doppia uccisione: espediente raccapricciante, contro le regole della tragedia antica, ma di grande effetto. La scena si ripete nella seconda parte della trilogia, che si svolge intorno a un grande parallelepipedo grigio, ad indicare la tomba di Agamennone, luogo di preghiera, agnizioni e piani di vendetta. L'Oreste di Evgenij Mironov, di bianco vestito contro il nero luttuoso della mascolina Elettra (Ksenia Talysina) e del coro delle coefer, è coraggioso e vibrante, deciso a seguire il suo destino nello scempio del sangue della madre e di Egisto e nella persecuzione delle Erinni fino all'assoluzione finale.

La terza parte è senz'altro la più innovativa: la tragedia assume il sapore della farsa. Le Furie sono delle vecchiette instupidite con le facce nere e i capelli bianchi; Atena (Elena Maiorova), bella e patinata come una star anni '50, piomba in scena in abito bianco e paillettes appesa a una carrucola come una diva di musical; Apollo strimpella svogliatamente la lira; e gli Ateniesi, chiamati a votare il destino di Oreste, ricordano, con spunti di amara comicità, i deputati litigiosi di un moderno parlamento. Ma tutto è bene quel che finisce bene: tale sembra essere la morale e lo spettacolo, se non provoca più l'emozione di una novità ma solo quella di poter rivedere un allestimento ormai storico, ci ricorda che la vicenda socio-politica degli Atridi ritorna ancora a far parte della nostra Storia. □



## Divina: 5° appuntamento col teatro al femminile

**M**use napoletane e *L'angelo dei sobborghi* sono i due appuntamenti più interessanti e originali dell'edizione di quest'anno di «Divina», la rassegna di teatro al femminile che viene organizzata ogni dicembre dal Laboratorio Teatro Settimo. Gli altri appuntamenti della manifestazione sono stati *Maudie e Jane* con Lorenza Zambon e Judith Malina (nella foto), che ha partecipato anche a un incontro con il pubblico, e *Una voce quasi umana* di Donatella Diamanti, con Sonia Grassi.

*Muse napoletane* è un recital di Milvia Marigliano curato da Fabio Sparvoli che mette in scena testi tratti da *Le Muse napoletane* di Giambattista Basile, da *L'angelico bestiario* di Enzo Moscato e da un brano della commedia *La musica dei ciechi* di Raffaele Viviani. Il filo rosso che lega gli autori e i brani scelti è rappresentato da una lingua napoletana non vernacolare né populista che, affidata alla versatile voce di Milvia Marigliano, si fa qui abile grimaldello che apre un varco verso le viscere e gli umori del mondo degli umili e dei vinti. In Basile si succedono la ricchezza espressiva e la creatività linguistica del barocco, in Moscato la fragorosa esplosione dei vocaboli sempre in bilico tra le espressioni più crude e le invenzioni più ardite e in Viviani la musicale bellezza del parlato semplice e piano che dà voce all'animo dell'uomo.

La scena, come si conviene ai recital, è spoglia, essenziale, e l'attenzione del pubblico, grazie anche all'uso di luci verticali, taglienti, è tutta per la Marigliano, che riesce a muoversi con agilità tra i vari personaggi e a rendere plausibile e coerente un testo che è pur sempre la somma di pagine scritte nell'arco di tre secoli.

Caratteristiche simili, sebbene con contenuti molto diversi, presenta *L'angelo dei sobborghi*. Qui il testo ispiratore è *L'anima buona di Sezuan* di Brecht e la regia, nella prima parte è affidata ad Alfonso Santagata, nella seconda a Leo De Berardinis. Tuttavia anche qui, in una scena priva di ornamenti, si muove una sola attrice cui viene affidato il compito di interpretare tutti i personaggi del testo originale evidenziati, in questa riduzione, nel loro travaglio tra pensiero interiore e necessità dell'apparire. Sicuramente più impegnativa, dal punto di vista della recitazione, la prova di Francesca Mazza, che riesce a modulare e a rappresentare con la sua voce incantata tutte le sfumature brechtiane. Due i registi di questa pièce ma, per fortuna, non è facile individuare quando la mano di De Berardinis, che in sala applaude con misurato compiacimento, subentra a quella di Santagata. *Franco Garnero*

Quarantenne, diventato famoso per i suoi spettacoli allestiti in un piccolo teatro-studio, da qualche anno direttore artistico del Teatr na Maloj Bronnoj dove lavorò a lungo Efron, Sergej Ženovač è uno dei registi seguiti con maggiore attenzione dalla critica. Il suo *Re Lear* recitato con limpida semplicità in un austero spazio quadrangolare delimitato da tronchi di legno intagliato, gli spettatori seduti tutt'intorno su scalinate degradanti poste sullo stesso palcoscenico, è stato salutato come un vero e proprio evento. Non meno elogiato è stato *L'abisso*, uno spettacolo che inseriva drammaturgicamente nel testo di Ostrovskij il melodramma francese *La vita di un giocatore* di Ducange e Dinaux. A Ženovač va anche il merito di aver ridato lustro a una delle prime opere buffe del Settecento russo, *Il mugnaio stregone, impostore e sensale di matrimoni* di Ablesimov, restituendole in una nuova versione musicale tutto il suo sapore popolare e festosamente naïve.

Nella Russia del mercato è anche tempo di clamorosi divorzi. Non solo il celeberrimo Teatro d'Arte di Stanislavskij si è diviso in due nuovi teatri (uno intitolato a Čechov e l'altro a Gor'kij) ma anche il Teatro Taganka, dopo feroci liti interne, si è infine scisso in due: una parte è rimasta a Ljubimov, l'altra è passata alla neonata «Unione degli attori della Taganka». Sono proprio questi ultimi ad avere messo in scena *Zto Vanja* di Čechov nella regia di Sergej Solov'ev. Spettacolo annunciato con gran pompa, anche in virtù del costo molto elevato per gli standard russi, l'allestimento non ha mantenuto fede alle aspettative o per lo meno non a quelle di chi non si appaga soltanto di ricchissime scenografie. Alberi frondosi in platea, uno stagno in proscenio, barche, biciclette, statue e tutto ciò non per dar corpo a un'idea interpretativa quanto per il desiderio di stupire ostentando effetti speciali. Senza grandi pretese è invece *Gente difficile* dell'israeliano Josef Bar-Yosef messo in scena al Teatro Contemporaneo da Galina Volčëk, ma reso molto gustoso, come capita frequentemente in questo Paese, dalla bravura degli interpreti e soprattutto dallo straordinario umorismo nero di Valentij Gaft, attore imponente sia nel fisico sia nella voce.

E prossimamente, quali novità? Innanzitutto Peter Stein. La sua maratona eschilea allestita al Teatro dell'Armata di Russia, e che nei mesi scorsi ha ricevuto una calorosa accoglienza nei principali teatri europei, in terra russa ha sollevato molto clamore, provocando pareri discordi di pubblico e critica. L'arrivo a Mosca del celebre regista tedesco proprio nel pieno dei bombardamenti al parlamento e il debutto dello spettacolo poco dopo le elezioni, hanno fatto sì che l'attesissimo evento teatrale venisse investito di una forte carica politica. Non c'è da stupirsi: il sangue che sancisce in egual modo la fine delle due prime parti della trilogia, e che gli attori del coro risucchiano solerti con bidoni aspiratutto da impresa di pulizia e soprattutto il tema della democrazia che sta al centro dell'ultima parte, *Eumenidi*, non potevano non richiamare al pubblico in sala la propria tragica storia passata e quel che ancora stava accadendo nelle strade. Ad ogni modo Stein pare sia pronto a ripetere l'esperienza e dovrebbe mettere in scena, al Teatro d'Arte Čechov, un collage di testi di Sergej Dovlatov - scrittore emigrato negli anni '70 negli Stati Uniti - dal titolo *Un americano russo*. Eremov, che di questo teatro è il regista stabile, allestirà il *Boris Godunov* di Puškin e il *compleanno di Miša* di Aleksander Gelman. Al Lenkom vedremo il regista Zacharov alle prese con *Il gabbiano* di Čechov, mentre Valerij Fokin, dopo aver già tratto uno spettacolo ispirato alle *Anime morte* di Gogol, lavorerà al suo racconto *Il cappotto*. Al Teatro Satirico è in preparazione *Il cornuto magnifico* di Crommelynk mentre al Teatro presso le Porte di Nikita, Razovskij allestirà il *Marat-Sade* di Weiss e Deznickij *Caccia all'anitra* di Vampilov. □

A pag. 64, dall'alto in basso, «Gente difficile» regia di Galina Volčëk; Sergej Šakurov e Olga Kirjušenko in «Ivanov e gli altri».

LETTERA DALL'INGHILTERRA

# FANTASMI DELL'OLOCAUSTO SULLE SCENE DI LONDRA

*Dai campi nazisti a Hiroshima nel dramma del canadese Lepage che ha conquistato gli inglesi - Anche in Broken Glass di Miller la memoria dell'antisemitismo nazista - La vita della Akhmatova secondo Hélène Cixous.*

GABRIELLA GIANNACHI

**B**ellissima, nonostante le difficoltà incontrate al festival di Edinburgo, è la nuova versione dell'ultimo allestimento di Robert Lepage, il «work in progress» *The Seven Streams of the River Ota*, messo in scena ai Riverside Studios dall'eclettica compagnia Ex Machina. (Ri)affermandosi come uno dei più interessanti protagonisti della scena teatrale contemporanea, il giovane regista canadese Robert Lepage ha qui voluto proporre un ambizioso ed affascinante commento sull'orrore dell'Olocausto e sugli effetti devastanti causati dalla bomba atomica sui sopravvissuti di Hiroshima. *The Seven Streams of the River Ota*, il fiume che scorre, appunto, sotto la città di Hiroshima, racconta quindi il doloroso viaggio di una fotografa ebrea dai campi nazisti al punto in cui i sette corsi d'acqua del fiume Ota si incontrano nei pressi di Hiroshima. Lepage, che crede che si possa parlare del mondo contemporaneo, post-olocausto e post-bomba atomica, solamente tramite una serie di (post-moderne) lenti, utilizza per questo spettacolo una scenografia costruita quasi interamente di specchi che moltiplicano non solamente gli spazi scenici, ma anche gli stili interpretativi e le storie di vita dei sette personaggi, venendo così a creare una pluralità di voci narranti, prospettive sceniche e metodi narrativi dallo straordinario potere suggestivo.

Sempre riguardante l'Olocausto va segnalato al National Theatre *Broken Glass*, l'ultima pièce di Arthur Miller. Ambientato nella Brooklyn del 1938, pochi giorni dopo la terribile «Kristallnacht», *Broken Glass* narra come una donna, Sylvia Gellburg, viva la paralisi storica della popolazione ebraica come un'immaginaria paralisi fisica. Vanno inoltre segnalate allo Strand una bella messa in scena di *Saint Joan* di George Bernard Shaw, diretta da Gale Edwards con la brava Imogen Stubbs nel ruolo della santa; al Gate Theatre *Black Sail, White Sail*, l'ultima interessante pièce di Hélène Cixous, narrante la vita della poetessa russa Anna Akhmatova; all'Old Vic *900 Oneonta*, spietata satira del cosiddetto sogno americano, scritta e diretta dal giovane autore David Beaird che viene così a collocarsi nella tradizione di Tennessee Williams, Arthur Miller ed Eugene O'Neill; al The Cochrane *Resurrections*, una nuova pièce del venticinquenne Biyi Bandele-Thomas, che, con la regia di Yvonne Brewster, rappresenta una feroce parabola politica ambientata nella Nigeria dei nostri giorni e infine una breve, ma affascinante apparizione all'Ica del più grande ballerino africano Koffi Koko in *D'un rive a l'autre*, un viaggio dall'Africa ad Harlem sui ritmi della musica africana e del jazz moderno. L'apertura all'Almeida, in prima nazionale, si è avuta con *Molly Sweeney*, scritto e diretto dal più



noto autore teatrale irlandese vivente, Brian Friel, con Catherine Byrne. La pièce, interpretata dal punto di vista di tre personaggi, narra la storia di Molly, che, riacquistando la vista persa da bambina, si avventura in un mondo che le pare estraneo e terrificante. Al Royal Court è andato in scena *The Editing Process*, una commedia sulla battaglia relativa alle note a piè di pagina in una collana di storia di una grande casa editrice, scritta da Meredith Oakes e diretta dalla stella nascente del teatro inglese, il direttore artistico del Royal Court, Stephen Daldry. Al National Theatre, dopo *Alice's Adventures Under Ground* (1994), un adattamento del celebre testo di Lewis Carroll di Christopher Hampton e della coreografa Martha Clarke, è tornato *Landscape* (1968), scritto e diretto da Harold Pinter, con Ian Holm nel ruolo di Duff e Penelope Wilton nel ruolo di Beth e, per la messa in scena dalla bravissima compagnia Theatre de Complicite con la regia del direttore artistico Simon McBurney, seguirà *Out of a House Walked a Man...*, una raccolta di scene musicali tratte da 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. Grande l'attesa, infine, per il primo festival inter-

nazionale di teatro shakespeariano, tenutosi al Barbican Centre. Al festival, che prevedeva anche concerti, lezioni, dibattiti e oltre cinquanta film, hanno partecipato il Düsseldorfer Schauspielhaus con *Romeo and Juliet*, regia della ventenne tedesca Karin Beier; la Suzuki Company of Toga che ha interpretato negli stili Nô e Kabuki *The Tale of Lear* con la regia di Tadashi Suzuki; Peter Sellars con un interessante *Merchant of Venice*, ambientato nella moderna Los Angeles nella quale Belmont è Bel Air, residenza di presidenti, milionari e film star, gli ebrei sono interpretati da attori di colore. Porzia è asiatica e i veneziani sono sudamericani e caraibici. Il festival si è concluso con *Shakespeare's Language*, un workshop diretto da John Barton con alcuni membri della Royal Shakespeare Company; *Romeo and Juliet* interpretato dall'Itim Theatre Ensemble e il Camer Theatre di Tel Aviv, con la regia di Rina Yerushalmi e infine *A Midsummer Night's Dream* con la regia di Michael Tumanishvili e una delle più interessanti compagnie teatrali della Georgia, l'Actors' Studio di Tbilisi. □

Nella foto, «Romeo and Juliet» messo in scena dal Itim Theatre Ensemble.

LETTERA DA PARIGI

# VOLANO ALLA COMÉDIE LE RONDINI DI DUBILLARD

*Sulla scena del Vieux Colombier torna trent'anni dopo Naïves Hirondelles, la commedia che era piaciuta a Ionesco - Al Théâtre de la Colline horror con Charcuterie fine di Tilly mentre Lavelli mette in scena L'amour en Crimée, epopea in grottesco di Mrozek - Una Irlanda soprannaturale in La terrible voix de Satan di Motton in un raffinato allestimento di Claude Régy.*

CARLOTTA CLERICI



**L**a Comédie Française ha aperto la stagione del Vieux Colombier, sala che le è affidata, con *Naïves Hirondelles* di Roland Dubillard, rendendo così nuovamente omaggio a questa singolare figura di attore-drammaturgo-poeta dopo avere presentato, nel 1970, il suo *Si Camille me voyait*.

L'esordio di Dubillard avvenne alla radio nel 1953: con il nome di Gregoire firmò ed interpretò, affiancato da Amédée, ovvero Philippe de Chérissey, delle brevi pochades. Questi sketch di pochi minuti condensano già la particolarissima scrittura dell'autore, fatta di lirismo e comicità lieve e sognante, di battute folli e strampalate avvolte di malinconia. I testi radiofonici, raccolti sotto il titolo di *Diablogues*, dopo un passaggio al cabaret approdarono al Théâtre de la Michodière dove, nell'interpretazione di Dubillard affiancato da Claude Pieplu, ottennero grazie all'accentuato coté comico, alla forma semplice e al ritmo vivace un grande successo di pubblico. E oggi, nell'adattamento di Ugo Ronfani, girano l'Italia con Vetrano e Randisi.

## TRENT'ANNI DOPO

La consacrazione di Dubillard come autore avvenne tuttavia con un'altra opera: proprio *Naïves Hirondelles* rappresentata nel '61 al Théâtre de la Poche con la regia di Arlette Reinerg. Dubillard investì molto in questo testo: pur recitando nello spettacolo con lo pseudonimo di Gregoire, firmò la pièce con il suo vero nome, nel desiderio di tenere distinta quella che considerava un'opera di più ampio respiro dalla sua produzione più vicina allo spirito di un teatro da cave. Il mondo della cultura francese - in particolare gli scrittori, Ionesco e Roussin in testa - si accorse della forza e della novità del testo, che segnò al contempo un vero successo di pubblico. Tutto quello che vi si trova era presente già nei *Diablogues*, ma qui è affermato in maniera più evidente. Nell'umorismo di Dubillard, nel suo giocare con le parole, nell'assurdo delle situazioni è veicolata una dimensione profonda, un tratto metafisico. Vi è un'interrogazione umana, un continuo porsi domande senza che mai venga rivendicata una teoria. Dubillard è un artista e non un filosofo, il senso attorno a cui tutto ruota è impalpabile, le sue domande restano sempre aperte, la sua filosofia passa per il silenzio. Ed è proprio dai silenzi, dalle pause in cui si arresta l'azione, dal continuo girare intorno alla domanda senza che vi sia una risposta o dalla sorpresa di risposte inattese e spiazzanti che scaturisce anche il riso. A *Naïves Hiron-*

delle seguirono *La maison d'os*, rappresentata nel '62 al Théâtre de Lutèce e recentemente ripresa con successo da una giovane compagnia nel grande spazio offerto da una fabbrica in disuso alla periferia di Parigi; *Où boivent les vaches*, voluta dalla coppia Renaud-Barrault per il suo teatro e messa in scena da Roger Blin - regista già di Genet, Beckett e di molta avanguardia - ripresa poi da Planchon per la grande platea del Théâtre National Populaire di Villeurbanne, e *Si Camille me voyait*.

Pierre Vial, *pensionnaire* della Comédie Française, ha saputo con questa nuova messa in scena di *Naïves Hirondelles* fare scaturire tutta la leggerezza naïve e l'atmosfera incantata della pièce senza per questo tradire i dati realistici di cui è composta. Siamo nel negozio (accuratissima e azzeccata la scena di André Acquart) di Fernand e del suo «figlio spirituale» Bertrand: negozio di non si sa bene cosa, in cui non si vende niente e nessuno entra per comprare, dato che i proprietari decidono in continuazione di cambiare genere di mercanzia non approdando mai a risultati concreti, ma inseguendo piuttosto vaghe e mutevoli aspirazioni. La porta si apre soltanto per accogliere Madame Séverin, la modista del negozio accanto che vorrebbe forse diventare la compagna di Fernand e che Fernand vorrebbe forse come compagna, ma che non lo sarà mai, sfiorandosi i loro desideri senza mai incrociarsi nel medesimo istante. Oppure la porta si apre per errore spinta da Germaine, una giovane modista che ha risposto a un annuncio di Madame Séverin e che, una volta sbagliato negozio, li rimane. A circondare il quartetto vi sono poi gli oggetti, che paiono avere un'anima: l'amaca cade, il tavolo si rovescia, un cappello vola via dal manichino. Cose che capitano, ma qui gli oggetti lo fanno apposta, per dispetto, in una sorta di dialogo con gli esseri umani. Al di là di piccole cose senza importanza non succede niente, in questo luogo al tempo stesso familiare e irreal: i quattro protagonisti si amano, litigano, si riconciliano, si parlano senza ascoltarsi, pongono interrogativi strambi e danno risposte svagate, vivono i giorni che sono condannati a vivere muovendosi sorridenti e leggeri sull'abisso del nonsenso e della noia di esistere. Ma, come scrisse Ionesco nel '61, «on ne s'ennuie pas à cette pièce sur l'ennui», anzi si ride frequentemente durante le tre ore di ritmo serrato dello spettacolo, ammirando l'eccellente interpretazione di Anne Kessler, una Germaine infantile e distratta, e di Jean-Luc Bideau, un Fernand buffo e malinconico, bene coadiuvati da Alberte Aveline (Madame Séverin) e da Thomas Cousseau (Bertrand).

In questa apertura di stagione a Parigi sono da segnalare anche i due spettacoli proposti dal Théâtre de la Colline. *Charcuterie fine*, di Tilly, è ascrivibile a un iperrealismo che ha fatto il suo tempo; e tuttavia lo spettacolo, che l'autore stesso ne ha tratto è impeccabile, di una perfezione davvero degna di nota. La pièce è la radiografia di una famiglia agiata di commercianti della provincia francese. Una famiglia per bene, padre (Roland Amstutz) e madre (Michèle Gleizer) infaticabili lavoratori, onesti cittadini e cristiani devoti, così come la cameriera (Juliette Brac) e il garzone (Samuel Grilli). Ma nell'ingranaggio perfetto di una vita scandita dai ritmi sempre uguali della mossa, del lavoro, dei pasti e della televisione c'è un granello di sabbia: il figlio ribelle, nullafacente e aggressivo (Antoine Régent) stravolge la pianificazione del tempo rientrando a casa ubriaco all'ora in cui i genitori si svegliano e sporca, anche letteralmente, quel microcosmo senza macchia, urinando nel lavello scrupolosamente disinfettato, buttando il gatto nel cesto di biancheria candida e rovesciando per terra i cibi accuratamente riposti nel frigorifero. E, in quanto elemento perturbatore dell'ordine, viene eliminato da un colpo di fucile del padre. Tilly descrive l'orrore dell'incomunicabilità e di una vita che, incapace di qualsiasi riflessione su se stessa, si regge su meccanismi esteriori tanto ineccepibili quanto vuoti di senso attraverso la descrizione meticolosa ed esasperante della ripetitività ordinata dei gesti quotidiani molto più che attraverso



la parola: il dialogo non costituisce che un pezzo dello spettacolo e consta di battute stupide, di triti luoghi comuni. La scena descrive con puntiglioso realismo la cucina-tinello della famiglia: l'acqua del lavandino scorre veramente, l'arrosto rosola davvero nel forno e così via. Gli attori interpretano con naturalezza e misura i loro personaggi-automi: la precisione con cui tutto è calcolato rispecchia talmente bene l'ottusa e vacua metodicità della loro vita da comunicare allo spettatore un'angoscia progressiva.

Nella sala grande del Teatro Lavelli ha messo in scena *L'amour en Crimée* del polacco Slawimir Mrozek, epopea in tre atti sulla Russia prima, durante e dopo la rivoluzione. Non si tratta di una pièce propriamente storica o di satira politica: il dramma della Russia, lo scacco ripetitivo è narrato in maniera allusiva attraverso le vicende private di un gruppo di personaggi che ritroviamo

identici in ciascuno dei tre atti, in un contesto che presenta frequenti virate nell'onirico e nel surreale suggestivamente sottolineate dalla regia con quadri dominati dalla trasparenza vivida dei colori. Nel primo atto i personaggi, con i loro discorsi vaneggianti di politica, filosofia e d'amore, paiono usciti da Cechov, in una costante citazione testuale e scenica. Il secondo li vede schiacciati dal peso della burocrazia, che offre frequenti spunti comici, e nel terzo, infine, si consuma l'ultima illusione, l'*American Dream*, in una scena volgare e devastata.

Nell'ottimo cast di quindici attori si fanno notare in particolare modo le interpretazioni di Michel Aumont, Dominique Pinon e Dominique Poulange.

Al Théâtre Gérard Philipe di Saint-Denis, Claude Régy ha messo in scena *La terrible voix de Satan* di Gregory Motton. La pièce racconta la lunga odissea di un uomo, illustra le varie tappe del suo cammino ponendosi ad un tempo come allegoria della vita e discesa nel mistero dell'animo umano alla ricerca di un significato sullo sfondo di un'Irlanda evangelica e sovranaturale. Régy, con una scelta estetica radicale e coerente, dà omogeneità al multiforme materiale che costituisce la pièce collocandola in un luogo indefinito tra la vita e la morte, lasciando dall'inizio alla fine il palcoscenico in una penombra livida e assegnando al protagonista una declamazione monocorde. Si rimane affascinati dall'essenzialità carica di significato, dalla tenebra che avvolge ogni cosa, dall'atmosfera fantastica e severa, quasi sacrale, anche se, alla lunga, una simile uniformità può generare un sospetto di stanchezza. □

A pag. 68, da sinistra a destra, Alberte Aveline e Jean-luc Bideau in «Naïves Hirondelles». In questa pagina, Roland Dubillard.

## WORK IN PROGRESS INTORNO A DOSTOEVSKIJ

### Bob Wilson racconta il suicidio di una povera umiliata e offesa

GIULIA CERIANI

UNE FEMME DOUCE, da *La mite* di Dostoevskij. Regia, scene e costumi di Bob Wilson. Con Charles Chemin, Thomas Lehmann, Bob Wilson e Marianna Kavallieratos. Festival d'Automne, Parigi.

Dentro a una scatola di legno chiaro, tagliata da pali sottili. Tre uomini nerovestiti e una giovane donna cupa e leggera come un'ombra che attraversa la scena e la gela in un ultimo viaggio. La lettura data da Bob Wilson di quello che Dostoevskij stesso indicava come «racconto immaginario», quella *Mite* che, nel 1876, riscriveva il fatto di cronaca del povero suicidio di un'umiliata e offesa, è esercizio di stile all'interno dell'universo chiuso e potente dei segni wilsoniani. Creato a Parigi, per la Maison de la Culture '93, dove il regista ritorna ogni anno a confrontare il  *carnet de notes*  delle sue riflessioni teatrali con un pubblico attento e feroce. Che ha mostrato, è vero, qualche segno di impazienza.

Il flusso dei ricordi, e dei rimorsi, dell'usuraio ipocondriaco nella stanza accanto a quella del corpo freddo della giovane moglie, è spezzato da Wilson in una polifonia per tre voci, tre lingue - francese, inglese, tedesco - e tre attori in età variata e progressiva (tra cui lo stesso regista). Ed è lavoro sul tempo incrociato, quello delle loro tre diverse memorie, e sul silenzio, per come diversamente lo provocano le tre mutevoli sonorità linguistiche.

Fra i tre uomini, che danzano in scena le figure complesse ed astratte del repertorio wilsoniano, è installata una sincronia imperativa e al tempo stesso discontinua, basata su una serialità che costruisce la musica gestuale del testo, la sua partitura. Così è detta la chiusura dell'universo maschile in cui *la mite* trascorre, impigliata nella moltiplicazione della sua stessa invisibilità, come in una stanza degli specchi i cui cristalli fossero, d'improvviso, diventati muti.

Pensato inizialmente come workshop nel Watermill Center (l'«officina» di Wilson a Long Island) *La mite* del regista americano ha il limite e l'asciutta energia di qualcosa che non sapremmo definire altrimenti che come un *work in progress*, album visivo agito da un montaggio straordinario; e ancora, *time machine* che è anche potente esercizio di traduzione, impegnato a ritrovare l'esatta equazione figurale tra gesto e parola, tra parola e parola, tra parola e luce e sonoro.

Evacuati i sentimenti, resa asettica l'espressione, quel che resta è un'astrazione concettuale non ancora convincente, ma che consente allo spettatore il privilegio di una mobilità psicologica e scarna, la durezza di quell'ossatura intellettuale trascritta in figura, e in teatro, che è, da sempre, la grande lezione di Wilson. □

LETTERA DA BERLINO

# TEATRI ALLO SBANDO DOPO L'UNIFICAZIONE

*Spettacoli mediocri, sovvenzioni ridotte e dissidi interni compromettono l'operato del Berliner e della Schaubühne, mentre il Deutsches Theater si fa custode della cultura tedesca - Soltanto la Volksbühne dà segnali positivi.*

ALESSANDRO NIGRO



**L**a ripresa di stagione a Berlino ha decisamente deluso. Si ha come l'impressione che tutti i teatri risentano negativamente del clima di profonda e traumatica trasformazione che attraversa la città. Solo la Volksbühne diretta da Frank Castorf sembra avere individuato una formula capace di attirare un pubblico composito e vario e nello stesso tempo inconfondibilmente berlinese: solo qui si possono incontrare a teatro sia intere famiglie «ossi» sia quella generazione giovanile che si trasferisce dopo le rappresentazioni nei locali «cult» che nascono e muoiono ininterrottamente sull'onda delle effimere mode berlinesi; intorno alle regie di Castorf e a quelle di Christoph Marthaler, queste ultime vissute come happenings musicali di stampo cabarettistico, sembra condensarsi l'unico fermento di novità, forse più interessante dal punto di vista sociale che culturale, che si aggira per i teatri berlinesi.

E gli altri? Il Deutsches Theater sembra l'antitesi della Volksbühne, un luogo chiuso, autodeputatosi a tempio della cultura tedesca, in cui ogni scambio o confronto sembra negato.

Il Berliner Ensemble comunica una sensazione di incertezza e confusione: la convivenza tra i quattro sovrintendenti è sempre più problematica. Heiner Müller a lungo assente per gravi problemi di salute (sembra tuttavia assicurata la sua produzione dell'*Arturo Ui* brechtiano all'inizio del 1995), è rimasto padrone del campo un Peter Zadek sempre più (pre)potente che ha monopolizzato il cartellone con le sue peraltro criticate ultime produzioni (*Miracolo a Milano*, *Il mercante di Venezia*, *Antonio e Cleopatra*), che tuttavia attirano pubblico e denaro ad un teatro che, nonostante le agevolazioni di cui gode da parte del Senato di Berlino, non versa in ottime condizioni. Lo stesso Zadek è dovuto ricorrere per la seconda volta a coproduzioni con il Wiener Burgtheater e con le Wiener Festwochen e gli ultimi suoi due spettacoli sono giunti a Berlino solo in fase di ripresa. Gli altri due direttori-registi, Peter Palitsch e Fritz Marquardt, non sembrano aver trovato un vero rapporto né con il teatro né con il pubblico berlinese; si è ora aggiunta a sorpresa, nel posto lasciato vacante dal dimissionario Matthias Langhoff, l'attrice Eva Mattes, una scelta indubbia-

mente pilotata da Zadek per rinforzare il suo potere nel teatro ed evitare l'arrivo di un quinto regista che avrebbe potuto, ben più della sua attrice preferita, turbare gli equilibri creativi. Sembra infatti che siano in molti ad aspirare ad aggiungersi alla già nutrita lista di registi del Berliner Ensemble, in particolare si sono fatti i nomi di Klaus Michael Grüber e Luc Bondy, ipotesi che prende valore se si pensa alla crisi sempre più vistosa che attraversa la Schaubühne. Tra quelli invece esclusi dobbiamo ricordare l'ottimo Einar Schlee che ha dato al Berliner l'unico grande successo dopo la riapertura con l'emozionante *Wessis in Weimar*, che tuttavia Zadek non ha voluto accogliere tra i registi operanti stabilmente al Berliner (è stato forse il momento di maggiore attrito tra i quattro direttori). Ma anche Peter Zadek ha subito le sue sconfitte: l'erede di Brecht non ha infatti finora consentito a cedere i diritti per una nuova produzione dell'*Opera da tre soldi*, senz'altro l'opera brechtiana che sarebbe più congeniale al regista anglo-tedesco.

Anche l'*Antonio e Cleopatra* di Peter Zadek, il suo secondo Shakespeare al Berliner Ensemble (in tutto se ne contano undici dal 1964 ad oggi) ha deluso più di uno spettatore, nonostante fosse reduce dal successo di Edinburgo. Come accade di solito negli spettacoli di Zadek (e questo è senz'altro uno dei pregi della regia), tutto si svolge secondo un ritmo intermittente e casuale, che alterna momenti di tensione a lunghe pause. «*Antonio e Cleopatra* è un'opera difficilissima - ha scritto il regista - in cui convivono due elementi contrapposti: da una parte la relazione amorosa tra Antonio e Cleopatra, intima e psicologica; dall'altra i conflitti politici, la guerra, la conquista. Non si sa se si debba realizzare quest'opera come un kolossal cinematografico o come una pièce di teatro da camera. Forse entrambe le cose, il mio allestimento è artificiale, ma a me piace un'artificialità che rimanga invisibile. Vorrei che nessuno notasse la presenza di un regista. Le regie chiare e trasparenti mi annoiano. Il teatro deve eccitare almeno quanto la vita stessa».

Purtroppo questo interessante programma di regia non sembra aver funzionato. Le scene (di Wilfried Minks) e i costumi (di Norma Moriceau) puntano alla stilizzazione raffinata: una parete curvilinea di un giallo accecante crea il presupposto ottico-psicologico per un'ambientazione esotica; meno riusciti i costumi, che appaiono indecisi tra l'orientalismo di maniera degli elmi e delle maschere, il preziosismo delle stoffe, i richiami anacronistici alle epoche posteriori. Per quanto Zadek abbia cercato di allontanare lo spettro di un «polpettone» storico, è proprio la noia a farsi lentamente strada tra il pubblico. Dopo la prima ora di spettacolo il senso di libertà concesso agli atto-

ri e il carattere collettivo della rappresentazione cominciano a generare l'impressione di un *im-passe*. Eva Mattes è una Cleopatra ora mollemente sensuale, ora fredda e distaccata, ora manesca, che tuttavia sembra soffrire non tanto per il suo amore contrastato quanto per i continui cambiamenti di costume cui è obbligata, che avrebbero fatto la gioia di un'attrice meno intelligente di lei. Gert Voss, un Antonio che ricorda a tratti Lawrence d'Arabia a tratti un miliardario americano in vacanza in accappatoio e sandali da spiaggia, appare psicologicamente più a suo agio con il personaggio. Il consueto repertorio degli anacronismi provocatori di Zadek (partite a biliardo, il gioco del volano, sedie a sdraio, Ottavia in costume da bagno e trecchine che gioca a pallone sulla spiaggia, Cesare e seguaci come ricchi finanziari con tanto di sigaro e tuba, gli ufficiali dell'esercito in tenuta coloniale) non riesce ad imprimere carattere allo spettacolo che raggiunge il massimo della debolezza nelle scene di battaglia: le compagne di guerra con i soldati che marciano ripetutamente in fila indiana sulla scena ricordano soluzioni analoghe, ma dotate di ben altra forza scenica, adottate sullo stesso palcoscenico da Einar Schleaf in *Wessis in Weimar* di R. Hochhut.

## INCERTA SCHAUBÜHNE

Aria di tempesta infine anche alla Schaubühne: Dieter Sturm, leggendario drammaturgo del teatro, ha annunciato le sue dimissioni, avvenute in un clima di aperto dissenso. Schiithelm e la Andrea Breth continuano sempre più soli a dirigere il teatro che appare in una fase di grande incertezza. Anche tra gli attori si cominciano a notare le defezioni (come il leggendario Udo Samel) o le sempre più frequenti assenze (Otto Sander, Jutta Lampe), ed anche l'ultima produzione, le goldoniane *Smanie per la villeggiatura*, hanno registrato un ulteriore dissidio tra il regista invitato, Erik Vos, e l'ensemble, al punto che Vos ha lasciato la produzione a metà e lo spettacolo è stato presentato come il frutto di una regia collettiva. Sulla bravura dell'ensemble della Schaubühne si cominciano a nutrire seri dubbi: gli attori, che appaiono in scena convinti in partenza di essere i migliori e di far parte di un teatro berlinese mitico, sembrano ormai irrigiditi in una formula, tendono al manierismo psicologico, prigionieri di uno stile cristallizzato e poco disposti a rimettersi in discussione. Questi difetti sono apparsi con maggiore evidenza nella produzione goldoniana, sia perché abbandonati a se stessi dal regista sia perché non vi è nulla di più lontano dall'animo tedesco di Goldoni.

Questa sontuosa produzione è caratterizzata da una sofisticata tecnica di scena (di Tom Schenks) che ha ricreato in scena una piccola laguna: gli attori si aggirano su strette passerelle, remano su zattere o addirittura si producono in virtuosistiche nuotate (una fissazione della Schaubühne, questa dei bagni in scena). Ma gli effetti di virtuosismo tecnico si spingono oltre: il secondo atto si chiude con roboanti fuochi d'artificio, mentre tutto il terzo si svolge sotto una fitta pioggia. Appare evidente che nell'inconscio collettivo dei tedeschi la vita a Venezia si svolge 24 ore su 24 dentro o in prossimità dell'acqua, il che lascia piuttosto perplessi se si pensa che il registro scelto per la regia è quello del realismo psicologico. Forse il concetto originario era quello di una regia intimistica, quasi prececcoviana, come oggi è di moda nella rilettura di Goldoni, meno tuttavia nella tradizione orientale della città dove prevaleva una lettura goldoniana in chiave politico-sociale. Ma di questi tentativi di introspezione psicologica dei personaggi, di questa atmosfera malinconica non rimangono che alcuni echi isolati in uno spettacolo che colpisce piuttosto per la noia e per la lontananza dal testo degli attori, patetici nei loro tentativi di rendere la quotidianità della vita sulla laguna con cliché che di veneziano non hanno nulla se non nelle pie intenzioni degli interpreti. □

A pag. 70, Gert Voss e Eva Mattes in «Antonio e Cleopatra».

## AL BURGTHEATER DI VIENNA



## Un *Peer Gynt* fiabesco e surreale con la regia di Claus Peymann

**P**eer Gynt il fannullone spavaldo e l'avventuriero, il poeta di sogni e lo scopritore del mondo, l'arrivista e il cercatore di Dio, di farabutto seduttore ed il candido idealista qualunque sia la veste che indossa, l'eroe-antieroe di Ibsen è e rimane un fanciullino in cerca del suo io, inafferrabile nulla che si sfinisce nell'essere velo di cipolla senza nucleo. Ulrich Mühe, l'eccellente interprete del *Peer Gynt* messo in scena da Claus Peymann al «Burgtheater» di Vienna, riesce a conservare nel corso dei cinque atti, ricche delle più bizzarre avventure tragico-grottesche, il volto incantato del fanciullo, ingenuo malgrado la sua furbizia, candido malgrado i suoi crimini, innocente stritolato dalla vita. Così che durante lo spettacolo, durato più di cinque ore, rimane insoluta la domanda cruciale (ed in tal senso ci sembra che sia stata colta a meraviglia l'essenza del dramma di Ibsen che ammetteva di saper porre interrogativi, ma di non trovare mai risposte): e cioè se questo sapido millantatore sia colpevole di non aver saputo trovare se stesso, avendo sempre creduto d'essere se stesso, o se sia la vita, per sua natura, a negare a priori il successo della ricerca d'ogni uomo.

*Peer Gynt* è la tragedia dell'ultimo romanticismo europeo, sfida al limite e al confine in nome dell'assoluto, è la tragedia dell'uomo moderno che cerca se stesso fuori di sé, senza avere il coraggio di cercarlo nei labirinti del proprio animo, è la tragedia dell'individuo d'ogni epoca che rinnega la vita, la semplice vita incastrata nei vincoli del quotidiano, ma all'interno di cui si può diventare un re, per cercare la grandezza, l'assoluto nell'immensità spaesante delle mille forme di vita possibili. È la tragedia della cecità, dell'autoinganno, dell'incapacità di scrutare se stessi ed il proprio animo. È una tragedia, ma scritta nella forma di una «poesia drammatica», magnificamente tradotta in tedesco dal poeta Christian Morgenstern, una forma che sconfinata tra i generi, fonde il prosaico e realistico disegno della provincia con tutte le sue figure scolpite al bulino, con lo scorcio surreale che incornicia l'avventura di Peer nel mondo grottescamente fiabesco dei troll, nel deserto con odalische da mille e una notte, nel manicomio del Cairo, inserendo fra i monologhi del protagonista dialoghi con figure che precorrono certe caricature del teatro espressionista, quali il misterioso passeggero, il diavolo in persona sotto le vesti da vescovo o il fonditore di bottoni.

L'allestimento originalissimo di Claus Peymann è riuscito proprio a fare scorrere un livello nell'altro, a creare un tono fiabesco e surreale che fonde e riassume in sé gli ambienti più diversi: questo anche grazie alle sapide scene di Achim Freyer, basate su una stilizzata essenzialità che rievoca le diverse atmosfere tramite sintetici accenti ironici, spesso poetici. Mediante un'ampia scena pericolosamente inclinata e la sua articolazione in tre zone mobili che alludono ora al ruscello, ora al bosco, ora si ricompongono a creare la distesa del deserto, il regista crea degli spazi che diventano quasi tappe di una via crucis interiore. Tutto questo senza mai perdere l'occasione per un tocco comico e divertito: la barchetta folgorata dal fulmine divino, il gigantesco piede della sfinge, il purosangue che porta via al galoppo il protagonista attraverso le dune del deserto. Non mancano i giganteschi *orang-utan*, uno dei quali da una loggia sul proscenio distrugge un lampadario della sala, né gli orribili troll con i loro costumi da fiaba di Andersen, o le oscure abitanti delle capanne alpine.

I personaggi sono sbazzati a tutto tondo, ognuno rappresenta un mondo in sé compiuto, capace di dialogare con le diverse realtà degli altri personaggi. Prima fra tutte spicca mamma Aase, ora adirata, ora maternamente partecipe, ora infuriata contro il mendace figliolo, ora orgogliosa della sua singolare creatura, di Annemarie Düringer, la Paola Borboni della scena austriaca. L'attrice ottantenne sfodera ancora oggi una grinta indomita, quella temprata e profondità che è dei grandi artisti. Altrettanto riuscita la Solvejg di Regina Fritsch, dolcemente reticente e delicatamente infantile, amante-madre nella scena finale. Né da meno sono i comprimari che riappaiono in più ruoli: Kirsten Dene è prima la misteriosa colonna parlante, poi l'insinuante passeggero, infine il sarcastico sacerdote dal piede caprino, di cui denuda tutta l'ambigua, malevola perfidia nella sua voce roca, profonda, imperscrutabile. Martin Schwab è il folle direttore dell'ospizio, figura delineata con esaltato fanatismo, il vecchio troll, incarnazione grottesca del subumano, il rozzo contadino. Bravissimi anche tutti gli altri interpreti, ognuno dei quali ha contribuito a creare questo grande mosaico di una tragedia-commedia, favola amara, poesia terribile che riflette sul dramma più grande dell'uomo moderno, facendo finta di raccontare le bizzarre avventure di un incantevole fannullone, sognatore, mentitore. *Grazia Pulvirenti*

Comune di Bologna  
Assessorato alla Cultura

Regione Emilia Romagna  
Assessorato alla Cultura

Presidenza del Consiglio  
dei Ministri  
Dipartimento dello Spettacolo



# ARENA DEL SOLE

**BOLOGNA, LUNEDI 20 FEBBRAIO 1995**

## **INAUGURAZIONE DEL TEATRO «ARENA DEL SOLE»**

### **PROGRAMMA DI MASSIMA**

ore 17 - Raduno di auto d'epoca «Arena del Sole»

#### **Cerimonia ufficiale dell'inaugurazione**

Discorso del Sindaco di Bologna, Walter Vitali  
alla presenza delle autorità locali, statali e dell'Unione europea  
Intervento di Paolo Cacchioli, Direttore di Nuova Scena - Arena del Sole, Teatro Stabile di Bologna

ore 18 - **Assegnazione dei Premi della Critica teatrale**  
a cura del Presidente dell'Associazione nazionale dei Critici di Teatro, Ugo Ronfani

ore 19 - Buffet nei foyer del Teatro

ore 21 - (Sala Grande) - Dario Fo recita  
**Il tumulto di Bologna**

ore 22.30 - (Sala Grande)  
**Concerto di musica leggera d'autore**



La sala grande della nuova «Arena del Sole» nel corso dei lavori di ristrutturazione

SIPARIO ALZATO SULLA NUOVA «ARENA DEL SOLE»

# NASCE UN GRANDE TEATRO PER BOLOGNA E L'EUROPA

*In questo articolo in esclusiva per Hystrio il direttore del nuovo complesso, ristrutturato dopo otto anni di lavoro, illustra funzioni e programmi di una scena a vocazione nazionale ed europea, polo di una cultura dello spettacolo aperta sulla società e ai giovani - L'inaugurazione il 20 febbraio.*

PAOLO CACCHIOLI\*

**I**l recupero al mondo del teatro dell'Arena del Sole, dopo otto anni di lavori di ristrutturazione e di restauro e l'assegnazione della gestione a Nuova Scena, conferisce alla stagione teatrale 1994/95 una straordinaria importanza non solo per la vita teatrale della città e della regione, ma anche per il sistema teatrale nazionale. Il teatro si inaugura lunedì 20 febbraio 1995, mentre il primo spettacolo ospite - *Dario Fo incontra Ruzante*, di e con Dario Fo - andrà in scena il 21 febbraio.

L'Arena del Sole è una struttura moderna gestita con efficienza attraverso un rapporto organico tra pubblico e privato, uno spazio qualificato di teatro dal vivo con una programmazione in grado di imporsi a livello nazionale e internazionale, con una progettualità autonoma, dinamica, capace di interpretare i mutamenti della cultura, i mutamenti del pubblico e la volontà di rinnovamento del gusto del pubblico. L'Arena del Sole, oltre ad essere un importante luogo di programmazione, deve diventare un centro di rappresentanza del mondo dello spettacolo europeo nel nostro Paese, in stretto rapporto con la politica culturale del Parlamento Europeo. Un teatro europeo, quindi: ma essere un teatro europeo non significa soltanto fare una attività che preveda una programmazione di spettacoli stranieri di qualità in modo permanente; significa soprattutto che il teatro deve avere quei requisiti strutturali presenti nella maggioranza dei teatri europei, ossia possedere tutti quei servizi necessari alla produzione e al pubblico, in termini di spazi e attrezzature tecnologiche avanzate, con la compresenza di due sale di rappresentazione che possano agire contemporaneamente con obiettivi culturali e tipo di pubblico diversi. Un teatro con caratteristiche come queste favorisce certamente la qualità della produzione e della programmazione. Il raggiungimento di questi livelli strutturali consente all'organismo produttivo e organizzativo di operare secondo criteri di livello europeo.

L'Arena del Sole è senz'altro uno dei pochi teatri in Italia che possiede questi requisiti in quanto ha in sé tutte le potenzialità - in ter-



mini di spazi fisici - per poter realizzare i servizi necessari per svolgere un'attività e un ruolo così importanti. Di tutti questi spazi alcuni sono già funzionanti, altri verranno ristrutturati in seguito.

Sul piano della programmazione riteniamo che l'Arena debba caratterizzarsi non tanto per l'importazione del grande spettacolo straniero, che arriva per un giorno o per una settimana e con un costo economico molto elevato anche a causa della svalutazione della lira rispetto alle monete straniere, ma soprattutto per la capacità di produrre eventi di levatura internazionale, perché quello che conta è ciò che rimane nella memoria storica della città, è la capacità della città di essere e di sentirsi protagonista dell'evento culturale realizzato con grandi artisti.

Pensiamo quindi che sia più importante realizzare laboratori teatrali condotti da grandi artisti come Andrej Wajda, Bob Wilson, Peter Stein, Peter Brook, ecc., cui parteci-

no giovani attori della nostra città e di altre città italiane ed europee, in modo tale che l'esperienza, la cultura, la poetica di questi grandi uomini di teatro non si esaurisca in una rappresentazione ma diventi patrimonio dei giovani artisti per il loro futuro e per il futuro del teatro.

L'Arena deve essere in sostanza un polo di cultura dello spettacolo di grande vitalità, attenta ai cambiamenti, alle novità, con un'attività capace di cogliere gli interessi e le esigenze di un vasto pubblico; capace, quindi, di operare anche per la quantità ma soprattutto per la qualità del pubblico. Non solo: sarà anche un luogo dove si potrà ripensare il teatro per restituirgli sempre di più il ruolo di coscienza critica della realtà e quell'energia creativa, quella forza di farsi ascoltare, quella capacità di essere strumento di comunicazione competitivo perché diverso, nei contenuti e nei mezzi, rispetto ai mass-media domestici, quindi luogo di ag-

## Per vincere la sfida della cultura

WALTER VITALI\*

**1**993: Museo Morandi. 1994: Museo Egizio. 1995: Arena del Sole. Con un certo orgoglio, lo voglio dire, a Bologna stiamo vincendo la nostra battaglia più bella: sfidare questi tempi di penuria continuando a fare cultura. Di più: *aumentando* la nostra produzione di cultura. Dobbiamo farlo, perché la cultura non è qualcosa di superfluo, di cui si possa fare a meno nei momenti difficili. La cultura, in una città civile, ricca o povera che sia, è l'anima stessa della comunità, il suo linguaggio, la sua visione, la sua speranza.

Certo, di questi tempi, è una bella sfida. Ma a Bologna possiamo accettarla e vincerla perché da anni una tenace opera di razionalizzazione della «macchina comunale» ha fatto sì che il Comune possa produrre di più costando di meno. Il «di meno» dei contributi statali che calano ogni anno, e che non vogliamo sostituire con l'aumento dei tributi locali. Quest'opera di razionalizzazione è un lavoro quotidiano, minuto, che non può fare notizia, ma certo fanno notizia i suoi risultati. Fra questi la riapertura del grande teatro dei bolognesi, questo teatro dal nome bellissimo; Arena del Sole, che l'Amministrazione ha giustamente voluto affidare a Nuova Scena, che meritava per il contributo che ha saputo dare negli anni alla scena bolognese e nazionale.

L'Arena ci ha permesso di qualificare l'intero sistema teatrale cittadino. Dopo la sua apertura, a primavera 1995, verrà il momento del Teatro per Ragazzi, che troverà nel Testoni una più forte possibilità di azione; e dell'inaugurazione dello spazio, il San Leonardo, che la città offre a quel grande uomo di teatro che è Leo de Berardinis e alla sua straordinaria scuola di sperimentazione.

Agli amici di Nuova Scena, un augurio e un impegno: profittare di questo nuovo spazio per un balzo in avanti nella qualità e nel respiro internazionale delle programmazioni e delle produzioni spettacolari a Bologna. L'Arena del Sole è per Voi un nuovo banco di prova, che pretende l'esperienza e la saggezza della maturità, e insieme tutta la freschezza e la fantasia che sono tipiche degli esordi. Sono certo che ce la farete. Anzi, ce la state già facendo. □

\*Sindaco di Bologna

## Come cambia il sistema teatrale

CONCETTO POZZATI\*

«**L**a città del teatro è una realtà a Bologna». Così nel numero scorso di *Hystrio* titolava il suo articolo Ugo Ronfani, cogliendo pienamente il senso dell'impegno di un'intera città nei confronti della cultura teatrale. Con l'Arena del Sole abbiamo risposto a quanti sollecitavano in tutti questi anni un ruolo prestigioso per Bologna, aprendo un nuovo capitolo nella sua storia teatrale.

Il risultato è sotto gli occhi di tutti: un teatro modernissimo in grado di ospitare e produrre proposte nel panorama del teatro nazionale ed internazionale. La fatica è ormai completata e credo sia impossibile non esserne orgogliosi. Ci siamo dotati di un teatro indirizzato alla polidisciplinarietà che si propone ad esempio per quanti operano nel settore dello spettacolo. Muta la geografia teatrale della città non solo per la presenza dell'Arena del Sole ma anche per i diversi ruoli che assumeranno gli altri spazi: il Testoni (destinato a diventare un centro di carattere europeo per il teatro ragazzi con la cooperativa La Baracca) e il San Leonardo che si trasformerà in un centro per la ricerca e la sperimentazione (con il Teatro di Leo diretto da Leo de Berardinis). La gestione e la programmazione del complesso Arena del Sole, sono, come ormai noto, affidate alla cooperativa Nuova Scena, che da vent'anni opera a Bologna con meriti tangibili, testimoniati anche dall'attività svolta in tutti questi anni al Teatro Testoni InterAction in convenzione con l'Amministrazione comunale. Con questi tre nuovi centri, che dovranno funzionare come punto di riferimento per tutti gli altri gruppi che operano nel settore dello spettacolo ed in sintonia con i teatri del territorio, Bologna si inserirà con piena dignità artistica nel panorama nazionale dimostrando di aver dato finalmente vita al nascente «sistema teatrale metropolitano». □

\* Assessore alla Cultura del Comune di Bologna

gregazione e di cultura della solidarietà.

Per caratterizzarsi fortemente come polo, oltre che un centro di programmazione, sarà un centro importante di produzione capace di interagire con altre rilevanti strutture stabili di produzione del sistema teatrale regionale, nazionale ed europeo per costruire delle sinergie che consentano la possibilità di realizzare, su progetti comuni, delle coproduzioni di spettacoli e di grandi eventi culturali, in modo da consentire una maggiore razionalizzazione dei costi, dei mezzi e quindi della spesa. Su queste basi sono già in atto accordi con strutture produttive pubbliche come l'Oser (Orchestra sinfonica dell'Emilia Romagna «A. Toscanini») e l'Ert (Emilia Romagna Teatro) mentre altre sono in via di realizzazione, nel quadro della definizione del sistema teatrale regionale.

Intorno alle sale di rappresentazione sono state create varie infrastrutture quali un centro di documentazione video, una biblioteca teatrale, un centro di ricerca e di studio di antropologia teatrale collegato con l'Università degli Studi di Bologna ed in particolare con il Dams. Sommando tutti gli obiettivi di questo progetto il risultato finale deve sempre essere quello di costruire una cultura del teatro come strumento inesauribile e intramontabile del bisogno di esprimersi e di comunicare dell'uomo. Ma per ottenere questi risultati il teatro deve entrare nel campo dell'educazione dei giovani: per questo il grosso lavoro che abbiamo portato avanti con le scuole, in collaborazione con il Provveditorato agli Studi, coinvolgendo in un'attività costante insegnanti e studenti, continuerà e sarà ulteriormente sviluppato.

In questo contesto assumerà particolare rilievo la formazione professionale in rapporto alle Scuole di Teatro. A tal fine, nell'ambito delle attività della Convenzione Teatrale Europea e nel quadro dei progetti specifici della formazione professionale della U.E. saranno concretizzati e ampliati corsi ai quali stiamo già lavorando. L'Arena dovrà anche essere un luogo che privilegia la promozione di giovani artisti, con particolare attenzione ai gruppi giovanili più qualificati presenti a livello locale e nazionale.

L'insieme di tutte queste caratteristiche consentirà alla struttura di dialogare a 360 gradi con il tessuto teatrale nazionale.

Un teatro, per essere fortemente rappresentativo all'esterno del territorio in cui opera, deve essere allo stesso tempo fortemente radicato nel tessuto sociale cui fa permanentemente riferimento. È necessario operare culturalmente ed economicamente in modo tale che il sistema economico e sociale della città viva il teatro come un suo tassello imprescindibile, non solo per l'indotto economico, per i benefici che provoca in termini di qualità della vita nella città stessa, ma per sviluppare appieno la coscienza che il costo del teatro è un investimento della collettività da cui tutti traggono un nobile vantaggio, e non una spesa assistenziale.

È quindi fondamentale che le forze economiche e le istituzioni pubbliche intervengano a sostegno dell'attività dell'Arena del Sole per un rilancio della loro immagine con investimenti rivolti alla collettività attraverso un bene pubblico: il Teatro. □

\* Direttore di Nuova Scena - Arena del Sole

A pag. 73, la facciata dell'Arena del Sole a Bologna.

LA SECONDA GIOVINEZZA DELL'«ARENA DEL SOLE»

## DOVE BATTE L'ANTICO CUORE DEL TEATRO

«Creare cosa decorosa al proprio Paese e gradita alla Popolazione»: il programma del costruttore dell'antico palcoscenico, inaugurato nell'ormai lontano 1810, continua con la ristrutturazione voluta dalla municipalità.

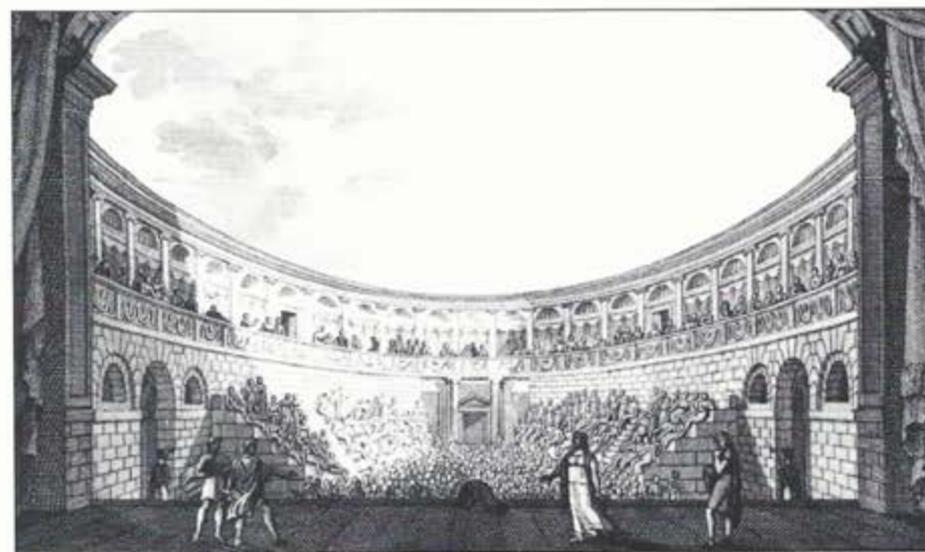
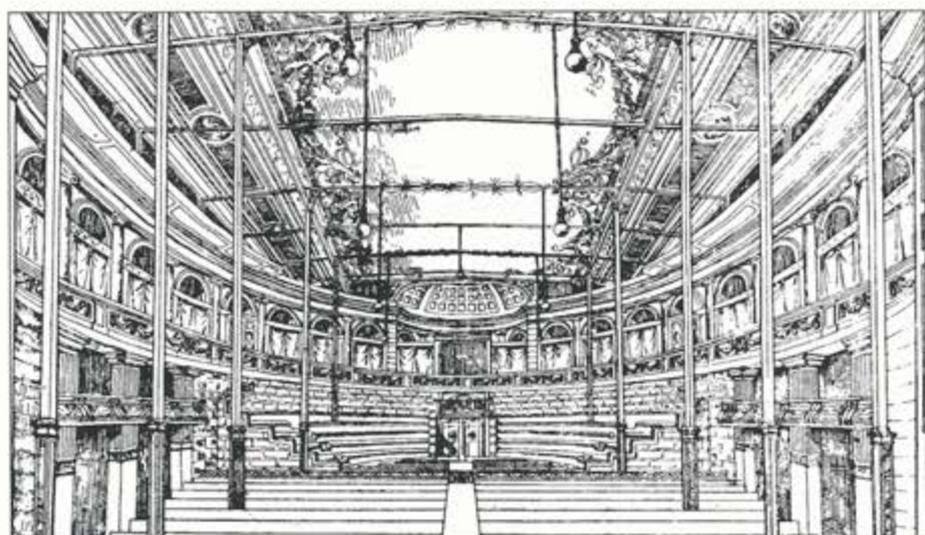
BRUNO DAMINI

L'Arena del Sole, «luogo dato agli spettacoli diurni» (secondo l'iscrizione che ne sovrasta l'ingresso, attribuita a Pietro Giordani), venne inaugurata alle 17 del 5 luglio 1810 da una «Spettacolosamente sentimentale Rappresentazione» intitolata: *Corradina d'Este al Torneo o l'Eroe del Rubicone*, inscenata dalla Comica Compagnia di Bartolo Zuccato che, per le prime repliche, dovette fare a meno dei suoi «graziosi scenari e dipinti», lasciati in pegno a un impresario di Pavia a garanzia, pare, di debiti contratti con un oste.

Il teatro fu costruito da Pietro Bonini, commerciante di corame, nell'area situata tra le vie Galliera, dei Falegnami e del Borgo di San Giuseppe. Lì sorgeva il convento cinquecentesco che le monache Domenicane di Santa Maria Maddalena abbandonarono in seguito alla soppressione delle corporazioni religiose ordinate dai napoleonici che occuparono Bologna nel 1796, sostituendosi per quasi vent'anni al dominio pontificio.

Gli intenti del Bonini erano espliciti: «l'idea di creare cosa decorosa al proprio Paese, quella di gradire alla Popolazione, lo stimolo ancora di servire al proprio interesse, hanno indotto il ricorrente ad impegnarsi alla formazione di un'arena atta per l'esercizio delle Comiche Rappresentazioni... Siccome si tratta di una Fabbrica in oggi del tutto nuova, ideata alla foggia delle Arene degli Antichi, adorna di Gradinate e di Ringhiere... che molto servir deve di decoro al Paese, capace inoltre di soddisfare alla pubblica aspettativa niente meno di quello lo è il Gran Teatro Comunale». Un'architettura neoclassica dunque, antagonista a quella barocca ritenuta classicista, in applicazione dell'ideologia giacobina che vedeva il teatro sostituirsi alla chiesa nell'educazione culturale e politica del popolo.

L'Arena del Sole nasceva con una cavea a ferro di cavallo, a cielo aperto come quella del teatro greco, articolata su sei gradoni. Fra questi e il boccascena trovavano posto numerose panche; in alto era stata ricavata una sorta di galleria con due file di gradoni; il tutto circondato da un muro di contenimento decorato nella parte superiore a trompe-l'oeil con motivo di nicchie e drappi intercalati da colonne ioniche. La capienza era di circa 900 posti. Il frontale porticato, con il



fastigio adorno di statue, così come lo vediamo ancor oggi, venne edificato solo nel 1888, con la realizzazione di via Indipendenza, nuova direttrice fra piazza Maggiore e il nodo ferroviario.

Queste e altre preziose informazioni sul primo secolo di vita dell'Arena traiamo dal volume *L'Arena del Sole* pubblicato nel 1903

da Giuseppe Cosentino.

L'Arena fu sempre meta ambita dalle grandi compagnie per il periodo che da Pasqua arrivava alla fine di settembre. Il suo pubblico, popolare o borghese a seconda delle rappresentazioni, veniva così descritto dall'«artista sommo» Giovanni Emanuel: «E forse il primo, il più intelligente pubblico d'Italia, il



ASSOCIAZIONE NAZIONALE  
DEI CRITICI DI TEATRO

BOLOGNA, 20 FEBBRAIO 1995  
TEATRO «ARENA DEL SOLE»

## PREMI DELLA CRITICA

STAGIONE 1993-1994

**Targa Roberto De Monticelli**  
**Targa Ongi a un giovane critico**

attribuiti dagli iscritti all'Anct

**Premio Lente d'Oro a un critico di teatro**  
**Premio Giusta Mercede a un operatore teatrale**

assegnati dall'Associazione sindacale Scrittori di Teatro

BOLOGNA, 21 FEBBRAIO 1995  
TEATRO «ARENA DEL SOLE»

## ASSEMBLEA DEI CRITICI DI TEATRO DELL'ANCT

## CONVEGNO «DIGNITÀ E FUNZIONE DELLA CRITICA»

*Presentazione dell'opera «Le critiche»  
di Roberto De Monticelli, Bulzoni Editore*

COMUNICAZIONE A SOCI - L'assegnazione dei Premi della Critica per spettacoli e interpreti della Stagione 1993-94, nonché l'attribuzione della Targa Roberto De Monticelli, e della Targa dell'Ordine nazionale dei Giornalisti a un giovane critico, della Lente d'oro e della Giusta Mercede avverranno nel pomeriggio del 20 febbraio in occasione dell'inaugurazione ufficiale del nuovo complesso teatrale dell'Arena del Sole.

L'Assemblea dell'Anct si svolgerà nella stessa sede il 21 febbraio alle ore 9 in prima convocazione e alle ore 9,30 in seconda convocazione. All'ordine del giorno: relazione sull'attività svolta e sulla situazione amministrativa; il seminario di formazione della giovane critica promosso dall'Anct, dall'Eti, dall'Ongi e dalla Fieg; rinnovo degli incarichi.

Il Convegno «Dignità e funzione della critica nel sistema informativo attuale» si svolgerà sempre all'Arena del Sole dalle ore 15 del 21 febbraio.

Alle due giornate della critica teatrale sono invitati anche gli operatori teatrali dell'informazione associati all'Anct come da delibera dell'Assemblea di Firenze del 13 giugno '94. I soci dell'Anct sono sollecitati a dar riscontro alle richieste di indicazioni per i Premi della Critica e a confermare la loro presenza di Bologna, come da comunicazioni inviate dalla Segreteria, che provvederà per l'ospitalità.

SEMINARIO PER LA GIOVANE CRITICA - È previsto in primavera, a Firenze. Durata due settimane. Trenta i partecipanti. I soci dell'Anct, gli organi di stampa, gli organismi teatrali sono invitati a fornire informazioni sui candidati ritenuti più idonei a frequentarlo.

**ANCT - Sede legale:** presso Ordine nazionale Giornalisti italiani - Lungotevere de' Cenci, 8 - 00186 Roma - Tel. 06/6865854-6865908 - Fax 06/68804084 - *Presidenza:* Ugo Ronfani - Via Raffaele De Grada, 12 - 20125 Milano - Tel. e Fax 02/6684656 - *Segreteria:* Pino Pelloni - Via Tigrè, 50 - 00199 Roma - Tel. 06/86325207 - Fax 06/8084491.

più raccolto, il più attento, il più simpatico, ed anche - perché negarlo? - il più educato». Ma partecipe anche al punto che «gli applausi si convertivano spesso in veri e propri attentati all'incolumità personale, allorché un attore si presentava sotto le odiate spoglie di un tiranno. Al tiranno Raimondi nella parte di Egisto, toccò sullo stomaco un boccale pieno di vino, allorché al quarto atto dell'*Oreste* emanava la fiera condanna di morte. Ignazio Palica nella *Merope* vide scagliarsi a' piedi un coltellaccio a manico fisso, che si piantò per mezza lama sulle tavole del palcoscenico. Nella *Maria Antonietta*, si udì una rauca voce di popolano gridare ad uno dei soldati rivoluzionari che tentava di strappare il figlio dalle braccia dell'infelice regina: «Lassa star quel ragazzol!» - e le parole furono accompagnate da un mezzo di birra che volò all'indirizzo del malcapitato attore».

Fra gli illustri frequentatori dell'Arena ne ricorderemo due: Lord Byron, che vi andava, nell'agosto del 1819, ospite di un anziano conte della cui giovane moglie era non segreto amante, e Carducci che, pur non appassionato di teatro, vi si recò nel luglio 1898 per la prima di un dramma scritto da una sua protetta e interpretato da Irma Gramatica. Le cronache ci riportano anche l'ira del poeta che all'uragano di fischi che accolse lo spettacolo rispondeva agitando il pugno e urlando «Vigliacchi, vigliacchi».

A tener viva la tensione intellettuale c'era anche il Caffè dell'Arena, ritrovo di attori, letterati, artisti, giornalisti e semplici spettatori, «che non chiudeva mai perché mancava di porte, e dove era abitudine grandiosa di mangiare fra l'una e le due dopo mezzanotte, perché, *facere de nocte diem* - come disse il dottor Balanzone - *bononiense est*».

Il palcoscenico dell'Arena del Sole è stato calcato dai più grandi interpreti del teatro italiano: Gustavo Modena, Eleonora Duse, Giovanni Emanuel, Irma Gramatica, Ermete Zacconi, Dina Galli, Virginia Marini, Lyda Borelli, Ettore Petrolini (che volle effettuare la prima assoluta di *Gastone*, il 14 aprile del 1924), Maria Melato, Paola Borboni, Renzo Ricci.

Poi, via via che il teatro si dotava di coperture smontabili per la sua attività invernale, si arriva, nel 1930, alle prime ospitalità di spettacoli cinematografici, avvisaglia di quella drastica trasformazione che, nel 1949, fece dell'Arena un cinema la cui inaugurazione avvenne lunedì 24 aprile 1950 con la «Prima visione nazionale dell'emozionante film italiano» di Mario Costa *Cavalcata d'Eroi*, che fra gli interpreti aveva Paola Borboni e Ave Ninchi.

Il resto è storia recente. Nel 1984 il Comune di Bologna acquista l'immobile. Il teatro ospita provvisoriamente due stagioni teatrali, 1984/85 e 1985/86, sotto la direzione artistica di Yuri Lyubimov, e poi, dal 1986, l'Amministrazione Comunale, con l'intervento della Regione Emilia Romagna, intraprende la radicale ristrutturazione che lo porta oggi a rinascere a nuova vita sotto la direzione di Nuova Scena-Teatro Stabile di Bologna. □

A pag. 75, dall'alto in basso, l'Arena con la copertura smontabile sostenuta da colonne in ghisa realizzata nel 1919; la più antica immagine dell'Arena in una acquaforte del 1825.

RITRATTO IN PIEDI DI GIOVANE REGISTA

# CRISTINA PEZZOLI

## TALENTO EMERGENTE

*Allieva di Castri, rivelatasi con Tragedia Spagnola, ha firmato due successi: Come le foglie e L'attesa - Adesso prepara La scuola delle mogli e Lungo pranzo di Natale - Lo Stabile di Parma è stato il suo porto d'attracco.*

ENRICO GROPPALI

In un teatro arido di novità ma avido di facce inedite, si affaccia da qualche stagione una strana ragazza, Cristina Pezzoli. Ha il volto duro e determinato di chi vuole far carriera a tutti i costi, una fascia le imprigiona i capelli fluenti, lunghi, ispidi, duri. Coi suoi attori comunica in un modo strano, che finora non si era mai sentito. Li riunisce attorno a sé in un cerchio, li interroga severamente sulla trama della pièce in prova, bada che tutte le concatenazioni siano ben chiare, come in un diagramma, nella mente di ciascuno, fa riferimenti cifrati a un codice di cui lei sola possiede la chiave (durante la preparazione della *Tragedia Spagnola* di Thomas Kyd commentando un efferato assassinio disse ridendo alla sua troupe «Scandalo in al Quirinale» e, al mio stupore, replicò gaia e disinvolta che quella locuzione per loro era una parola d'ordine, un messaggio chiarissimo, la migliore indicazione di metodo che potesse dare). Allieva di Castri, parla e non parla di chi – agli occhi di qualsiasi teatrante si sia formato alla scuola di qualcuno – un'altra al suo posto definirebbe «maestro». Lei, si capisce subito, maestri non ne ha, e non ne vuole. Di Davico Bonino che pure la volle a Spoleto regista di un testo di Schnitzler e che ora, per la sua prima stagione di direttore a Torino, l'ha di nuovo scritturata come regista della *Scuola delle mogli* di Molière, preferisce non parlare. Di Ronconi, di Strehler, magari di Trionfo (del quale tuttavia, nella sua messinscena elisabettiana, erano ravvisabili diversi segni) non c'è nei suoi discorsi la minima traccia. Lei va diritto per la sua strada, senza guardare in faccia nessuno. Cinismo? Non direi. Meglio parlare di una femminilità nuova (lei detesta, infatti, essere accusata di femminismo). Nuova, e perché?, si domanderà qualcuno. Risposta facile: accanto a noi, a tre passi dalla gelateria dove ci siamo dati appuntamento, il suo compagno passeggiava sorridente sorreggendo con premura tra le braccia il frutto della loro unione, una bambina di pochi mesi. Ma cosa vuole, e soprattutto cosa si aspetta, una donna come lei dal teatro? Lavoro, lavoro, e poi ancora lavoro sembra essere la parola d'ordine di Cristina che, al di là di tanto ostentato autocontrollo, rivela – dicono – sorprendenti doti di duttilità e dolcezza quando deve impostare la recitazione degli attori. Le giovani primedonne della nostra scena, quelle che magari non amano Castri e avrebbero qualche difficoltà ad accettare i suggerimenti di Ronconi, la adorano. Ai suoi ordini, docili come agnellini, Maddalena Crippa ed Elisabetta Pozzi hanno dato vita la scorsa stagione, con grande successo, a un tour de force del tutto inedito per le nostre scene. Nella novità italiana di Remo Binosi, *L'attesa*, le nostre attrici si sono infatti ogni sera scambiate i ruoli di una serva e di una padrona, entrambe incinte della stessa irraggiungibile entità: Casanova. Un amore il loro, che sfocerà nel delitto, nell'aggressività, nell'infanticidio.

Ancora prima, Cristina è riuscita nell'impresa di soggiogare, nella sua edizione controcorrente di *Come le foglie*, la platea del San Babila di Milano. Un pubblico restio ad accettare novità che pure, per tre ore di fila, è rimasto educato e composto a sedere tributando alla fine un mare d'applausi al suo spettacolo. Allora, dove sta il suo segreto? Pezzoli non lo dice, anzi evita quasi con fastidio l'argomento. Parla volentieri di *Lungo pranzo di Natale*, il testo di Thornton Wilder che spera di varare al più presto se ce la farà ad aggirare «le spaventose difficoltà economiche che affliggono in questo momento il



teatro italiano», annuncia addirittura un anno di prove per mettere a punto – sempre col Teatro Stabile di Parma, ente col quale intrattiene un rapporto privilegiato – la trilogia del *Vello d'oro* che Grillparzer a suo tempo dedicò al mito degli Argonauti, confida che – in tema di Giacosa – le piacerebbe molto allestire *Tristi amori*, e poi si rinchioda a riccio, e la fronte, alta ed ampia, le si increspa in una piega profonda. Guardando questa ragazza e le sue regie, si resta sovrappiatti da un sentimento ambiguo dove l'ammirazione per la maturità tecnica e la sorpresa per il suo comportamento insolito, conduce ad una riflessione significativa sui trentenni d'oggi. Che non parlano di ideologie (sia di destra che di sinistra, per loro la politica è un fatto assodato) e non omaggiano niente e nessuno (a un mio commento, peraltro ammirato, sul viscontismo del suo allestimento di *Come le foglie*, dominato da un elegantissimo bianco e nero dove, come larve ripugnanti, si stagliano le figure dei comprimari, lei non si scompone). Osservandola con serenità e distacco e valutandone il talento senza pregiudizi, questa ragazza nella sua anomalia rispetto alla precedente generazione di registi, dove appariva indispensabile per qualsiasi trentenne d'assalto presentarsi a un giornalista carico di pesanti volumi d'appoggio per le inevitabili citazioni, suscita un sentimento sano. Sano come l'artigianato paziente e prudente dei comici dell'arte che, da veri teatranti, interrogati sulla ragione ultima delle loro scelte probabilmente non avrebbero saputo dare una risposta esauriente. Che noi avremmo comunque colto, al di là di tante superficiali confessioni, nella dura realtà del quotidiano dove, se di lavoro si parla, lavoro vuol dire rizzare una tenda, collocare un praticabile, piazzare le luci, controllare i bozzetti e ispirare all'attore non una serie di pose plastiche ma il senso fluido e concreto della vita che fugge, e che solo l'interprete può momentaneamente fissare nella realtà immutabile della maschera. □

Nella foto, Cristina Pezzoli.

AROLDI TIERI FIRMA UN «ARMISTIZIO» CON IL TEATRO

# SÌ, CONTINUO A RECITARE MA SOLTANTO PER AMORE

*«Il ripensamento si riallaccia solo alla mia vita privata. Ormai in teatro domina il principio del do ut des e, quando mi ritirerò dalle scene, ci scriverò sopra un libro», dice l'attore - In questa stagione è impegnato con la sua compagna, Giuliana Lojodice, nel Tacchino di Feydeau con la regia di Sepe.*

ANNA CERAVOLO



Circa un anno fa Giuliana Lojodice annunciava il ritiro di Aroldo Tieri dal teatro. L'attrice, da ventotto anni sua compagna di vita e di palcoscenico, già in precedenza aveva paventato il congedo di Tieri dalle scene definendolo «una spada di Damocle» per lei, costretta poi a recitare con un altro attore. L'addio al teatro di Tieri non muoveva tanto dalla stanchezza di quasi un sessantennio di carriera quanto dall'arezza di doversi confrontare quotidianamente con una situazione teatrale avvelenata dalla politica e dalla corruzione, e dove meriti e professionalità vengono affossati. Ma alla fine, e con soddisfazione del suo pubblico, Aroldo Tieri è tornato sui suoi passi; questa stagione la compagna Tieri-Lojodice ha alzato il sipario su *Il tacchino* di Georges Feydeau.

**HYSTRIO** - Quali sono le ragioni che l'hanno spinto a rivedere la sua decisione e a concludere di voler tornare sulla scena?

**TIERI** - Il ripensamento si riallaccia alla mia vita privata e non alla mia vita d'attore. Mia moglie e compagna di lavoro è Giuliana Lojodice; ritirandomi io, l'avrei obbligata a cominciare una nuova avventura teatrale con un altro prim'attore. Ci sono molti attori bravi che potrebbero affiancarla

ma lei non era ancora pronta all'idea che io lasciassi il teatro. Ho riflettuto molto, e ho preferito rimandare. Mi sono anche sentito dire «è il solito attore che dice che si ritira e poi non lo fa», ma il motivo era profondo e importante: non volevo turbare Giuliana e il mio rapporto con lei che è stato ed è bellissimo, e che voglio mantenere tale fino alla fine dei miei giorni.

**H.** - Lei ha definito il teatro «triste e cattivo». Quali le cause del suo malumore?

**T.** - Vede, oggi nel teatro si è innescato un meccanismo perverso per cui fare un bello spettacolo, di successo, non conta nulla. Siamo circondati da una rete di clientelismi per cui, anziché i meriti, si considerano le sudditanze politiche; domina il principio del «do ut des». Io ho sempre lavorato seriamente, con grande passione, non ho mai chiesto nulla a nessuno, non mi ha mai raccomandato nessuno, non mi sono mai legato politicamente a nessuno e tutto quello che ho fatto, l'ho fatto con le mie forze. E per questo, ho chiesto soltanto una cosa: rispetto. Quel rispetto che, per esempio, è stato negato a Salvo Randone, uno dei più grandi attori della nostra epoca, e in modi diversi anche a Salerno, Lionello, Ferzetti...

**H.** - C'era stato un fatto in particolare che l'ave-

va determinata nella sua scelta di abbandonare il teatro?

**T.** - L'anno scorso avremmo dovuto riprendere *Care conoscenze e cattive memorie* di Horowitz, per un paio di mesi, ma non si è riusciti a trovare delle piazze nonostante fosse stato uno spettacolo ben recensito dalla critica e che il pubblico aveva dimostrato di apprezzare. È stata la goccia che ha fatto traboccare il vaso.

**H.** - Ma adesso le cose sono tornate a posto? È soddisfatto?

**T.** - Questo è un armistizio, non la pace. Io ero arrabbiato e continuo ad esserlo; sono stato invitato a un dialogo in alto loco ma tutto è rimasto esattamente come prima, non si è mosso niente.

**H.** - Con l'annuncio del suo ritiro aveva dichiarato di voler scrivere un libro per «dire tutto, anche i nomi»...

**T.** - Sì, quando mi ritirerò definitivamente dalla prosa voglio scrivere un libro che ho in mente da tempo: ne ho tante, di storie da raccontare. Ma non prima di allora, altrimenti questo mio atto finirebbe per assumere un sapore ricattatorio che non voglio che abbia.

**H.** - Dopo un anno di pausa siete ritornati con *Il tacchino di Feydeau*: un testo brillante, tanti attori in scena...

**LOJODICE** - Siamo grati a Giancarlo Sepe - è il quarto allestimento insieme - che ci ha suggerito questo teatro di un autore straordinario come è Feydeau. Dopo tanto repertorio drammatico ci voleva qualcosa di comico. Un'altra cosa particolare è che quest'anno siamo passati da testi con solo due personaggi ad avere una bellissima compagnia che riempie il palcoscenico in modo clamoroso; e di una cosa siamo molto fieri: di aver dato l'opportunità a tanti giovani attori, tutti bravissimi, di essere coinvolti in questo spettacolo che sta andando molto bene, e quindi di poter mettere in luce le loro doti.

**H.** - L'ambientazione è stata trasferita dalla fine dell'800 agli anni '50: perché?

**L.** - Sì, perché l'obiettivo è quello di un *charme* contemporaneo per attualizzare il testo. Il dato più significativo è, senza dubbio, il predominare del colore bianco, totale, della scena che fa risaltare i personaggi che invece sono coloratissimi, irruenti e che imprimono allo spettacolo un ritmo forsennato. Anche il richiamo alla moda spiritosissima e azzardata degli anni '50 è molto forte. Per le musiche, niente valzer o cancan ma canzoni di Trenet e della Arletty. Insomma, nessun riferimento ai canoni tradizionali, seppur affascinanti, della Belle Époque. □

Nella foto, Aroldo Tieri.

MASSIMO VENTURIELLO PROTAGONISTA DEL *TIMONE* A TORINO

# UN ATTORE SOLITARIO CHE NON VUOLE ARRENDERSI

*Predilige ruoli da emarginato o personaggi complicati che affronta facendo attenzione all'uso del corpo e allo scavo interiore, ma ama le cose semplici - Sotto la scorza di maudit un uomo legato ai ricordi e alle origini contadine.*

VALERIA PANICCIA

Che sia un attore prestante e avvenente è fuor di dubbio, ma lui, Massimo Venturiello, bello, alto, muscoloso, mediterraneo, predilige e sceglie solo ruoli da emarginato, sordomuto, extracomunitario, settantenne, personaggi solitari e «stranieri», possibilmente con qualche vizio di troppo, alcool o droga o anche handicap fisico.

Non molto tempo fa ha detto no a Ronconi, non per snobberia anche se era già fermo col teatro da due anni ma perché ha preferito girare tre film contemporaneamente («poveri» li definisce lui «nel senso che non c'era una lira e si guadagna poco»): *La notte che piove* di Gianfranco Bullo, *Caccia alle mosche* di Angelo Longoni, *L'amore dopo* di Attilio Concari. Tra le sue ultime fatiche un monologo che brucia di vitalistica passione e che ha incantato non solo il pubblico ma anche la critica: l'omosessuale immigrato di Koltès in *La notte poco prima della foresta*, una lunga frase di quaranta pagine senza punteggiatura, in cui Massimo recita con il corpo, le mani, i capelli e la voce dalla connotazione meridionale, la disperazione, la tragicità e l'emotività anche tenera del personaggio.

**HYSTRIO** - Come ti sei trovato con il linguaggio «forte» di Koltès?

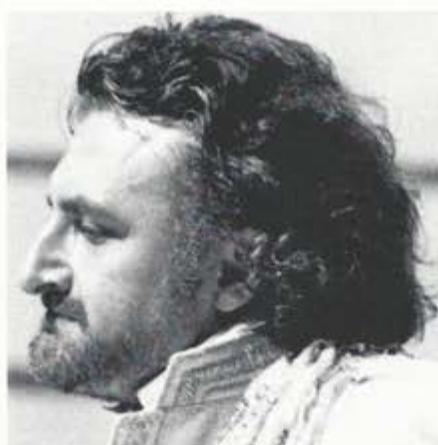
**VENTURIELLO** - È una lingua che ha un suono, è musica. All'inizio la traduzione sembrava letteraria poi invece abbiamo scoperto insieme al regista, Giampiero Solari, che è una scrittura quasi pasoliniana da interpretare con concretezza e visceralità, e abbiamo deciso di farmi accompagnare sulla scena da un percussionista, come in una jam-session durante il delirio pieno di visioni, la preghiera di uno spostato.

**H.** - Qualche anno fa insieme a Marina Confalone recitavi la parte di un sordomuto, poi con la Colli quella di un catatonico poi addirittura di uno che delira, ma perché i ruoli di «emarginato» ti appassionano tanto?

**V.** - La cosa più interessante nel mio mestiere è scavare, approfondire, scoprire tutto quello che sembrerebbe lontano. Ho anche recitato un vecchio contadino del Cilento e nell'ambiente mi son fatto conoscere proprio con quel personaggio che fumava, sputava vino e raccontava storie di guerra. Mi piace partire dalla fisicità di un personaggio. Mi sento un attore «all'americana».

**H.** - Ora stai interpretando Timone d'Atene. Anche questo personaggio è un «emarginato»?

**V.** - Sì, nel senso che esce dalla norma. Timone è il massimo dell'esasperazione: è la rappresentazione, lo spettacolo, il bisogno estremo di essere adulato nella prima fase e la misantropia, il rifiuto del mondo nella seconda. La grandezza di questo personaggio è data anche dall'incompletezza del testo (non c'è un finale, le scritture sono sovrapposte, ci sono incongruenze) e dalla pienezza



del pensiero: la sua fede nell'amicizia - che sfiora l'adulazione - è il segno della modernità: oggi i rampanti hanno bisogno estremo di elogi. È dunque senza dubbio un protagonista esagerato e in questo senso rientra nella mia fila di emarginati fino ad ora interpretati: l'emarginazione è da intendere come incapacità di adeguarsi alla mentalità corrente, alle norme. È un diverso. Solo che qui la drammaturgia è altissima. Per la prima volta affronto Shakespeare da protagonista. La seconda se considero il *Tito Andronico* con Lavia dove avevo un piccolo ruolo. Quindi la grandezza reale di questo scrittore è per me una scoperta. La regia di Walter Pagliaro mi ha aiutato soprattutto nella meticolosa analisi del testo e nell'approfondimento di certi significati che da uomo moderno mi sarebbero sfuggiti. Inoltre in questo spettacolo mi trovo molto in sintonia con Paolo Graziosi soprattutto sul piano della metodologia. Ritornando a Timone: è un personaggio che mi fa paura perché ne compendia molti: Re Lear, Don Chisciotte, Enrico V.

**H.** - Allora adesso fammi un autoritratto.

**V.** - Il mio è un mestiere che mi coinvolge a pieno e la ricerca di autenticità a cui aspiro quando recito appartiene anche alla mia vita: mi sforzo il più possibile di essere vero, autentico. E il teatro in questo senso mi aiuta molto. A differenza di qualche anno fa mi sono liberato di certe paure che potevano farmi apparire una persona dura. Ma era solo timidezza. Sono cresciuto e ora mi piacciono le cose normali nella vita, a differenza di quelle che interpreto sul palcoscenico.

**H.** - Un incontro che ti ha lasciato il segno?

**V.** - Quando ho iniziato (ho fatto l'Accademia, ero in classe con Rubini, ecc.) rimasi fulminato da *La gatta Cenerentola* di Roberto De Simone, forse anche perché avevo in testa di cantare, poi Ma-

saniello con Mariano Rigillo. Registi: Giampiero Solari, Franco Però che allora era assistente di Lavia. Ci siamo incontrati durante il *Tito Andronico* e da lì nacque l'idea di fare *American Buffalo* di David Mamet insieme a Sergio Rubini. Poi sicuramente un incontro straordinario fu quello con Mikalkhov. Feci con lui un film che non vide nessuno, *Autostop*; doveva essere un film pubblicitario per la Fiat, poi però il regista ne fece qualcosa di più. Era la storia di un pilota che partiva in macchina da Lecce per Mosca. C'era una scena di pianto molto difficile che dovevo fare: il regista per aiutarmi davanti a tutti mi abbracciò, mi strinse forte, davanti a tutti, mettendomi in una situazione di imbarazzo, sembravamo due froci. Ma mi trasmise quell'emozione necessaria per la scena. Alla fine sul set piangevano tutti. Una cosa fortissima. Nessun altro regista è stato in grado di trasmettermi tanto.

**H.** - Questo tipo di ricerca che stai portando avanti pensi si possa fare individualmente o credi nelle associazioni o gruppi di teatro e cinema che si stanno formando e hanno dato dei risultati concreti?

**V.** - Quando facevo parte della Tea, l'associazione che anni fa dirigeva la Sala Umberto di Roma, non mi sono trovato bene. A me quel che interessa di più è il momento «circense» dello spettacolo. Preferisco quindi portar avanti la mia ricerca da solo, certo con dei registi e attori a me confacenti.

**H.** - Vieni da una scuola tradizionale, l'Accademia, come sei arrivato a questa «metodologia di recitazione americana»?

**V.** - Non credo sia stata una persona in particolare a suggerirmela, ma una serie di cose messe insieme. Quando ho iniziato credevo che fare l'attore significasse star di fronte o dare il profilo migliore, parlar a voce alta. Poi ho capito che non significava affatto far bella mostra di sé ma piuttosto dire quello che c'è dentro, anche a voce bassa.

**H.** - La tua opinione sulla situazione teatrale attuale?

**V.** - È drammatica. Non esiste la tutela né un interesse reale ad aumentare il talento e l'intelligenza. Le leggi del mercato impongono che i mercanti sopravvivano e costringono gli artisti a morire. Se faccio Timone è perché con lo Stabile di Torino non si ha la necessità di riempire i teatri, anche se ci sarebbero volute non sei settimane ma tre mesi di prova, un suggeritore e un assistente alla regia. Non sono deluso, sono fortunato, perché lavoro nonostante non frequenti l'ambiente, e i miei amici sono fuori dal giro. Forse il mio carattere impegnato di origini contadine non mi fa arrendere. □

Nella foto, Massimo Venturiello.

SGUARDI SULLA NUOVA DRAMMATURGIA IBERICA

# TANTA SPAGNA A FIRENZE PER IL SETTIMO INTERCITY

Paté di ragazza di Garcia, El caso Woyzeck con regia di Alfaro, Carezze di Belbel, Mari-Carmen di Morte e Paseo por Madrid di Panichi alla rassegna dei teatri di Rifredi, della Limonaia, di Scandicci e del Laboratorio Nove.

PAOLO LUCCHESINI

Un acquazzone vigliacco ha rovinato il *vernissage* del settimo «Intercity» dedicato a Madrid. Novità bagnata, novità fortunata. Ma la festa teatrale, secondo noi, non è stata un gran che, soprattutto, non riuscendo a comprendere totalmente l'opera dello spagnolo Rodrigo Garcia, drammaturgo brillante, giovanilista, regista, scenografo, vissuto in Argentina fino ai vent'anni, per poi vivere in Spagna.

Non ne sappiamo di più di questo curioso, intelligente artista, i suoi maestri sono Müller, Beckett, Handke, Bernhard, ma leggendo il copione di *Paté di ragazza* ci sembra assai prossimo allo stile di Woody Allen, di Almodovar, nonché schegge di demenziale un po' *retro*, una scrittura istantanea, un ciclone di chiacchiere separate, tritate, rovesciate, riciclate componendo battute e miniscene roventi intrise di un *humour* angloamericano, creando personaggi psicopatici, ognuno con il proprio fardello di disastri personali, tragico-esilaranti, in poche parole un divertente *Hellzapoppin'*. Tutto ciò s'evince seguendo movimenti, azioni, scene di un spettacolo composito che vive teatralmente di quattro monologhi: sono tre uomini che, raccontando le loro ridicole imprese personali, tentano di sedurre la ragazza cucinando manicaretti per lei. Quindi il lavoro drammatico di Garcia pare limitarsi proprio alle quattro storie ragguardevoli (eccellenti sceneggiature), tutto il resto è confusione, inutili quadri, il vizio di tirare alla lunga. Cosa rimane? La regia di Rodrigo Garcia che ha realizzato una mezz'ora sorprendente con i suoi quattro attori in gran vena, tirati, pimpanti. Poi la *pièce* si squaglia pian piano, il finale è stanco.

È chiaro, che Büchner guardava con attenzione le classi più basse, allontanandosi dal romanticismo (vedi *La morte di Danton*, scritta nel 1835), per passare al vergognoso naturalismo con *Woyzeck*, dramma dell'indigenza, dell'ignoranza, della violenza, una storia scandalosa che raggiungerà la scena soltanto nel 1913, tratta da un fattaccio di cronaca: un barbiere, che aveva ucciso la moglie, era condannato a morte. Ed ora Intercity Madrid ci fa conoscere un *Woyzeck* valenziano, una rivisitazione di Carles Alfaro, regista e scenografo, forte di un adattamento estroso che si limita ai sei personaggi principali con un strano scambio di sesso, l'amico Andres diventa una Andrea, nuovo il titolo, *El caso Woyzeck*.

Alfaro ha creato un spazio cupo, una misera caverna che è stamberga dei Woyzeck, strada, bordello, l'ufficio del capitano e le follie del Dottore, dove appaiono figurazioni inquietanti, soprattutto un enorme occhio, una sorta di un grande fratello. Inoltre il regista ha ambientato il dramma - ci pare - in una Spagna franchista, vedi la violenza del Tamburmaggiore, volgare, sottaniere, a fronte della mitezza del fragile soldatino e la futi-



lità della disperata Maria: in poche parole ne nasce una tragedia proletaria, secondo noi, molto vicina all'ideologia di Büchner. Spettacolo più di movimento che di parola; in gamba gli attori con Pep Ricart un Woyzeck perfetto, Empar Canet una seducente Maria, Josep M. Albert un truce Sargento, ancora Imma Sancho (Andrea), Jordi Vedù (Dottore) e Joan Bertran (Capitano). Musiche piacevoli e metalliche di Joan Cervero.

«Fra il dire e il fare c'è di mezzo il mare», dice l'adagio, ovvero, fra il *Girotondo* del mitteleuropeo Arthur Schnitzler, finissimo osservatore della tragica caduta dell'Impero Asburgico, e le *Carezze* del catalano Sergi Belbel, drammaturgo passionale di grido che fotografa situazioni attuali di una Barcellona incancrenita, malata. Infatti, è difficile mettere a confronto due *pièces* totalmente diverse, se non la scrittura a dieci personaggi che si rincorrono nel giro di una giornata particolare, in cui accadono vicende piacevoli e sgradite. Le dieci *Carezze* sono spesso pedate, pugni, screzi, grida ed altro; in quanto alle coppie, comprese gli omosessuali, l'arco generazionale va da un bambino delinquente a un vecchione disperato, un mondo eterogeneo, un'accozzaglia di individui senza cuore, se si esclude la scena delle due donne anziane. L'intreccio schnitzleriano vale solo per i passaggi dei dieci personaggi, inutili la satira e l'ironia; l'eros di Belbel ci fa vedere circostanze ingrate, scabrose, di notevole durezza; rare, invece, scene riguarde. Testo asciutto, pungente, tradotto con fierezza da Barbara Nativi. Lo spettacolo è supportato dalle musiche stupende di Marco Baraldi e dagli elementi sceno-

grafici di Dimitri Milopulos. È stata ancora Barbara Nativi ad affrontare l'ennesima difficile realizzazione con un gruppo di attori disparati, alcuni un po' verdi, altri, i migliori, che hanno doppiato tre personaggi. Ciononostante il dramma guidato con forza e raziocinio dalla regista è filato bene non sbagliando una battuta, creando dialogo per dialogo, un'elettricità continua anche nei momenti cruciali. Fra gli attori meritano per primi Sandra Bedino e Monica Bauco, una coppia delicata, commovente, Gianluigi Tosto, brillante due volte, bene anche Alessandro Baldinotti, un ottimo «vecchio» giovanissimo, e ancora Monica Demuru (il Bambino), Roberto Gioffré, Sandra Garuglieri.

Violenze, passioni, amicizie e antipatie, spesso omosessuali. Ecco il teatro di Andrés Morte scrittore e regista catalano, fra tutti, è il più infuocato, impetuoso, un orgoglioso guerriero d'oggi il cui vessillo è la libertà totale, una forte, continua *revanche* contro la soggezione della sessualità con la sua pericolosa, terribile misteriosa presenza del morbo dell'Aids.

Lo spettacolo, *Mari-Carmen*, è un perfetto, classico cabaret spagnolo. Morte ha confezionato un testo su due - o tre - piani drammaturgici, per prima cosa le canzoni e i numeri da varietà con due brillanti trasformisti, Juanjo, ovvero la star Desirée, e Antonio, ovvero Vanessa la soubrette, con i loro costumi sgargianti, le barzellette, le battute, le parolacce, le risate, ma anche, in momenti difficili, profondi pensieri, commoventi. Secondo spazio teatrale un misero scenario in cui si consuma un dramma di tre amici, due uomini omosessuali e una donna, quasi un classico greco, una tragedia annunciata. E infine il terzo elemento, odioso, che fa parte di un coro a tre voci - in italiano e in inglese -, tre parche che rappresentano la meschinità dei benpensanti, degli ottusi, dei cattivi. I pezzi forti dello spettacolo sono stati i due professionali, straordinari attori *en travesti*: ecco la bella, metallica voce di Jiame Valero e ancora ecco Vanessa dalla eloquente facondia di Massimo Verdastrò; fra gli altri l'ottima, incisiva Simona Quartucci nel ruolo delle tre teste; Mari-sa Miranda (la comare), Gianluca Barbieri (l'Amato) e Sergio Albelli (El Galan). Intercity Madrid ha chiuso i battenti con una frizzante sarabanda spagnolesca pensata, scritta e realizzata da Silvano Panichi per ragazzi vivaci e intelligenti, ma, secondo noi, buona per adulti che si divertono come fanciulli. Un spettacolo grazioso a due lingue, *Paseo por Madrid*, un omaggio alla capitale spagnola, artefici due attori scanzonati, la smagliante e seducente Puchi Lagarde e il geniale Silvano Panichi. □

Nella foto, Alessandro Baldinotti e Gianluigi Tosto in «Carezze» di Sergi Belbel.

FRA LETTERATURA E TEATRO IL MEETING DI PARMA

# ARIA DI FESTA E PAURA: È PINTER SECONDO LIEVI

A parte il convincente Shakespeare di Dall'Aglio, Party Time è stata la sorpresa della rassegna - Anche Pasolini e Calvino fra i momenti da ricordare.

VALERIA OTTOLENGHI

A parte *Molto rumore per nulla*, che è riuscito a conservare, nella messinscena di Gigi Dall'Aglio, la vitalità e la freschezza propria del testo shakespeariano e della versione cinematografica di Branagh, di cui si è avvertita l'influenza, l'evento più significativo di Teatro Festival Parma '94, che si è svolto dal 27 settembre al 2 ottobre, è stata la lettura scenica di *Party Time* di Harold Pinter, a cura di Cesare Lievi. Capire perché Shakespeare sia tanto grande non è così difficile: personaggi sbalzati dal vivo, intrecci avventurosi, sentimenti, emozioni, paure proprie dell'uomo di ogni tempo. Davvero arduo è invece capire come Harold Pinter riesca ad essere così convincente come drammaturgo, con una presa così forte, mescolando in misteriose miscele tragedia e comicità, leggerezza e angoscia: personaggi indefiniti, senza storia, conversazioni generiche, frammenti sparsi di pensiero privi di nucleo, di motivazioni. Eppure: che fascino, quale sottile tensione, che ansia crescente nelle sue opere... Ed anche la lettura di *Party Time* (*Regime di festa*), ha saputo conquistare, avvolgendo presto il pubblico in quell'atmosfera carica di ambiguità di cui Pinter è maestro, tra sensazioni di incerta minaccia.

Tavolini, bibite, chiacchiere mondane. Coppie, amici, nuove conoscenze. Toni frivoli, modi garbati. Piace sentirsi speciali, protetti, lontani dalla volgarità della gente, delle strade. Perché fuori sta accadendo qualcosa di terribile: posti di blocco, pericolo, malattie. Si intuisce che lì, tra quegli ospiti, ci sono ricchezza e potere. Ed anche quel club esclusivo di cui continuamente si parla pare che, nell'offrire servizi di lusso, debba confermare privilegi sociali e posizioni di forza sul piano politico.

Non confermerà Gavin - la figura più importante del gruppo - che presto tutto tornerà nella norma? Che bisogna stare tranquilli perché ciò che accade fuori non sarà certo un rischio per loro?

Ritornano molti caratteri drammaturgici propri di Pinter: il parlare quotidiano che tende a nascondere/rivelare stati di paura, la sensazione che da fuori possa irrompere qualcosa di terrificante, l'incertezza del vivere tra toni di apparente tranquillità.

Gli attori - Gigi Angelillo, Giampiero Bianchi, Paolo Bonacelli, Annamaria Gherardi, Daniela Giordano, Francesco Migliaccio, Elisabetta Piccolomini, Massimo Popolizio ed Elisabetta Pozzi - hanno recitato con il copione in mano, ma sapendo mantenere le caratteristiche del ruolo e creando dei movimenti a tratti quasi coreografici, una sorta di limpida corrispondenza al rigoroso e complesso geometrismo del testo.

Avvio chiasoso per il festival con *Ars vitalis*, «cabaret jazz surrealista». Un gioco di rimandi, di rinvii per *Variations Calderon* da Pier Paolo



Pasolini, regia di Jean-Louis Martinelli tra riflessi pittorici ispirati a Velasquez. Poi, il ritorno di Pasolini, ma solo in dedica, per *Incantati*, «Parabola dei fratelli calciatori», testo e regia di Marco Martinelli, tra sogni di periferia in un clima di relazioni umane faticoso e soffocante.

Magnifico lo spazio della Fondazione Magnani-Rocca dove si è svolto l'itinerario-guida *Fuochi sparsi* di Jean-Christophe Bailly, regia di Gilberte Tsai, tra suggestioni forse ancora pasoliniane (quell'angelo in bicicletta nella notte!) e incontri con grandi opere (Goya, per esempio) di fronte alle quali si mescolavano spiegazioni e frammenti di teatralità. Mentre, vecchio nei modi, fastidioso senza essere veramente provocatorio, privo di tensione e di spettacolarità, è sembrato *Klammer auf klammer* dei Ratten di Berlino: perché mai coinvolgere Beckett - così vero proprio nella sua essenzialità distanziata - per dei veri barboni? Forse, a fianco a *Party Time*, si ricorderà di que-

sto festival in particolare la serie di letture di Sergio Fantoni dedicate, presso la Galleria Nazionale, alle *Lezioni americane* di Italo Calvino. Fantoni ha dato voce a quel discorrere colto, lieve, spiritoso, diretto, semplice, rapido, limpido... Lezioni che sono anche letteratura, fors'anche teatro? «Il mio disagio è per la perdita di forma che constatato nella vita, e a cui cerco d'opporre l'unica difesa che riesco a concepire: un'idea della letteratura...». E del teatro, un'affinità colta e preziosa evidenziata da un attore, Sergio Fantoni, attraverso le parole di uno scrittore amatissimo, Italo Calvino. In un festival dedicato a Bernard Dort. □

Nella foto, totale di «Molto rumore per nulla» di Shakespeare, regia di Gigi Dall'Aglio per il Teatro Due di Parma.

VETRINA EUROPA: FESTIVAL INTERNAZIONALE

# A PARMA SI FA TEATRO ANCHE NELL'ORTO BOTANICO

In quattro giornate la rassegna ha ospitato oltre a molti spettacoli stranieri anche le nuove produzioni del Teatro delle Briciole, organizzatore della manifestazione, e fra queste un originale Woyzeck-Douceamer: raffinata creazione del Tam - Ricerca di strade comuni nel convegno sul Teatro Ragazzi.

VALERIA OTTOLENGHI

Quante volte i bambini ascoltano volentieri la stessa fiaba? Si crea in loro una sorta di sentimento della necessità, per cui il racconto deve procedere secondo determinati passaggi, così come si sono svolti la prima volta: perché quella è la verità narrativa, percepita come assoluta, fors'anche a causa dell'origine prima delle fiabe, ripresa orale di antichi riti d'iniziazione. E *Con la bambola in tasca*, il delizioso, intelligente spettacolo delle Briciole, regia di Letizia Quintavalla, drammaturgia di Bruno Stori, ispirato alla favola *Vassilissa la bella* di Afanasiev, dedicato ai bambini dai tre ai sette anni, ricco di molta sensibilità, crea proprio questa sorta di speciale comunicazione sotterranea, delicata e preziosissima, con la ripetizione della fiaba in più forme. È Flavia Armenzoni a condurre la narrazione, dovendo instaurare un rapporto caldo, rilassato e lieto all'ascolto, fino a rendere una delle bambine del pubblico protagonista della storia, una nuova Vassilissa che, nel viaggio iniziatico, in forma non più rituale ma teatrale (i confini sono però così chiari?), attraversa il bosco, incontra l'ambigua figura della Baba Jaga (buona o cattiva?: il mondo, le persone, si possono dividere così?) e ritorna con il fuoco, segno concreto e simbolico della sua personale conquista.

## WOYZECK NON MUORE

All'estremo opposto come pubblico, passando dai bambini più piccoli agli adulti, di grande fascino anche un'altra produzione delle Briciole al suo debutto nazionale nell'ambito di Vetrina Europa - il festival internazionale che si è svolto a Parma, dal 2 al 5 novembre - *Woyzeck*, drammaturgia di Gianluca Di Dio, regia di Bruno Stori: rielaborazione dell'allucinata, cupa, sofferta opera büchneriana, questo spettacolo ha saputo emozionare per le immagini cariche di tensione, a volte anche esasperate, grottesche, e per l'eccellente lavoro interpretativo dei tre protagonisti, Stefano Jotti, Renata Palmiello e Tommaso Ragno. *Abbaia Woyzeck. Un cane smarrito si aggira per l'Europa* è il sottotitolo di questo spettacolo: la metafora prende forma reale. Come può accadere solo sulla scena. Woyzeck ha perso la sua umanità. Consumate le sue illusioni nel comunismo che gli davano energia, lo facevano sentire pieno di amici, abbandonato da Maria, che ucciderà tra confuse allucinazioni, Woyzeck è solo un cane rinchiuso in attesa di essere giustiziato. Ma il mondo vuole che Woyzeck abbia ugualmente un suo compito: mostrarsi al pubblico, lui che aspetta di pagare con la morte il suo delitto, come esem-



pio da non seguire nella vita. Ma come può Woyzeck ripercorrere la sua storia? Dov'è Maria? Il teatro mostra il suo potere. L'ipnosi farà tornare Woyzeck al passato. E il conduttore dello spettacolo, con tante funzioni tra passato e presente, stimolerà Woyzeck a riattraversare le tappe della sua storia. Fino all'atto finale, l'esecuzione pubblica. Ma lo spettacolo ha le sue regole, e ci dovranno essere nuove repliche: il cane smarrito che si aggira per l'Europa è finito su un palcoscenico, un luogo senza tempo che permette, sperimentandola ogni sera, di rinviare la morte... Un altro evento di pregio, colto e raffinato, è stato *Douceamer* di Tam, compagnia che in questi anni si è imparato ad apprezzare per le sue preziose, pure ed ironiche, concrete e simboliche realizzazioni sceniche di intenso rigore musicale, di luci e spazio. Ben coordinati i tre attori, Paolo Cardona, Roberto Craiff e Manuele Marcuccio, in un lavoro, *Dolceamaro*, ossimoro delicato, che vede coinvolti a livello creativo, per regia, drammaturgia, scene e musiche, oltre ai componenti di Tam, anche Brigitte Lallier-Maisonnette, del Théâtre Athénor.

Terza produzione delle Briciole al debutto nazionale in Vetrina Europa, *Canti briganti*, drammaturgia di Marina Allegri, regia di Maurizio Bercini, costumi di Evelina Barilli, è solo la prima fase di una più vasta collaborazione con la Francia, un secondo spettacolo prodotto da Evreux, *Le chant des tambours*, e una sintesi complessiva, attori italiani e francesi, per l'incontro di «assediati» e «assediati». *E Assedi* è il titolo del progetto complessivo, che durerà due anni.

Ma sulle relazioni internazionali, sulle collaborazioni tra più Paesi, Vetrina Europa ha aperto un ricco confronto nel convegno 2001, *Odissea in Europa: il lungo viaggio del Teatro Ragazzi tra produzioni e progetti*, durante il quale si è discusso proprio sulla possibilità di creare nuovi percorsi comuni. Per l'Italia Onofrio Cutaia ha ricordato il lavoro svolto in Sicilia dall'Etì che potrebbe ora ampliarsi, in altra forma, ai Paesi che si affacciano sul Mediterraneo. Ma molti sono stati gli interventi, di attori, registi, operatori, di Francia, Germania, Belgio, Olanda, e così via. Durante un altro pomeriggio di confronto e di dibattito, per *Il teatro e la guerra*, Pavle Roca, vicedirettore del festival di Teatro Ragazzi di Sibenik (Croazia), ha ricordato la solidarietà ricevuta durante la guerra da molte compagnie che hanno voluto partecipare a questa manifestazione malgrado i rischi e i disagi a cui andavano incontro.

## TEATRO NEL VERDE

Spettacoli piacevoli ma privi delle caratteristiche di originalità che ci si aspetta da un festival, *Baroque Opera* del cecoslovacco Petr Forman et Kolectiv, *Nightflight* dell'olandese Theater Terra, *Le pupille veut être tuteur* del francese Théâtre des Jeunes Années.

Fuori programma l'invito ai partecipanti di Vetrina Europa a seguire il percorso spettacolare realizzato dalle Briciole all'Orto Botanico di Parma, *Metasequoia Gliptostroboides*, testo a cura di Bruno Stori, regia di Letizia Quintavalla e Stefano Jotti: qui il teatro svela, tra quel verde nel cuore della città, affascinante sintesi di spontaneità naturale e intervento umano programmato, come gli alberi siano sempre stata fonte di sogni, visioni e desideri, fiabe e storie per la scena, per capire la vita. Con Calvino, Tonino Guerra, Shakespeare, Brecht, sempre *teatralmente*. □

Nella foto, Paolo Cardona, Roberto Craiff e Manuel Marcuccio in «Dolceamaro» del Tam Teatromusica.

LA RECENSIONE IN VERSI: PAOLO ROSSI AL PICCOLO

## RESTA A SALTARE IN TV!

GILBERTO FINZI

Ma Paolorossi fuma là sul palco  
(ed è la prima stazione)

Ma Paolorossi canta là sul palco  
(ed è la seconda)

Ma Paolorossi battute parole e sintagmi  
(questi però non sa cosa  
sono: virus, io credo che creda)

sbrodola e vanga (ed è la terza  
nota dolente)

E le canzoni sono nuove e sono vecchie,  
non pungono più e non a tutti  
fa bene l'aria  
umida di nostalgia:

abbiamo già – contro gli anni  
televisivi del Settepiù, del  
Nonsisamai, della vita con  
l'ombrello – sporto denuncia  
per circonvenzione

Ma per fortuna che c'è Hammamet

«La lista» dei nomi, Previti Costa Ferrara  
Letta giornali panini birre, per l'Istituto  
Trivulzio detto Baggina si cambia –  
oggi a me domani a me –  
«veni mecum», dice Lui –  
*verme que te quiero verme* –  
Bettino dove sei, dove vai, dove spendi  
il tuo oro, i cinque pezzi  
rubati a Pinocchio – dov'è questo  
Hammamet, ché tutto mi gira  
il mappamondo a cercarlo, dove dov'è  
che si sappia, prego, si sappia, che ognuno  
pensa «deserto», ognuno spera «deserto»,  
e che qualcun altro, più presto che tardi,  
prenda una villa  
ad Hammamet, nel deserto –

«Vendo tutto e mi ritiro»  
Se ne vada, patròn, padrone  
delle ferriere, delle cartiere,  
delle assicuriere, uomo forte  
del cartongesso e di ogni cesso

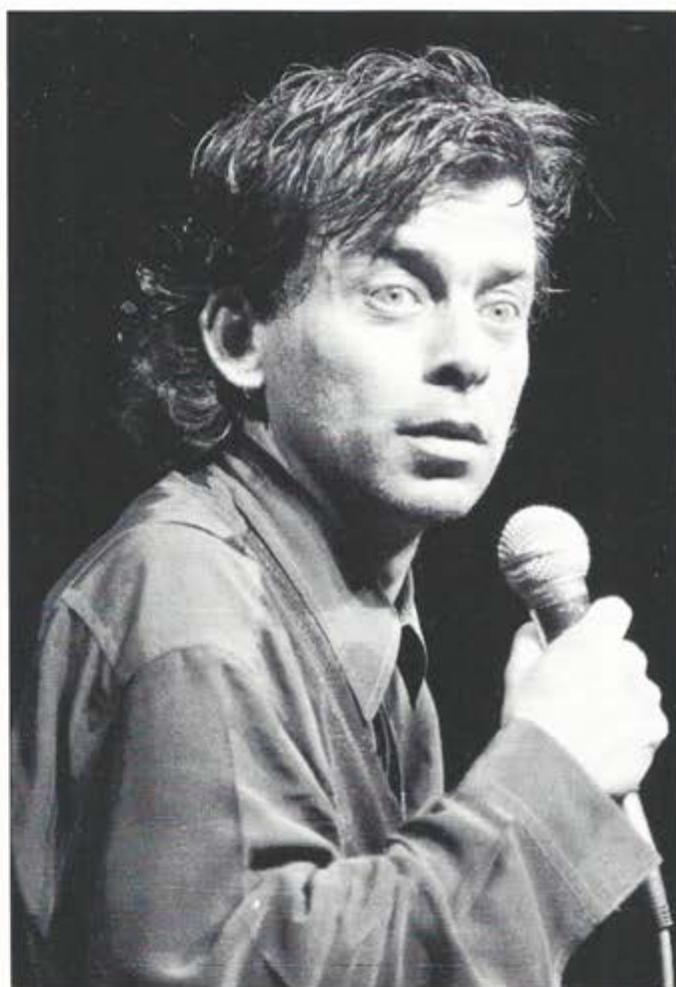
Se ne vada, se ne vada, granputtano  
monstre di sesso e Calibano  
anzi Trinculo d'aria  
di panza e d'inculo, artemidoro  
scambiaccarte, così non rischia  
bara o gogna  
la Gran Politica Fogna –

Ma per fortuna che c'è Hammamet

Tra Mariamonti e Vasinilucia  
cala la noia della Lombardia –

ma che ti prenda

un fondo agl'intestini, un'aria da bubbone,  
un tono negro: vai, Paolorossi, resta  
giullare tango e valzer lento  
a saltare a fumare in tv –



L'ago politico devierà dal polo, presto  
cadranno le mura e gli archi (tu, la gloria, la vedi?)  
Ma per fortuna che c'è Hammamet  
canzone-cruna per servi e buoi  
(chi applaude chi non applaude)  
Ma per fortuna che c'è Hammamet –  
dentro, contro, fuori tutta, è in vista:  
viva «la lista» □

**D**ei tre spettacoli di Paolo Rossi per il Piccolo Teatro di Milano – Jubilàum, Le storie continuano e Milanon Milanin, presentati rispettivamente al Teatro Studio, al Piccolo di via Rovello e al Teatro Lirico, all'insegna della compagnia Lesitaliens – Gilberto Finzi ha preso in considerazione soprattutto il secondo e il terzo: quest'ultimo con Cochi Ponzoni, Lucia Vasini, Maria Monti e tre attori della Compagnia Teatrale Multietnica, regia di Giampiero Solari. In Milanon Milanin più che nel precedente spettacolo, prevalentemente musicale, risalta una certa povertà di scelte, con canzoni e scenette spesso derivate da vecchi sketches televisivi. Discreto il jazz, ma disturbanti gli effetti fonici in sala, della band «C'è quel che c'è». Sempre secondo il nostro poeta-critico s'intende. □

Nella foto, Paolo Rossi.



## Lezione di teatro di Fabbri sui *Viceré* di De Roberto

I VICERÉ, di Federico De Roberto. Adattamento di Diego Fabbri. Regia (intensa e ben ritmata) di Armando Pugliese. Scene (pregevole macchina nella quale si inserisce con naturalezza l'affresco ottocentesco) e costumi di Roberto Laganà. Musiche (scansione anche nello stile del tempo degli avvenimenti) di Alessio Vlad. Con Turi Ferro (cinico ma disinibito Don Blasco), Armando Bandini (un Principe di Francalanza manovratore della finanza e dei sentimenti di tutti gli Uzeda), Ida Carrara (l'anima nera della famiglia), Piero Sammaturo (immorale *viveur*), Tuccio Musumeci (lo scemo di casa), Mariella Lo Giudice, Pippo Pattavina, Miko Magistro, Anna Malvica, Marcello Perracchio, Salvatore Di Stefano, Edoardo Saitta, Ignazio Baglio (i tre Consalvo rispettivamente a 8, 13 e 20 anni), Maurizio Gueli, Marina Ninchi, Margherita Mignemi, Olivia Spigarelli, Debora Bernardi, Ileana Rigano, Riccardo Maria Tarci, Berta Ceglie, David Coco, Agostino Zurgo, Gianfranco Alderuccio, Fulvio D'Angelo, Sabina Capucci, Mimmo Mignemi, Angelo Tosto, Camillo Mascolino, Cosimo Coltraro, Sergio Seminara, Vittorio Di Paola, Turi Giordano ed Angela Leontini. Prod. Stabile di Catania.

Trentacinque interpreti per un kolossal che, rivisitando uno spettacolo di 25 anni fa prodotto dallo stesso Stabile catanese, intende celebrare i cento anni del celebre romanzo di De Roberto. Sono tre ore e mezza di spettacolo che - seppure con qualche evitabile digressione - accompagnano lo spettatore nella complessa saga degli Uzeda, i viceré del titolo, attraverso tre generazioni, alle quali non manca certo intelligenza e abilità, anche se disprezzabile e odioso è il loro vivere quotidiano tra intrighi disonesti e odi familiari conditi dal più basso cinismo e spesso da una disarmante ipocrisia.

È quella degli Uzeda l'aristocrazia della ricchezza comunque ottenuta, ma anche e soprattutto quella del potere. Una filosofia quest'ultima che all'arrivo di Garibaldi in Sicilia farà dire a Don Blasco, forse il meno ipocrita della genia dei viceré, «ora che l'Italia è fatta, dobbiamo farci gli affari nostri!...», dando avvio col propedeutico terzo atto, alle più sporche speculazioni e a tutte le manovre elettorali di stampo mafioso cui le recenti cronache ci hanno abituato.

Una sorta di inno al male, alla disonestà, alla avidità più sfrenata vissuta nel compromesso e financo nel delitto. Forse più uno sceneggiato che un dramma, ma certo una lezione di teatro di Diego Fabbri che in assenza di un autentico conflitto

tra bene e male e alla celebrazione appunto del male quale unica certezza dell'Essere e dell'Esistere per comandare, trova almeno un servo, il maestro di casa, da contrapporre ai prevaricanti padroni. Tutto cambi perché tutto rimanga uguale a prima, ci diranno qualche tempo dopo i gattopardi di Sicilia per bocca del principe di Salina, ma già molto prima i viceré avevano perfettamente intuito ciò.

Ora nella visione di questo composito affresco dove a buon diritto primeggia Turi Ferro e che Armando Pugliese rende dolorosa *trance de vie*, scopriamo che di tanta pigrizia mentale e di un avvolgente disonestà, siamo responsabili noi. Tutti noi. *Domenico Danzuso*

## Il Campanile surreale e delizioso di Calindri

L'INVENTORE DEL CAVALLO (e altre storie), di Achille Campanile. Regia (piglio garibaldino) di Ernesto Calindri. Scene e costumi (sottolineature prepotenti) di Ottavio Coffano. Con Bruno Gambarotta (attore non sfolgorante, ma simpatico e casalingo), Adolfo Fenoglio, Elena Giusti, Mario Nosengo, Riccardo Lombardo e Gero Giglio Mara (tutti giovani, ricordano i bambini vestiti con gli abiti dei grandi). Prod. Torino Spettacoli.

Qualunque sia la cornice, le forbite stravaganze di Achille Campanile sono una delizia: le ripropone la «piccola fatica» di Ernesto Calindri in un collage di componimenti di questo straordinario umorista che in tutte le situazioni riusciva a far scattare le più inattese molle della comicità mettendo in moto meccanismi che non stanno né in cielo né in terra.

Il punto centrale dello spettacolo è la premiazione in pompa magna dell'inventore del cavallo, una novità utile e di grande interesse che a sorpresa si rivelerà già sfruttata. Completano la rassegna brani di lettura, scenette rapidissime, piccoli congegni teatrali che si attivano e si esauriscono nello spazio di un batter di ciglia. L'incrocio fra Campanile e Bruno Gambarotta avviene senza intoppi nelle letture e nei monologhi, ma appare più freddino nella recitazione dei dialoghi. Mentre l'autore è folgorante, l'attore, un po' timido, con la sua concretezza e i tempi placidi non aderisce del tutto alle lievitazioni surreali di Campanile; e siccome i compagni gli si agitano intorno fra coloriture che richiamano l'avanspettacolo, i ritmi e le invenzioni qua e là si diluiscono. Più personaggio inamovibile che attore flessibile, Bruno Gambarotta si muove serafico e con ironia in un alveo di provincialismo. *Mirella Cavaglia*

## È un'attrazione da circo il *Woyzeck* delle Briciole

WOYZECK, dall'omonima opera di Büchner. Adattamento di Gianluca Di Dio. Regia di Bruno Stori. Con Stefano Jotti, Bruno Stori e Renata Palmiello. Prod. del Teatro delle Briciole.

Sulla scia di quelle dimostrazioni pseudoscientifiche che nel secolo scorso trovavano spazio nelle fiere di paese e nei baracconi delle meraviglie, J.C. Woyzeck del Teatro delle Briciole, rilegge l'opera di Büchner, l'attualizza e tenta di farne una parabola sul crollo delle certezze marxiste e su una moralità un po' vacillante. Proprio come al circo Woyzeck esce da un baule con una giacca di paillettes per presentare, sotto la guida ipnotica di un professore, il suo caso di omicida di Maria Woost. La canottiera sgualcita di Woyzeck e l'eroticismo sanguigno di Maria si contrappongono all'apparente politezza del professor Clarus. Microfono alla mano, il professore-burattinaio ricrea la vicenda d'amore e di morte dei due. Ma in quel teatrino dell'amore carnale e della miseria è in un certo qual modo risucchiato anche l'illibato Clarus che non solo seduce Maria ma in più casi svela un'omosessualità latente nei confronti del suo paziente. Questi particolari passano in secondo piano quando Woyzeck, geloso, uccide Maria. In sintonia con lo scopo moralistico e didattico dell'esibizione orchestrata dal professore, alla fine si impone l'esecuzione. Woyzeck torna nel suo baule, mentre Clarus, assistito da Maria, lo trafugge con una serie di spade, seguendo la migliore tradizione dei prestigiatori circensi. Complesso, articolato il *Woyzeck* delle Briciole intesse sul palcoscenico troppi riferimenti e finisce col perdersi. La vicenda del sensibile e bestiale assassino ha i suoi punti forti nella carnalità del racconto di coppia e nella taciuta disperazione di tre solitudini. Stefano Jotti dà di Woyzeck un ritratto essenziale in sintonia con la Maria provocante di Renata Palmiello. Più indefinito il professore di Bruno Stori si perde nel doppio ruolo di regista e provocatore interno del dramma. *Nicola Arrigoni*

## Cinque giovani bravi per il vecchio Shakespeare

SHAKESPEARE HITS!, di Massimo Navone. Regia (intelligente e attenta) di Massimo Navone. Scene e costumi (funzionali e d'effetto) di Alberto Chiesa. Coordinamento musicale (appropriato) di Gregorio Cosentino. Con (bravi ed eclettici) Susanna Gozzetti, Andrea Giovannini, Camilla Frontini, Gaetano Aronica e Christian Di Domenico. Prod. Shakespeare & C..

Questo spettacolo, uscito lateralmente rispetto ai grossi circuiti nazionali, si propone come assoluta novità, e finalmente è teatro, è la commedia dell'arte nella sua accezione classica. Cinque giovani attori recitano, ballano, cantano con una completezza professionale ed un affiatamento riscontrabile su altri palcoscenici, raramente italiani, e ci conducono in un viaggio attraverso i più noti successi scespiriani, da *Enrico V* a *Macbeth*, da *Romeo e Giulietta* a *Misura per misura*, seguendo un percorso certamente facile per lo spettatore ed altrettanto accurato nell'intelligente scelta della rivisitazione drammaturgica. Ed in questo si pone la novità della proposta di Massimo Navone. Il ritmo brillante e l'impostazione ironica della sua «compilation» tengono l'attenzione del pubblico travolgendolo piacevolmente senza mai stravolgere il significato e il pathos dei testi originali. Di ogni commedia rappresentata ne è posta in rilievo l'essenza o il leit motiv sotteso, dell'intera opera di Shakespeare, ne sono estrapolate le peculiarità, con il risultato di un di-

vertissement equilibrato e intelligente. Così *Otello* ambientato al Cotton Club richiama il tema, sempre presente, della diversità e la prevenzione d'allora dei veneziani verso il Moro; Cleopatra, regina di un colossale hollywoodiano di seconda serie, ripropone la grandezza tragica del suo amore e del suo impero; Amleto cede il dubbio del proprio dramma interiore all'attore che prova e riprova il suo monologo. *Marzia Pedrazzi*

## La grande guerra mondiale nei diari dei fanti trentini

COME GOCCE IN UNA FIUMANA, drammaturgia (epica) di Marco Baliani, Maria Maglietta e Francesco Guadagni, in occasione dell'80° anniversario dell'inizio della prima guerra mondiale. Regia (laboratoriale) di Marco Baliani. Costumi (tagli e colori neutri, terrosi) di Chiara Defant. Musiche (di forte impatto emotivo) di Henryk Gorecki. Con (efficaci e corali) Roberto Anglisani, Sandra Cosatto, Elisa Cuppini, Fabiano Fantini, Teresa Ludovico, Rita Maffei, Claudio Moretti, Piera Principe, Renato Rinaldi e molti altri. Prod. Museo Storico della Guerra di Rovereto.

Ricomponendo i frammenti di un privato minuto, ricostruito sugli epistolari e sui diari dei soldati trentini della prima guerra mondiale, Baliani, tornando ad immergersi nei luoghi della memoria, rinnovando la felice cifra stilistica di *Corvi di luna e D'acqua la luna*, ci restituisce la tragedia collettiva di un'umanità che acquista consapevolezza dell'assurdità della guerra, della crudeltà dello sradicamento: uomini e donne che lottano per conservare la dignità dell'amore e della vita, che tentano di opporsi all'annullamento delle loro individualità, come dispersa nella fiumana di lava evocata dal titolo.

Lo spettacolo, montato in dieci giorni utilizzando, accanto ad un nucleo di attori professionisti, dilettanti presi da filodrammatiche e giovani alle prime armi, parla un linguaggio, a un tempo quotidiano e poetico, di immediata presa e fortemente coinvolgente, affidandosi, più ancora che alla prosa, al gesto corale, al movimento puro, a volte reiterato, rallentato, in una sorta di sacralità rituale. *Claudio Facchinelli*

## Rabbia e solitudine nella periferia diseredata

I/SOLATI. BRONX SUGAR BLUES, di Gianni Marata. Regia (pasoliniana) di Bruno Montefusco. Scene (desolate e bellissime) di Giovanni Di Mascolo. Con Bed Cerchiai, Adriano Evangelisti, Sabrina Impacciatore e Daniele Liotti (tutti bravissimi). Prod. Compagnia La Piazza Universale.

Uno spettacolo straordinario almeno per tre motivi. Il primo è stilistico: il linguaggio. Violento, veloce, diretto e nello stesso tempo ironico, capace di velare con un sorriso le oggettività impietose della realtà. Secondo: i personaggi. Tre ragazzi senza soldi, senza ideali, senza senso. Sono i prodotti delle borgate metropolitane, i figli della dissoluzione televisiva. Disegnati senza spessore, sono quello che sembrano, leggeri come gli stereotipi della loro cultura fatta solo di immagini ondovaghe sullo schermo. Di fronte a loro sta l'extracomunitario, il diverso, che parla in somalo e nessuno lo capisce mai, ma la sua solitudine disperata non ha bisogno di traduzioni per parlare. Terzo: la storia. È la periferia che si racconta. La periferia culturale, psicologica, esistenziale. La periferia che non trova ragioni per esistere al di là dell'urgenza caparbia di sopravvivere. La periferia diseredata e tradita che brancola nella spazzatura del Ventesimo secolo al tramonto, cieca di rabbia, irridimibile, perduta, inconsolabile. Più diversa dei diversi che picchia a morte per qualche moneta da buttare via giocando col telefono, questa proboscide della Civiltà che si affaccia sull'abisso delle bidonville per ancorarle al Progresso, per «integrarle», per non abbandonarle alla deriva. All'altro capo del filo, naturalmente, non risponde mai nessuno. *Valeria Carraroli*



## C'è negli antieroi di Euripide l'orrore di tutte le guerre

UGO RONFANI

ECUBA (424 a.C.), di Euripide (485-406 a.C.). Traduzione di Giovanni Raboni. Regia (trasposizione, naturalismo metafisico) di Massimo Castri. Scene e costumi (macerie di guerre del nostro tempo) di Maurizio Balò. Musiche (struggenti, per violino solista) di Arturo Anneschino. Cast di 14 attori di alto livello fra cui Anna Proclemer, Barbara Valmorin, Piero Di Iorio, Emilio Bonucci, Sonia Bergamasco, Paolo Bessegato, Gianni Musy. Prod. Teatro di Roma.

Troia come Sarajevo, la regina Ecuba vittima e vindice, la storia infinita degli orrori di tutte le guerre raccontata attraverso la parola antica di Euripide e le immagini dei disastri bellici del nostro secolo. Il nuovo allestimento del progetto Euripide di Castri dopo l'*Elettra* dell'inverno '93 a Spoleto, con Galatea Ranzi, e l'*Ifigenia in Tauride* del marzo scorso con la Guarnieri, apre la stagione dello Stabile romano di Ronconi senza nascondere la morale pacifista che lo ispira, la scelta di essere dalla parte dei vinti.

L'empatia di Castri per Euripide, confessata in un'intervista, dipende sicuramente dalla condivisione della solidarietà antieroica, antiretorica verso i perdenti della Storia, alla luce di un pessimismo della ragione che anticipava di secoli scelte nichiliste. Castri ha capito che più di Eschilo e di Sofocle il misconosciuto Euripide gli avrebbe consentito quegli affondi nel sottotesto da lui cercati fin dal tempo delle sue ricerche su Pirandello. Interessa a Castri che Euripide muova le sue figure in un paesaggio beckettiano disertato dagli dei, dove anche gli eroi hanno consumato le loro energie nella ripetizione della violenza delle armi. Soffia, in questa landa desolata, la bufera infernale della violenza che chiama violenza, del crimine che produce la vendetta. Una storia, questa di Ecuba, anzi una cronaca ai margini del racconto epico di Omero, che annuncia la saga di sangue degli Atridi. Troia è caduta e sulle rive del Chersoneso Troico giace il cadavere del giovane Polidoro, figlio di Ecuba e di Priamo, trucidato per rapina dal re Polimestore (Emilio Bonucci, che trascorre dalla bieca doppiezza all'urlo della bestia ferita per legge di contrappasso). Intanto, nel campo acheo, Ecuba supplica invano Ulisse (Paolo Bessegato, scaltro retore della ragion di stato) di risparmiarla la figlia Polissena (Sonia Bergamasco, capace di accenti fieri e strazianti) promessa all'ira di Achille. Il sacrificio di Polissena ha luogo, ed è attingendo acqua dal mare per i lavacri funebri che viene scoperto anche il corpo di Polidoro. Ecuba, ricostruiti i fatti, prega allora Agamennone (Piero Di Iorio, statuaria, inquietante rappresentazione dell'arroganza del potere) di non opporsi alla sua vendetta, attira il re troico con i due figli nella sua tenda e, diventata da mater dolorosa «cagna famelica», con l'aiuto delle donne uccide i ragazzi e acceca il loro padre. S'alza poi il vento e le navi greche possono lasciare l'ammasso di rovine flagellate dalla pioggia.

Anna Proclemer ha trionfato nel ruolo di Ecuba. Assoluta l'autorità in scena, compatte e costanti le espressioni della disperazione, dell'ira e della vendetta, vibranti di verità i suoi famosi toni gravi. Una prova da ricordare accanto a quelle date nel tempo da Elena Zareschi, Maria Casarès, Katina Paxinou.

La scena di Balò - dicevo - collega la memoria di Troia ai paesaggi carsici della guerra '14-'18 e della tragedia nella ex Jugoslavia. I guerrieri greci hanno l'elmetto e il grigioverde dei fanti della Grande Guerra; le troiane sono in tutto simili alle profughe dei nostri giorni. Barbara Valmorin è corifea di grande potenza vocale e gestuale, ma la traduzione di Raboni assorbe l'essenziale dei cori in un parlato cupo, realistico, poggiato su strutture ritmiche. È il violino della bravissima Warsaw che, eseguendo gli struggenti assoli di Anneschino, svolge il compito di emozionato commento del coro. Una volta ancora Castri ha usato un contenitore postdatato, e una esposizione naturalista, per fare giungere fino a noi, in un'aura metafisica, la storia greca di Euripide. Se questo si risolve in densità drammaturgica o denunci una dicotomia fra parola e immagine, è la questione di fondo - che lascio aperta - di questo allestimento, intensamente applaudito alla fine. □



## Ecco gli amanti di Pinter complici nel non comunicare

L'AMANTE, di Harold Pinter. Regia (stilizzata) di Werner Waas. Scenografia (altrettanto) di Massimo Bellando Randone. Costumi di Mariella Visalli. Luci di Umberto Ottaviani. Con Beatrice Faedi, Sergio Mascherpa e una breve apparizione di Guido Mascherpa. Prod. Centro culturale Teatro camuno.

Tutto è asciugato. Scarnificato il dialogo senza comunicazione, sostanziale la scena divisa dall'eloquente muro che separa i due e i loro alter ego, la quotidianità del coniugale dall'extra, il vestirsi e lo svestirsi, il look sexy delle divise di casalinga e di impiegato modello. Una panca di là, di qua un letto con prospettiva in verticale contro cui appiattire le schermaglie solo verbali del sesso costruito. Accelerati i dialoghi, scanditi i ritmi dall'ossessivo accendersi e spegnersi della luce. Esasperati gli schemi, nelle immagini, nei colori,

nella musica, nel linguaggio già crudamente sintetico. Tutto è finto nell'apparente intrigante verità. Solo con la fugace comparsa dell'uomo del latte, irrompe per un attimo la normalità rifuggita e subito sbattuta fuori dalla «stanza universo». Da lui non si accettano approcci concreti. Nel rapporto di coppia retto sul gioco dalle fantasie obbligate rimane solo il legame della complicità, del comune bisogno del proibito mantenuto comunque dentro il chiuso autarchico e convenzionale di regole senza libertà.

Werner Waas ha calcolato sull'amaro astratto, sul disincantato dell'impossibile, sull'atmosfera beckettiana del testo di Pinter mantenendo la scansione televisiva dell'origine ma spolverando via i granelli di humour. L'ambiguità è tutta mostrata; Sarah e Richard delineano come matite colorate sullo schermo della quarta parete la situazione da loro stessi creata per gli spettatori che se la ricreano. Appare riuscito il progetto autonomo di Beatrice Faedi e Sergio Mascherpa, due giovani del cast quasi fisso di Sandro Sequi, direttore del Ctb, con il regista parimenti giovane suo assistente, progetto appoggiato dall'associazione camuna e ospitato dal Teatro Santa Chiara. L'insieme funziona, tiene nella precisione del disegno senza incertezze risultato di una buona maturità di tutti, gli attori, il regista, i tecnici, in approfondita sintonia espressiva. *Magda Biglia*

## Un angelo alla tavola del caramellaio fallito

PIUME, di Francesco Freyrie (un testo leggero leggero...). Regia (onesta) di Salvatore Samperi. Con Andrea Brambilla (ottima prova quasi drammatica), Nino Formicola (conferma di un naturale talento comico) e Beatrice Palme (simpatica con brio). Produzione Ciak Teatro.

Un angelo alla mia tavola. Di comico. Dopo il bel film di Jane Campion, tocca a Gaspare e Zuzzurro rimettersi a nuovo, dopo anni di cabaretate più o meno riuscite ma tutte molto applaudite. Hanno voluto cambiare, il commissario e il suo aiutante, tentati dal brivido blu del dramma leggero, o meglio della commedia appena seria. È nata così *Piume*, innocua, gradevole, leggera operina fedele alla gioiosa levità del titolo. Andrea Brambilla (Zuzzurro) è una vera scoperta. Indossa le vesti tenere e trasognate del protagonista Cesare Tortoni, incartatore di caramelle fallito, con giusta attenzione. È un depresso? No, un prescelto. Perché Dio sta sperimentando su di lui un nuovo tipo di sfiga. Non resistiamo alla tentazione di citare la battuta più bella di uno spettacolo che non ne risparmia. *Piume* ci risparmia invece il cabarettismo abusato, e questo rende ancor più gradevole la favola inventata da Freyrie, che si conferma autore comicamente surreale, forse un po' troppo portato al sogno e al lieto fine.

Ma si tratta di angeli, una passione ricavata oltre che dagli arcani celesti svelati dal teosofista e mistico svedese Emanuel Swedenborg (1688-1772) anche dalla vasta letteratura americana sull'argomento. Da *Il paradiso può attendere* in poi, non siamo più riusciti a liberarci di questo sovrannaturale incumbente come una nuvola dispettosa, pronta a spriagnare sogni e illusioni su più di un set e molti palcoscenici.

Qui il vento dell'illusione porta gli spettatori in casa di Cesare Tortoni, insieme al professor Pindaricus (un simpatico Nino Formicola) che pur occupandosi dell'aldilà non rinuncia alla sua passione per l'aldiqua, e del suo vecchio repertorio mantiene il tenace attaccamento a un dongiovannismo che non esclude le intemperanze sessuali. Pindaricus porta scompiglio e felicità in casa Tortoni. Lo scompiglio è dato dal suo illogico e travolgente stile di vita. La felicità è invece rap-

## Itinerari contemporanei alla rassegna Romaeuropa

VALERIA PANICCIA

La sezione prosa di Romaeuropa si è staccata dal festival estivo per divenire quasi corrispettivo italiano del Festival d'Automne parigino: una rassegna di spettacoli internazionali, in prima visione per l'Italia e in lingua originale, al Teatro Valle della Capitale. Un bel programma che privilegia il tema del quotidiano e dell'eccezionale della vita: la guerra, l'esclusione, la malattia, in un forte impatto visivo e gestuale.

Ha inaugurato *C'est magnifique* di Jerome Dechamps e Macha Makeieff, una sorta di partitura costruita sui silenzi e i suoni per delle storie o meglio dei frammenti del quotidiano. Tante gags dietro cui si intravede Tati, Chaplin, Clair all'insegna del riso e della malinconia.

Yolande Moreau che interpreta una donna goffa, disgraziata e buffa è spiritosissima nel suo abbandonarsi a passi di danza stralunati (musica di Cole Porter da cui deriva il titolo della celebre canzone) e nella mimica rarefatta che ben rappresenta il nonsenso esistenziale. Si ride molto anche grazie alle esilaranti catene di montaggio create da Jean-Marc Bihour, Robert Horn, Atmen Kelif, Bruno Lochet, Francois Morel, Philippe Roueche. Lo spettacolo tuttavia ha delle ripetizioni che appesantiscono e poiché prevale la tecnica recitativa, una volta scoperti certi meccanismi, si rischia di cadere nella monotonia.

Di certo lo spettacolo più esaltante della rassegna è risultato poi essere *Fratelli e sorelle*, la saga del realismo socialista del regista siberiano Lev Dodin. Sei ore e mezzo di straordinaria magia teatrale (o reale?).

Non hanno sfigurato gli eredi di Kantor: il loro spettacolo *Maniaci* è degno del loro maestro scomparso. La compagnia che si chiama «Actors of Cricot 2» è ora diretta da Andrzej Welminski, l'interprete di *Oggi è il mio compleanno*. Molto radicato nella storia e nelle mitologie della loro terra (i maniaci sono i «creativi folli») – e quindi di difficile lettura per il pubblico italiano – la performance è tratta dal romanzo di Yaworsky, *La storia dei maniaci*.

Molto interessante, invece, *Quotations from a Ruined City*, del gruppo americano «Dar a Luz», guidato dall'iraniano trentenne Reza Abdoh (omosessuale e sieropositivo dice il programma di sala). Rovine della mente e della storia (Bosnia compresa) il tema di questo work in progress farcito di citazioni del Living Theatre e di tutto il teatro sperimentale di tanti anni fa. Insomma questo spettacolo ha valore più di repertorio che di nuovo testamento di protesta politica contro la violenza.

Affascinante, infine, la prova di Redjep Mitrovitsa interprete monologante del *Jurnal*, il diario visionario del grande ballerino Nijinski, nella sua versione integrale, scritto durante il soggiorno svizzero nel 1818. □

presentata dall'avvenente e formosa Beatrice Palme (in tv *Una grande storia d'amore*, sul grande schermo *Benvenuta, Nuovo Cinema Paradiso*) che qui sireneggia con giusta e angelica convinzione. La favola regge, anche se non c'è angelo senza diavolo, e l'avvocato di Belzebù non può esimersi dal dire che il secondo atto andrebbe rivisto in più punti. Ma il divertimento non manca, accuratamente dosato dalla regia di Samperi. Ed è un vero peccato che Brambilla e Formicola siano costretti a rimettere in cartellone lo pseudonimo della premiata ditta Zuzzurro e Gaspare perché altrimenti restano senza pubblico. *Rossella Minotti*

## Interessi e inadempienze per una tragedia annunciata

VAJONT, di Marco Paolini e Gabriele Vacis (grande prova di intelligenza). Con (appassionato e sobrio) Marco Paolini. Prod. Moby Dick Teatri della Riviera.

Esempio molto incisivo di impegno civile nel teatro (l'incasso è a favore degli alluvionati piemontesi), questa sorprendente drammaturgia unisce la spontaneità, l'immediatezza e il calore del linguaggio teatrale alla precisione di una inchiesta giornalistica ben condotta e alla sincerità di una testimonianza vissuta con partecipazione.

Il punto d'avvio della conversazione dell'attore, solo davanti ad una lavagnetta, un tavolino e pochi fogli affollati di dati concreti, è una data: il 3 ottobre 1963, una notte d'apocalisse in cui un'intera montagna franò nel Bellunese e con la velocità di cento chilometri all'ora piombò in un lago artificiale sbattendo fuori, con onde altissime, 280 milioni di metri cubi d'acqua (un metro cubo d'acqua, rileva il narratore, pesa una tonnellata). Longarone e i suoi duemila abitanti, sepolti da una palude nera, furono cancellati in questa «sciagura pulita, in cui l'uomo non aveva messo mano».

La ricerca di Marco Paolini, solo con i suoi documenti, e il sostegno degli spettatori attentissimi sbocca nella narrazione di una vicenda di ordinaria porcheria, dove si evidenziano interessi e ambizioni, leggerezze e inadempienze, coperture e colpe gravissime – allora neppure ipotizzate – che concorsero a determinare una tragedia che pure si era annunciata.

Sorprende l'immediatezza di questo racconto semplicissimo che si dipana senza artifici teatrali oscillando fra conversazione e fredda esposizione dei fatti. Suffragata da nomi, cifre e prove, la vicenda diventa una drammaturgia di alta qualità. Nitida e lineare, si dilata appena in brevi intermezzi di partecipazione emotiva: zampilla allora il dialetto, gentile e affabile che ricorda la genuinità rustica della gente di quei luoghi, l'ingenuità, la fiducia, le trepidazioni e la soggezione di fronte al prestigio dei signori giunti da Venezia per incastonare fra le montagne in perfetto equilibrio naturale un lago artificiale quale non si era mai visto prima. *Mirella Caveggio*

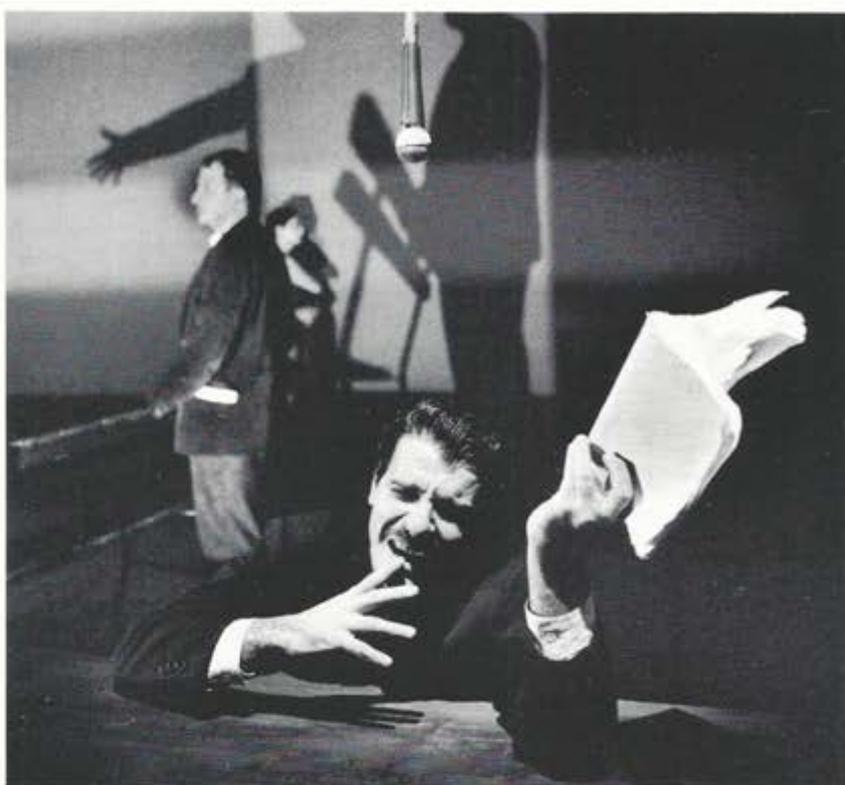
## Due donne sole in farmacia: Judith Malina recita la Lessing

MAUDIE E JANE, liberamente tratto dal *Diario di Jane Somers* di Doris Lessing. Regia di Luciano Nattino. Con Judith Malina e Lorenza Zambon. Prod. Alfieri Società Teatrale in collaborazione con Altomonte Festival.

Judith Malina è Maudie in questo allestimento di Luciano Nattino, unica produzione italiana a cui ha voluto aderire al di fuori del Living Theatre, di cui è stata fondatrice insieme a Julian Beck.

Il sostrato sociologico del testo di Doris Lessing, libro cult del post-femminismo è probabilmente all'origine della sua scelta. Insieme alla Malina, Lorenza Zambon nel ruolo algido e sfolgorante di Jane.

Si incontrano in farmacia: Maudie, vecchia, poverissima, ai limiti della sopravvivenza e Jane, ricca giornalista di successo, avvelenata dal consumismo e dal benessere. E l'incontro sconvolge



## Il lungo viaggio dei Krypton nel mondo poetico di Campana

DINO CAMPANA, UN POETA IN FUGA, di Roberto Carifi. Regia (molto buona) di Giancarlo Cauteruccio. Con (intensi) Roberto Mantovani, Fulvio Cauteruccio, Lorella Serni, Emiliano Terreni, Ilaria Panichi. Prod. Compagnia di ricerca teatrale Krypton, Scandicci (Fi).

Il lavoro sperimentale di Giancarlo Cauteruccio, con la sua Compagnia Krypton, ha disegnato negli anni un felice percorso. Dalla ricerca sull'immagine come momento che poteva veicolare elementi scenici diversi, si è passati a dare centralità all'approfondimento della parola e del testo. Naturalmente l'esperienza precedente si coniuga con l'attuale orizzonte, e vi stabilisce un efficace connubio. È certamente da rilevare come la parola, oggetto appunto d'attenzione, sia quella poetica: meglio si addice ad un regista dal profondo retroterra iconico.

Al Teatro Studio di Scandicci, Cauteruccio ha dedicato un anno di lavoro a Dino Campana, radunando poeti come Mario Luzi (ha fatto un'emozionante lettura dei *Canti Orfici*), intellettuali come Gabriel Cacho Millet, Gianni Turchetta, Rodolfo Tommasi.

A Giuseppe Manfredi, per l'anno prossimo, è stata affidata una commissione drammaturgica che, in qualche modo, viene preceduta da quella già proposta al poeta Roberto Carifi. Il quale ha scritto, in prosa e versi sciolti, una specie di biografia tematica dello scrittore di Marradi, un viaggio nella sua storia umana e artistica. Ecco i dissidi della giovinezza negli anni dell'accademia militare, anni dei primi scompensi mentali; il periodo del vagabondaggio, col viaggio in Argentina dove fu pompiere, pianista, contadino; il tempo della reclusione fino ai giorni della fine. Tutti questi momenti si intrecciano con la figura femminile, terrigna e sublime, prostituta e dea; con la madre da cui derivò ostilità e dolore; con le immagini di Genova che apre e chiude i *Canti Orfici*. E poi l'Acqua, che suggerisce, fiume sotterraneo che scorre dai monti, la *melodia* del verso. E soprattutto il senso del destino, quale *maledizione* del poeta che così intensamente ha voluto esprimere Carifi: involucro e orizzonte fisso di un poemetto che ha certamente la valenza di ri-scrittura. Perché *Dino Campana, un poeta in fuga* è opera di mediazione poetica, e proprio in un doppio filtro di poeti, Carifi e Campana, si consegna al delicato intervento che Cauteruccio ne fa con la sua messinscena. La quale eleva la scrittura sul piano di una scomposizione simbolica dell'Uomo-Personaggio in tre figure distinte. *Dante Cappelletti*

le reciproche esistenze. Jane, confrontandosi e scontrandosi con una realtà lontanissima dalla sua, assiste al ribaltamento di tutti i valori e le certezze della sua esistenza «dorata». Maudie dal canto suo, all'inizio riluttante, finisce per accettare e apprezzare le attenzioni di Jane. Il «piccolo fagottino di carne» diventa per Jane un'occasione di riscatto, di affrancamento dai sensi di colpa che le ha causato la morte del marito ma soprattutto da un'esistenza che non le aderisce più.

Nattino ha realizzato uno spettacolo intenso dove i dialoghi sono inframmezzati da flashback, urla interiori, silenzi che accompagnano il conseguimento

di un livello di convivenza e di simbiosi tra le due donne, ma soprattutto tra due universi diversi e tra due corporeità diverse. Su una pedana inclinata, semplicissima, con due soli oggetti scenici, una stufa ad indicare il mondo di Maudie e una vasca da bagno incassata, a sottolineare il luogo prediletto di Jane. Maudie si lascia lavare, nuda, da Jane, in una scena che è sicuramente la più commovente dello spettacolo.

Splendida Judith Malina nel ruolo di Maudie, perfetta Lorenza Zambon in quello di Jane. Uno spettacolo prezioso. Da non perdere per intensità e bellezza. *Claudia Pampinella*

## LA SCENA IMMATERIALE

Navigare con gli ipertesti  
in un teatro multimediale

CARLO INFANTE

L'immaterialità è propria dell'elettronica: la ripresa audiovisiva, la postproduzione video e ora l'editoria multimediale possono offrire delle eccezionali opportunità per conoscere meglio il teatro. Superati infatti quei pregiudizi per cui le contaminazioni tecnologiche venivano considerate come un mero esercizio di stile «postmoderno» si inizia a riflettere realmente sul rapporto tra teatro ed elettronica.

Alcuni incontri si sono svolti prima ad Ivrea, a settembre, in occasione del Festival del Nuovo Teatro (la riconversione del vecchio Festival di Chieri), poi a Firenze per la rassegna «Il disordine delle arti» nella splendida ex Stazione Leopolda, e ancora a Cagliari per un progetto accolto da Actores Alidos.

In particolar modo ad Ivrea e a Cagliari sono stati presentati due progetti di Cd-Rom, ancora in corso di realizzazione. Uno sul teatro di Eduardo curato da Antonella Ottai dell'Istituto di Storia del Teatro e dello Spettacolo dell'Università di Roma e un altro sulla compagnia Solari-Vanzi realizzato da Impronte Digitali per conto del Centro Audiovisivo della Regione Lazio. La multimedialità rende evidente quanto le nuove tecnologie della comunicazione possano essere funzionali evidenziando le diverse componenti del processo di creazione teatrale. Oggi un buon sistema multimediale permette con la consultazione di un Cd-Rom (un compact disc a lettura laser, molto simile ai cd musicali) di «navigare» attraverso una grande quantità di informazioni audiovisive connesse tra loro dai cosiddetti «ipertesti» (software che permettono delle combinazioni associative per parole chiave e non solo). Oltre al testo drammaturgico è possibile quindi ascoltare e vedere l'interpretazione, acquisendo tante altre informazioni sulle metodologie di ricerca e sulle diverse evocazioni immaginarie, parallele alla messinscena, seguendo un percorso cognitivo che può fare di questo viaggio di conoscenza teatrale un vero e proprio atto creativo. In questo senso è decisivo marcare il valore dell'«interattività», la possibilità di condurre il gioco di consultazione da parte dell'utente in qualsiasi direzione voglia, sulla base delle diverse opzioni offerte dal menù grafico dell'opera multimediale.

Questo è un emblematico approccio per capire l'importanza della gestione della memoria teatrale come qualcosa che va ben al di là della documentazione, della «teca» intesa come luogo di conservazione e poco altro.

Ad esaltare questa caratteristica propria della «scena immateriale» è poi il riconoscere che esiste una ricerca teatrale che ha fatto dell'interazione con i linguaggi dell'elettronica una condizione di nuova spettacolarità. Si pensi al «videoteatro» di Marco Solari e Giorgio Barberio Corsetti già ai tempi de La Gaia Scienza, di Mario Martone con Falso Movimento, di Riccardo Caporossi, Koiné, Valdoca e molti altri ancora. Riconoscere questa sinergia tra la scena e i sistemi della comunicazione elettronica è decisivo per comprendere che tra multimedialità e teatro c'è un'esperienza consolidata, sostenuta da anni di performances in cui si sperimentavano in scena gli incontri ravvicinati con i diversi media.

Oggi, nell'Era del Virtuale, ha senso organizzare in nuove formule di consumo culturale (all'interno delle mediateche che tanto si auspicano) la memoria di queste esperienze teatrali, per chiarire anche quanto rapporto esista tra umanesimo e tecnologia, proprio per non lasciare libero il campo della comunicazione, perché non degeneri ciò che in gran parte già si è compromesso con la «telecrasia».

Cercando anche, con una buona dose di ottimismo di volontà, una nuova spettacolarità nel rapporto sensibile con quelle tecnologie interattive che possano far intuire che esiste un «teatro possibile» nelle Realtà Virtuali. □



accanto ad Anna Galiena in *La vita è un canyon* di Bianchi Rizzi – non ha il physique du rôle, nel senso che non è né bruttina né stagionata. Ma gli stupori dei suoi occhioni di bambola dimenticata in un armadio, una espressività abilmente maldestra, certe spiritose invenzioni nel gestire, e la colloquialità di una parlata lombarda spesso e volentieri ricalcata sulla phonè della Signorina Snob (tanto che si può parlare di complicità simbiotica fra interprete e regista) sanno tornare il personaggio; e l'allegria pirotecnica del testo, il grottesco di certe situazioni (l'acquisto di un vibratore *dernier cri* in un pornoshop; uno sventato agguato omicida; l'ardimentosa sottrazione di uno studente precocemente virile all'amica professoressa) concorrono – con appena qualche eccesso nel linguaggio osè – al successo della serata. U.R.

Fa capolino dall'*Enrico IV*  
il *Falstaff* di Dall'Agia

FALSTAFF, dall'*Enrico IV* (1596-97), di William Shakespeare. Traduzione (buona), riduzione (massiccia) e adattamento (funzionale) di Angelo Dall'Agia. Regia (accorta) di Gabriele Marchesini. Scenografia (sobria ed essenziale) di Gabriele Marchesini e Tiziano Santi. Costumi (appropriati) di Nica Magni. Musiche originali (adatte a sottolineare i vari momenti) di Alessandro Nidi. Con Luca Ambanelli, Antonio Guidi, Adriana Di Guilmi, Marco Balbi, Alberto Fagnola, Corrado Villa, Gianni Quillico, Lorenzo Anelli, Carlo Zucchi e Stefania Rava. Prod. Teatro Filodrammatici in collaborazione con il Teatro del Tempo e con il Teatro Regio di Parma.

Questo *Falstaff* deriva non da *Le allegre comari di Windsor*, come quello di Boito e Verdi, ma dall'*Enrico IV* dello stesso autore, opera in due parti e dieci atti, lunghezza che implicava drastica riduzione.

Fra i personaggi creati da Shakespeare, Falstaff è senz'altro uno dei maggiori e più riusciti, forse, secondo solo ad Amleto, di cui ne costituisce quasi il polo opposto. Per antonomasia corpulento e millantatore delle proprie prodezze e debolezze, riecheggia il *Miles Gloriosus* di plautina memoria. Trascorre le sue giornate con il principe, futuro Enrico V, e una compagnia di allegri fuorileg-

Stagionata ma con fascino  
la *Bruttina della Covito*

LA BRUTTINA STAGIONATA, versione teatrale (svolta) di Ira Rubini dal romanzo di Carmen Covito. Regia (elegantemente comica) di Franca Valeri. Scena non firmata (interni in tromp oeil). Con Gabriella Franchini (disinibita, autoironica). Prod. Astiteatro - Teatro Franco Parenti.

La *bruttina stagionata* è un romanzo di successo premiato nel '93 con il Bancarella. L'autrice ha saputo affrontare con ironica comicità il tema della solitudine sentimentale e sessuale di una single di scarse attrattive fisiche. Il romanzo è diventato un piccolo best seller e ad AstiTeatro questa arguta, scorrevole versione scenica ha avuto dei tuttoa-saurito.

Lieto successo anche nel teatrino costruito all'uo-po nel foyer del Parenti: applausi ad ogni finescena per la Franchini (che ha come «spalla» la voce

off della Valeri nel ruolo della madre svampita) e alla fine gran festa alle quattro firmatarie dello spettacolo: oltre all'interprete, l'autrice, la riduttrice e la regista.

Esile, come si conviene al genere, la trama: fra abbandoni rassegnati ad uno spiantato gigolò che però poi s'innamora sul serio e patetici tentativi di neutralizzare le mattane della madre, fra una mattinata alla Biblioteca Ambrosiana e un «colpo di vita» ad un festino gay, la Marilina scrive per un rampante brianzolo una tesi di laurea sull'influenza dell'Algida Musa, ossia sulla presenza di sorbetti e gelati in letteratura, che diventa una pubblicazione ad alta tiratura per un'industria gelatiera. Di qui qualche sogno di benessere, mazzi di rose gialle, galanterie a triangolo ed altre microavventure vissute e raccontate da Marilina senza inibizioni, anzi con accensioni erotico-sessuali a compenso dell'avarizia di madre natura nei suoi confronti.

Gabriella Franchini – che ci aveva già divertito

ge. Vecchio cavaliere di incontenibile vitalità, dotato di humour canagliesco, è ben lontano dall'empietà metafisica di Iago. È insieme irritante e patetico, carattere per eccellenza munito di un'irresistibile facoltà di seduzione, però in posizione intermedia tra l'errore e il pentimento, tale da essere perdonato. Come Amleto è il punto di partenza per un'indagine metafisica, Falstaff è il punto d'arrivo della grande parabola in cui tutto si risolve terra-terra, magari ad un tavolo d'osteria, dopo una delle bravate di gruppo.

A differenza che nell'*Otello* e nel *Re Lear* in cui, il tempo, è costruzione irreale se non lirica, nel *Falstaff*, questo, è reale e presente, concreto e quotidiano. Infatti, quando l'amico principe diventa Enrico V, sulla falsariga delle *Morality plays* medioevali inglesi, lui, rappresentante di vizi, vanità e dissipazioni varie, viene messo in disparte e bandito dallo stesso Re-amico che intende perseguire la via della virtù.

Nella messa in scena del testo ci si avvale della tecnica del teatro nel teatro, infatti si parte dall'interno di famiglia di un avvocato, con difficili rapporti familiari tra moglie e figlio, che viene invitato da un amico a vivere un'esperienza di vita «migliore», attraverso una situazione alla Orson Welles, nei panni di Falstaff. Le essenziali variazioni di scena e la musica, adatta allo scopo, fanno il resto. Nonostante la drastica riduzione dei personaggi, rimane integra la distinzione shakespeariana tra eroe ed anti-eroe. *Pietro Vial*

## Un thriller calcistico per turisti a Barcellona

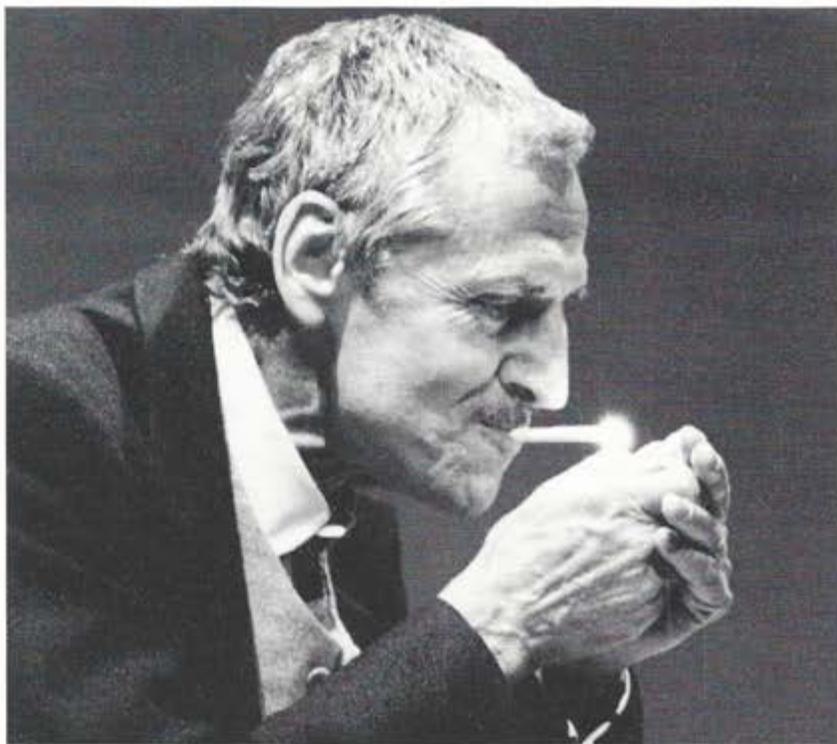
SE UNA NOTTE D'ESTATE UN CALCIATORE, di Massimiliano Bruno. Regia di Federico Cavaceci. Scene di Federica Cifola. Con (tutti bravissimi) Andrea Brancale, Giancarlo Brancale, Barbara Cataldi, Ilaria Giorgino, Urbano Lione e Maurizio Lops. Prod. Compagnia del Teatro dei Satiri.

Calvino è solo un pretesto, ma lo spettacolo è ugualmente molto divertente. Due giovani turisti arrivano a Barcellona e trovano chiuso l'appartamento che avevano affittato dall'Italia. Sulla targhetta del battente campeggia il nome del portiere della nazionale spagnola Zubizarreta. La notte insonne dei due malcapitati si tinge allora di noir. È il thriller calcistico e spionistico si colora di risvolti esilaranti e di cadenze grottesche ben sottolineate dagli interpreti. Finale a sorpresa, come nei più classici film del filone. Con un tocco di Brecht che conferisce spessore e credibilità teatrale ad un tema – quello del calcio – spesso inflazionato e abusato. *Valeria Carraroli*

## Rabbia e solitudine nella Fionda di Koljada

LA FIONDA, di Nikolaj Koljada. Regia di Francesca Contini e Sabina Villa. Scene (intelaiatura fissa per lo squallido appartamento di Il'ja) di Enzo Contini. Luci (da catacomba, illuminanti per il finale) di Claudio Centimeri. Con Corrado Accordino (efficace e furioso adolescente), Amedeo Romeo (storpio grottesco e tenero), Sabina Villa (istintiva e funzionale). Prod. La Colonia Penale.

Con soli segni essenziali da «teatro povero» (lo spazio dentro e fuori la gabbia-appartamento di Il'ja prima riempito alla rinfusa con cianfrusaglie quotidiane e poi, mentre si spopola, progressivamente svuotato), con alcuni tagli consistenti al testo e una pertinente decontestualizzazione che abolisce il sentimentalismo e l'esplicita lettura politica, le registie, ma anche lo scenografo e il curatore delle luci, hanno saputo ben comunicare lo scabroso e drammatico testo di Koljada, voce importante del cosiddetto Teatro della Perestrojka. Suggestivi e pertinenti gli eccessi scambievoli delle furie, i morbosi abbandoni (complici le storie parallele del sogno) e la calma ritrovata da parte dei tre giovani e generosi interpreti. Per il momento finale dell'agnizione (la risata) accensione totale delle luci. *Sandro M. Gasparetti*



## C'è la borghesia senza qualità nell'ultima sigaretta di Zeno

UGO RONFANI

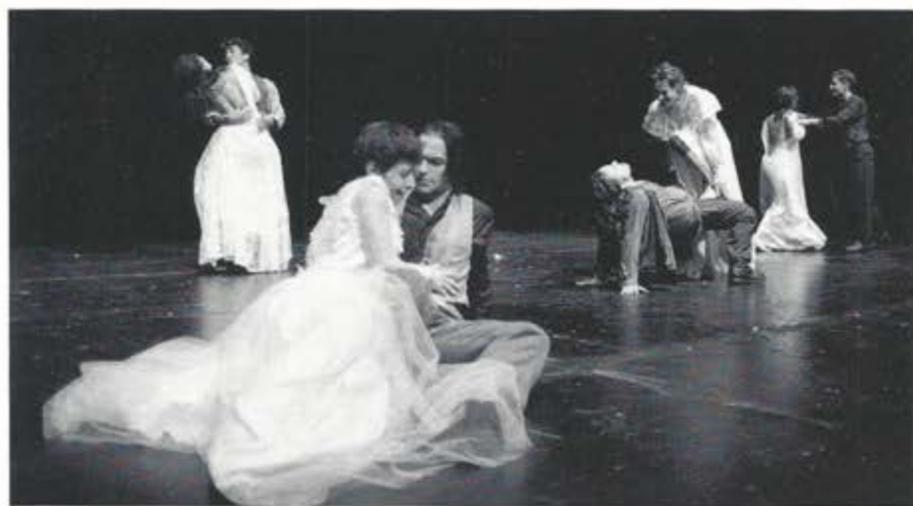
ZENO E LA CURA DEL FUMO, di Tullio Kezich, da *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo (1861-1928). Regia (equilibrata realtà-sogno) di Marco Sciaccaluga. Scene e costumi (funzionali, accurati) di Graziano Gregori. Musiche (anni Venti) di Giancarlo Chiaramello. Con Giulio Bosetti (ottimamente in parte), Elena Croce (misura, eleganza), Marina Bonfigli (vivace, applaudita caratterizzazione), Ilaria Borrelli (spiritosamente disinibita) e – bravi – Giorgio Crisafi, Nicola Pannelli, Cecilia La Monaca, Camillo Milli, Vincenzo Failla. Prod. Stabile del Veneto.

Tullio Kezich, l'autore, e Giulio Bosetti, l'interprete, sono due «svevofili» di lungo corso. Dalla loro collaborazione è venuto uno spettacolo che, se non può rendere tutte le segmentazioni psicanalitiche insite nella sveviana «problematicità del reale», traccia con chiarezza avvincente il percorso di quel grande romanzo che è *La coscienza di Zeno* (grazie anche all'accurata, variegata regia di Sciaccaluga) perché bene rappresenta il mondo opacamente borghese, mediocre, antierico che con un pessimismo schopenhaueriano alleviato da un umorismo ironico – ben trasferito dalla pagina alla scena – lo scrittore triestino aveva inteso dipingere.

Bosetti ha bene affrontato in questi anni prove impegnative: Molière e Goldoni, Ibsen e Pirandello. Particolarmente adesso, nel ruolo di Zeno Cosini (il borghese triestino che vediamo rinchiuso in una clinica-lager per guarire dal tabagismo e in terapeutica solitudine, in attesa di godersi l'ultima sigaretta che non è mai l'ultima, ricomponendo il puzzle della sua vita, affari, traversie coniugali, infedeltà di media durata ed impeti di gelosia; suda a conquistarsi l'infermiere-carceriera che può procurargli l'amato tabacco e alla fine – mentre il mondo appena uscito dalla prima guerra mondiale corre allegramente verso nuove catastrofi – chiede e ottiene da un redivo Mefistofele il diritto di morire in pace, tra il fumo delle ultime bocciate) l'attore sta dando però il meglio della sua maturità di attore, in completa identità con il personaggio.

Quell'io narrante del romanzo che Kezich ha conservato nel copione, didascalie comprese, non esprime soltanto l'identificazione letteraria Svevo-Cosini: approda ad una simbiosi fra autore, personaggio ed interprete che forza all'ammirazione il pubblico, alla fine generoso di applausi. Bosetti avvicina Zeno, ironico doppio dell'industriale-scrittore Ettore Schmitz alias Svevo, al leggendario piccolo uomo Charlot; gioca sulle sue nevrosi, sui suoi egoismi borghesi, sulle sue astuzie di Casanova da poche tenendosi sempre in bilico tra commedia e dramma. Con la sua allampanata silhouette, trasmigrando dall'ordinaria realtà (comprendente, sullo sfondo, i momenti tricolori, tristi e lieti, della Guerra '14-'18) alle ricostruzioni oniriche del passato, si dà movenze di tragicomica marionetta; e le risorse di una vocalità cangiante e spezzata le usa per aderire fino al fondo al suo anteroe.

È un piacere vedere accanto a lui una Marina Bonfigli eccellente nel ruolo dell'infermiera Giovanna, vedova brusca e aggressiva memore delle botte prese dal marito ma ancora golosa dei piaceri della vita: ne fa una figura da Commedia dell'Arte eppure «realisticamente umana», e si strappa meritate consensi. Nella parte difficile della tranviera di guerra destinata ad essere una cocotte sulle ginocchia di Zeno, la giovane Ilaria Borrelli – chiamata ad esibirsi in un nudo integrale ben richiamante il *Das ewigweibliche* goethiano: l'Eterno Femminino – è di una vivacità contagiosamente estroverta. Alla sua innocente impudenza fa da contrappeso la sottile, umbratile dignità borghese di Elena Croce come moglie di Zeno. □



## È un viaggio senza fine il *Peer Gynt* di Baliani

PEER GYNT, da Henrik Ibsen. Drammaturgia (complessa) di Marco Baliani, Francesco Guadagni e Renata Molinari. Regia (epica popolare) di Marco Baliani. Scene e costumi (simbolismo folklorico) di Maria Maglietta. Luci di Nando Frigerio. Con (affiatati) Coco Leonardi, Manuel Ferreira, Corinna Agustoni, Roberto Anglisani, Peter Busuttill, Isabella Carloni, Cristina Crippa, Elisa Cuppini, Gabriele Duma, Fabiano Fantini, Paola Fiore-Donati, Elisabetta Pogliani, Andrea Renzi, Patricia Savastano e Maurizio Uncinetti Rinaldelli. Prod. Teatrithalia, Milano.

Tanti percorsi possibili di un Io dalle mille sfaccettature, come osservato in un caleidoscopio. Niente di risolto, ma solo ipotesi per un'identità che cerca se stessa e un proprio equilibrio col mondo. Questa è la chiave di lettura che Marco Baliani ha scelto per il suo *Peer Gynt* (pubblicato da Vita e Pensiero, pagg. 200, L. 15.000), frutto di un ciclo di laboratori biennale in giro per l'Italia e ora pronto per la scena grazie allo sforzo produttivo dei Teatrithalia.

La storia è lunghissima (5 atti per più di 60 scene), ricca di personaggi, in un continuo oscillare tra il piano realistico e quello magico-leggendario in una frammentazione di stili e di registri. Baliani si è impadronito della magmatica e controversa opera ibseniana facendone uno spettacolo corale, in cui il protagonista manifesta la sua ansiosa pulsione alla ricerca del «chi sono?» (e non del «come sono?» secondo la filosofia dei Trolde) attraverso un percorso a flash back in cui gli episodi salienti della sua vita si moltiplicano in una ripetizione leggermente asincrona effettuata a più voci dagli attori. Da un baule compaiono gli oggetti-simbolo della sua esistenza: un libro di preghiere, il velo da sposa dell'amata Solveig, la coda di paglia dei Trolde. E dopo questi, altri episodi, e sono i momenti più emozionanti della messinscena: la seduzione di Ingrid, la morte della madre, il naufragio, l'incontro col fonditore di bottoni che vuole rifondere la sua anima malriuscita e quello col diavolo, fino a morire raggomitolato in posizione fetale ai piedi di Solveig, l'Eterno Femino. Ma la sua esistenza, come la cipolla che sfoglia all'inizio, non ha centro, è un percorso circolare che unisce la vita alla morte e viceversa. Baliani vince parzialmente la sua scommessa. Accanto a momenti di altissima poesia e suggestione visiva, lo spettacolo, spogliato della semplicità immaginifica della fiaba, si avventura nei meandri e nelle zone d'ombra dell'intelletto (in questo caso della ricerca teatrale), che a tratti ap-

pesantiscono l'operazione. Tra gli interpreti in evidenza Coco Leonardi e Manuel Ferreira (Peer vecchio e Peer giovane), che però acquistano spessore solo grazie all'affiatato ed entusiasta gruppo di attori che li circonda. Il lavoro c'è, si vede, si sente ed è comunque prezioso, al di là degli obiettivi che non sempre raggiunge. C.C.

## Al telefono di Tabucchi Pirandello incontra Pessoa

I DIALOGHI MANCATI, di Antonio Tabucchi (*Il tempo stringe e il signor Pirandello è desiderato al telefono*). Regia (pregevole) di Teresa Pedroni. Scene e costumi di Roberto Posse. Coreografie di Mariano Brancaccio. Musiche di Ermanno Castriotta. Luci di Silvano Paglia (tutti contributi di prim'ordine). Con Roberto Herlitzka (magistrale) e Gianluigi Pizzetti (ottime invenzioni mimiche). Prod. Diritto e Rovescio.

Il romano Teatro dell'Orologio propone una stagione provocatoria, «Emarginati, devianti, pazzi e buffoni», come «antidoto giocoso e grottesco contro il veleno sociale che ci viene da un modello precotto in quella sorta di forno a microonde che è la Tv». Cibi genuini, insomma, ossia specifico teatrale non adulterato; e fra i primi spettacoli due monologhi, o quasi, che rappresentano la produzione per la scena di Antonio Tabucchi. Nel primo s'immagina un dialogo necessariamente mancato, astioso per non sepolti rancori, tra un uomo e il cadavere del fratello deceduto in un incidente: nel bianco freddo, metallico di una *morgue* un angosciato, vano tentativo di chiarire il passato e con esso, quasi dialogando con un doppio, i rapporti con la famiglia e la vita. Più costruito, il secondo brano si svolge nella stanza di un manicomio di Cascais, Portogallo, dove un attore in disarmo uso a recitare pochades, presente un servo di scena, s'abbandona al gioco di ambiziosi travestimenti in attesa di comunicare telefonicamente con Pirandello; a Lisbona (1931) per la prima di *Sogno, ma forse no*. S'aggiunge ovviamente, in questa scatola cinese, il ruolo di Tabucchi, partito da un «falso letterario» — un incontro, che sarebbe stato possibile ma non c'è stato tra Pessoa e Pirandello, comunque plausibile date le affinità fra i due — mentre il gusto dello scrittore lusitano per le eteronimie è la base logica di tutta la farsa psichiatrica. Che procede come una recita che sommuove fantasmagorie, sogni e ambizioni di un personaggio in cerca d'autore, anzi di identità. Fino al congedo, davanti al telefono: «Addio, caro Pirandello; ci vedremo certamente dopo...».

Non nuovi alle scene (li avevano interpretati Det-

tori e De Carmine al Piccolo di Milano) i due testi sono stati fusi in un unico spettacolo, con ottimi risultati, dalla regista Teresa Pedroni, bravissima nel leggere scenicamente la raffinata scrittura di Tabucchi, tra *esprit de finesse* e *esprit de clarté*. E hanno trovato un unico, eccezionale interprete in Roberto Herlitzka, straordinario nel fondere il tragico e il grottesco, nel modulare le frasi fra ironia e tristezza, nel rappresentarsi disarmato e beffardo, nello stilizzare la follia o costruire barocche finzioni. Ma il risultato è raggiunto anche per la presenza del Pizzetti: «spalla», o «doppio» che dir si voglia, che nella parte del fratello morto ha disarticolati soprassalti di marionetta e poi, sulle tessiture musicali di un organetto di barberia, risponde in contrappunto gestuale alle follie verbali dell'attore pazzo. Ugo Ronfani

## La foresta di Arden sul vascello di Nanni

COME VI PIACE, di William Shakespeare. Traduzione e regia (fluida) di Giancarlo Nanni. Scene (molto belle) e costumi di Andrea Taddei. Con Manuela Kustermann (notevoli risorse), Paolo Lorimer, Sandro Palmieri, Ursula von Bachelier, Thomas Trabacchi, Massimo Verdastro ed Aldo Vinci (intesa). Prod. La Fabbrica dell'Attore, Roma, Teatro Vascello.

Prima di tutto lo spazio: finalmente dopo diversi anni dall'apertura il regista Giancarlo Nanni ha trovato il testo o forse semplicemente lo scenografo ideale per utilizzare in pieno la magnifica scatola magica del Teatro Vascello.

Così per *Come vi piace*, commedia speculare ed elogio della fuga che Shakespeare trasse dal romanzo *Rosalinde* di Thomas Lodge, la sala è una foresta di Arden ma anche un luogo dell'immaginario, un Eden ma pure un palcoscenico del mondo: terra, sabbia, ghiaia, acqua e tronchi di alberi su alcuni dei quali sono appesi foglietti di poesie. Un'oasi per questa féerie di vita pastorale sognata e vissuta, con echi di Peter Brook e di archetipi orientali. Alla profondità della scena, e all'uso parziale della platea e dei ponteggi sovrastanti (dove si svolgono le azioni più violente della Reggia del Duca tiranno) si accompagna anche l'occupazione dei corridoi laterali da parte di attori-personaggi che si svestono e si vestono, assistendo all'avvicinarsi della commedia, testimoni partecipi del rito. Infatti la chiave del regista è



quella di mettere ancora più in risalto il gioco tra autore, attori e pubblico e – come egli stesso puntualizza – adottare un «uso trasgressivo» dell'essere dentro e fuori dei personaggi. Gli attori si sdoppiano e coprono dunque doppi ruoli, ben concentrati e padroni dello spazio fisico. Spicca fra tutti, naturalmente, Manuela Kustermann, Rosalinda-Audrey, perfetta sia come innamorata di Orlando che *en travesti*, possedendo la grazia naturale sia per l'uno che l'altro ruolo. V.P.

## Risate alchemiche a passo di valzer

ALCHIMIA, di Fabio Morichini. Regia di Fabio Morichini. Scene (semplici e suggestive) di Glauco Isidori. Costumi (accattivanti) di Cinzia Fabbri. Con Stefano Aliotta, Elda Alvingi, Francesca Botticelli, Fabio Collepicollo, Barbara De Carolis, Maria Teresa De Carolis, Carlo De Ruggeri, Beatrice Fazi, Luca Flaùto, Giulia Garroni, Remo Girone, Gaetano Lembo, Mariangela Torres, Karl Zinny e Victoria Zinny (interpreti tutti efficaci e puntuali). Prod. Teatro del Tradimento.

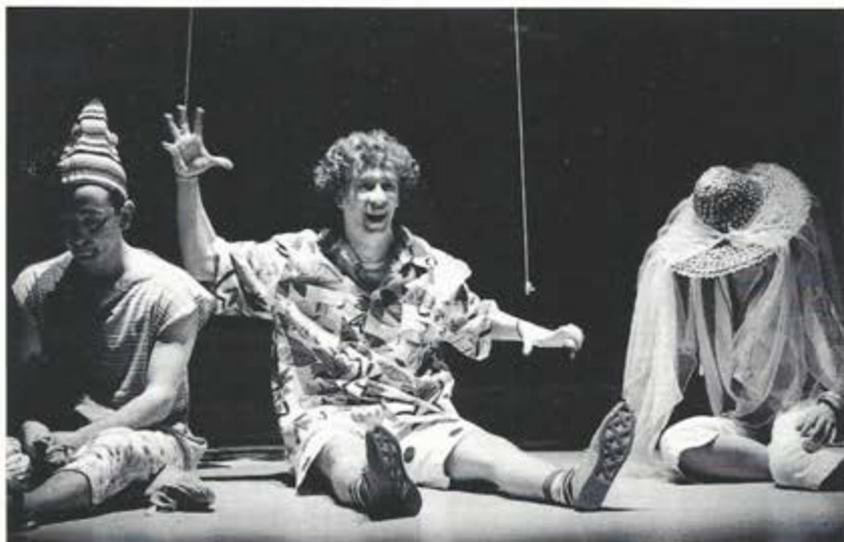
Lo sapevate? L'alchimia è anche comica. Parola di Fabio Morichini. Che nel suo testo mescola La Temurah e la Cabala ebraica con l'«opera al nero» di una risata corrosiva e attuale, per la maggior gloria di un Remo Girone che dilaga sul palcoscenico circondato da attori giovani e intelligenti. Uno spettacolo curato, di buone suggestioni visive, che il Teatro del Tradimento affronta a passo di valzer, leggero e scanzonato come i personaggi che – tra «rumori fuori scena» e metariferimenti continui al «mestiere dell'attore» – trapassano l'intera gamma dei registri della commedia e della seriosità. Un gabinetto del dottor Caligaris, insomma, in cui la linea di demarcazione tra realtà e fantasia si attenua nel silenzio e nella sospensione. Valeria Carraroli

## Seduzioni sadomaso in stanza d'albergo

ZOT (farsa noir), di Duccio Camerini. Regia dell'autore (ritmi non sempre funzionali). Scena (ottima) di Alessandro Chiti. Costumi (kitsch) di Claudia Scutti. Musiche (appropriate) di Antonio Di Pofi. Con Cinzia Leone (brava, ma non è la tv), Chiara Noschese (rivelazione), Antonella Attili (modesta) e Giampiero Ingrassia (ben reso). Prod. Società per Attori, Roma, Teatro La Cometa.

Rotato in uno spazio più piccolo la passata stagione lo spettacolo di Camerini si caratterizza per una bella vena di grottesco, suspense, buon dialogo e umorismo. Il tutto vale solo per la prima parte dove anche la regia trova i suoi ritmi. Dopo tutto diventa reiterato (non ci si annoia, lo humour è sempre garantito) e la demenzialità è fine a sé stessa. La trama è da *fiction* più che da *pièce* teatrale ma questo non disturba e Camerini, anche in altre prove, ha dimostrato che inventiva ne ha. Tre colleghe d'ufficio si recano a Parigi per una gita e una di loro sceglie la camera d'albergo, incredibilmente inospitale, che poi si rivelerà essere stato luogo fatale di un'esperienza amorosa da incubo e orrore. Lì, infatti, qualche anno prima, Enrica ha visto carbonizzare durante un temporale, il suo amante ed ora porta con sé, al collo, le sue ceneri. L'idea è quella di rimettersi in contatto con lui, grazie ai poteri medianici dell'amica Vincenza, una maniacodepressiva. Ma alle tre turiste fa visita, in momenti diversi della serata, prima del rito iniziatico, un dongiovanni (il portiere dell'albergo travestito per ognuna delle tre in modo diverso) che le donne sedurranno contemporaneamente in una scena sadomaso-pubblicitaria. Cinzia Leone è brava ma anziché rapportarsi con gli altri interpreti guarda in faccia il pubblico come se fosse in televisione e dovesse guardare in macchina. Chiara Noschese è un'autentica rivelazione comica: spigliata, brillante, con verve e molto carina. Antonella Attili, invece, è quella che ci rimette di più nel confronto con le altre. Giampiero Ingrassia è simpatico. V.P.

## NUOVO SUCCESSO DOPO GIANBURRASCA



## Pinocchio incontra Totò grandi risate a Rifredi

UGO RONFANI

**P**INOCCHIO... CHA CHA CHA!, testo e regia di Angelo Savelli (brio, satira, salutare impertinenza). Scene e costumi (kitsch rivistaio anni '50) di Mirco Rocchi. Musiche (canzoni di Kramer, Buscaglione, Carosone, ecc.) a cura di Leonardo Brizzi eseguite da Brizzi, Ermini, Ronga e Cerone. Con Leonardo Brizzi e Maria Cassi, alias Aringa e Verdurini; Gianni Cannavacciuolo e Andrea Muzzi (attori-fantasiisti straordinariamente efficaci nei vari ruoli collodiani). Partecipazione danzante di Barbara Cardini e Massimo Morelli (scatenati e simpatici). Prod. Pupi e Fresedde per Toscanateatro.

Facile predire per questo irrispettoso, tenero, amarognolo, divertente *Pinocchio... cha cha cha!* di Savelli la stessa fortuna del precedente *Gian Burrasca*, che s'è conquistato decine e decine di piazze in tutta Italia. Appena sformata, questa versione di un Pinocchio da varietà, che duetta con Totò, Wanda Osiris e Rascel (versione per adulti, ma forse non disadatta alla nostra smaliziata infanzia telemaestra) ha ancora bisogno di qualche messa a punto, soprattutto nella parte musicale: ma a giudicare dal grande divertimento del pubblico, che si sbellica dalle risate e si spella le mani per applaudire, ha fatto un'altra volta centro. Gli è che Savelli e il suo ensemble Pupi e Fresedde – alla nona stagione (come Beethoven, dicono scherzando) – hanno introdotto aria fresca nello stantio della scena toscana, assicurandosi l'esclusiva della gaiezza a teatro. La formula della «contaminazione» fra la letteratura per l'infanzia e il vecchio varietà determina nel pubblico uno stato di euforia divertito e tenero, getta un ponte fra memoria e presente, unisce in allegra complicità le generazioni. È il teatro-festa, la riuscita alleanza fra la risata e la riflessione, la favola e la satira, il nazional-popolare e (parola grossa) l'impegnato.

Giorgio Manganelli diceva del *Pinocchio* ch'è «un libro parallelo di tracce, orme, indovinelli, burle e fughe in cui tutto è arbitrario e documentato». 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 collodiano per leggere, da spettatore-bambino, la storia dell'Italia del «miracolo economico» (chi se lo ricorda ancora?) con gli «asini giulivi» del consumismo e i Gatti e le Volpi del maffare d'antan, anteriori ai presentimenti pasoliniani.

Il Paese dei Balocchi cui approda Pinocchio – rinato con un vestito a pois come Totò – burattino, sfrecciante su una bicicletta da corsa, attratto dai primi flipper e juke-box, nonché da una Lucignolo's Band che lancia cha cha cha made in Usa – è appunto questa Italia. Continuando nel gioco manganelliano dei parallelismi: Geppetto, interpretato al femminile da una irresistibile Maria Cassi, della ormai celebre coppia Aringa e Verdurini, incarna il castrante mamiismo all'italiana; il burattinaio di questa Italia consumistica, che ha il whisky facile ed è anche Mastro Ciliegia o il direttore del Circo (ruoli assunti da Leonardo Brizzi, del sullodato duo comico) rappresenta l'astuzia e il cinismo travestiti da bonomia; la Fata Turchina si chiama Wanda ed è, manco a dirlo, una reincarnazione della Osiris resa in travesti dal sempre più bravo Gianni Cannavacciuolo; il Gatto e la Volpe (la Cassi e il Cannavacciuolo) sono due truffatori charmeurs da musical hollywoodiano. È Pinocchio – più ingenuo e sprovveduto che gaglioffo, proprio come l'aveva voluto Collodi – del burattino conserva, grazie alle doti mimico-gestuali di Andrea Muzzi, una elettrica irrequietezza a centomila wolts, che diventa tripudio quando, dopo il viaggio nella balena vissuto in sogno, la lignea figurina apprende che ridiventerà albero. I quattro sono in gara di bravura dal principio alla fine: il Cannavacciuolo imprestando a Totò e a Keaton gli effetti peraltro originali di un suo umorismo lunare; la Cassi eccellente nell'inventarsi mutevolissime maschere comiche, dal Geppetto al femminile fino alla sofisticata maliarda californiana; il Muzzi imprestando un che della beffardaggine di Benigni per il suo Pinocchio, e il Brizzi aggiungendo alle prestazioni di attore la scelta della colonna sonora e la direzione del vivace quartetto. Un po' dei Paesi dei Balocchi c'è anche nel giardinetto e nell'atrio del teatro, con un'ariosa mostra intitolata «Un naso per Rifredi». □

## IL TEATRO AMATORIALE

a cura di EVA FRANCHI

### IL FESTIVAL DI PESARO

Quest'anno si è celebrato il 47° anniversario del Festival di Pesaro, ovvero 806 spettacoli per altrettante Compagnie: nessun'altra manifestazione teatrale, in Italia, può vantare cifre tanto gloriose. Tra il 24 settembre e il 9 ottobre i nostri filodrammatici hanno vissuto il loro momento magico sullo splendido palcoscenico del Teatro Rossini, il traguardo più ambito ed emozionante. Tra gli otto complessi in gara il padovano Teatros spazio ha conquistato la «Rosa di Pesaro» con il *Sior Todero brontolon* di Carlo Goldoni. Il bravo Giocot teatro di Roma si è assicurato il secondo premio con un grintoso *Così è (se vi pare)* di Pirandello, mentre la terza posizione è toccata alla compagine Città di Pistoia per un accurato e sofferto *Equus* dell'inglese Peter Shaffer. Fuori concorso La Piccola Ribalta pesarese ha reso omaggio alla memoria di Roberto Mazzucco con *La formidabile rivolta*, mentre il Théâtre des Baladingsues di Joué les Tours ha valicato le Alpi per portare il contributo degli amici francesi con un vivace e fantasioso *Texas Jim*, western burlesco di Pierre Gripari.

Severe prove di selezione hanno assicurato un buon livello medio, la qualità delle prestazioni è decisamente in crescita, il radicamento del Festival sul territorio diventa sempre più incisivo e ne sono testimonianza i tanti pullmans «organizzati» che arrivano dall'entroterra. Ma il successo più consolante trova espressione nel dialettico rapporto con il mondo dei giovani – tanti, tantissimi – che affollano il teatro in una percentuale superiore al 50 per cento. Da due anni il repertorio trova un saggio equilibrio fra indirizzo classico e moderno, la drammaturgia italiana contemporanea sta recuperando interesse e attenzione, stimolanti iniziative collaterali – incontri, conferenze, dibattiti – assicurano alla manifestazione uno spessore culturalmente apprezzabile che tende a trasformarla in un'occasione di autentica «conoscenza teatrale». Le risorse finanziarie sono – per contro – sempre più scarse e insufficienti rispetto alle attuali potenzialità ed esigenze. Eppure nessuno si dispera, nessuno si dà per vinto. Il Festival di Pesaro è un diritto conquistato dagli Amatori sul campo della fatica, del volontariato educativo, della civile passione teatrale: guai a chi lo tocca. Siamo in tanti a difenderlo: nessuna paura, ce la faremo.

### BUON COMPLEANNO

All'ombra del Festival di Pesaro sono sorte, nel tempo, tante altre iniziative che assicurano ai Filodrammatici occasioni di trasferta e di verifica con criteri, mai effimeri, di solida continuità: lo Schio Festival ha proposto, in autunno, la sua XII edizione mentre l'ormai storica Rassegna Angelo Perugini di Macerata ha festeggiato, in novembre, il suo XXV anniversario. Auguri!

### I CORTILI DI VERONA

La diffusione del Teatro Amatoriale in Veneto raggiunge dimensioni quasi planetarie e degne di un'approfondita indagine socio-culturale: dentro questa dimensione Verona si configura come un'oasi particolarmente felice: fanno da supporto tradizioni inalienabili, l'attenzione delle Autorità locali, la disponibilità del pubblico e il robusto sostegno della stampa, altrove spesso cieca, sorda e muta. Prosa, musica e danza invadono l'Arena e il Teatro Romano con le esibizioni di celebri stars, internazionali o nostrane, ma sono affollati di pubblico anche i bellissimi cortili che il Comune dà in prestito ai Filodrammatici per il rodaggio dei loro nuovi spettacoli. Fra le novità che hanno preso il volo verso il 1995 segnaliamo *La casa di Bernarda Alba* di Garcia Lorca in un'ardita interpretazione del gruppo La Formica con Gherardo Coltri regista e protagonista *en travesti*. L'«Estravagario Teatro» si è cimentato con la vivacissima commedia *Cercasi Tenore* di K. Ludwig per la regia e l'interpretazione di Alberto Bronzato, mentre il giovane ed affiatato complesso Giorgio Totola ha affrontato, con piglio acrobatico, la storia del clown in *Augusto Augusto Augusto* di Pavel Kohout.

### UNO SGUARDO AL SUD

In Campania, da dieci anni, il Premio Sele D'Oro ha come campo d'interesse il giornalismo, la saggistica, la radiofonia e la televisione: nell'autunno 1994 si è aperto anche il teatro con un Festival per Amatori.

La prima edizione ha premiato la Compagnia del Giullare di Salerno, diretta da Andrea Carraro, per la rappresentazione di *Kraken* del quebecchese Quintal. L'infaticabile Carraro, a Salerno è riuscito anche ad aprire un teatrino curioso e grazioso dove, a dispetto dell'imperversante precarietà scenica, sta realizzando, per la stagione '94/95 una vera stagione teatrale con un cartellone di nove spettacoli e tanto spazio riservato alla nuova drammaturgia italiana. I Filodrammatici del Sud e del Nord vivono situazioni diverse, ma le fronteggiano con lo stesso impegno esemplare. Qualcuno, per favore, vuol decidersi a prenderne atto? □



### Ricomincia l'avventura del signor Bonaventura

BONAVENTURA E I CAVOLI A MERENDA, da Sergio Tofano. Drammaturgia (complessa) e regia (divertente) di Giorgio Gallione. Scene (allegre) di Sergio Fedriani. Elementi scenici (simpatici) di Rosalba Trioano. Costumi (conformi all'originale) di Valeria Campo. Musiche (vivaci) di Paolo Silvestri. Con (bravi) Gabriella Picciau e Giorgio Scaramuzzino. Prod. Teatro dell'Archivolto, Genova.

Gallione mette da parte le sei commedie scritte da Sergio Tofano e costruisce ex novo una storia su misura per lo spettacolo. O meglio, una serie di avventure tratte da un volume di racconti, *I cavoli a merenda*, e da una raccolta di poesie, *Storie di cantastorie*. Il protagonista diventa Tofano stesso, che via via si trasforma nei personaggi che ha inventato. In primis, naturalmente, il signor Bonaventura.

Accanto a lui c'è Felicetta, la nipotina bionda che ne segue le peripezie. Il can bassotto, giallo, compare moltiplicato fra gli oggetti di scena. La griffe rispetta quella originale di Sto disegnatore.

Questa impostazione drammaturgica suppone una riflessione storico-letteraria. L'opera di Tofano si ricollega ad un filone popolare che trae le mosse dai cantastorie che un tempo, e ancora oggi al Sud, giravano per le piazze d'Italia a raccontare del feroce Saladino, di Rolando e Orlando. Essi parlavano di fronte ai cartelloni dipinti. Tofano rimpicciolisce i quadri a vignette e le pubblica sul *Corriere dei piccoli*. Conservando le rime. Sui bambini, destinatari dello spettacolo, questa riflessione scivola via come l'acqua. Ma l'impostazione c'è. E rimane la trama: Bonaventura e Felicetta che sventano le losche congiure del perfido Barbariccia; Bonaventura e Felicetta alla ricerca del diamante smarrito dal pascià. Seguire le variazioni narrative, i cambi di identità nei due attori, segnalati dai costumi e dai versi, non dev'essere cosa facile per i piccoli spettatori.

Tuttavia il livello di comunicazione visiva e gestuale è talmente accattivante, per le scene, per i costumi, per l'atmosfera da fumetto, per l'esperienza di Picciau e Scaramuzzino, capaci di coinvolgere il loro pubblico, che l'occasione risulta una gran festa. Così i bambini sapranno la storia di quel milione che Bonaventura ottiene solo per fortuna, mai per merito. Agli insegnanti e ai genitori il compito di paragonare quest'idea a quella manzoniana del sacrificio ricompensato dalla giustizia. *Elia Quattrini*

## Trasformismo d'attualità della Guzzanti televisiva

NON IO. SABINA E LE ALTRE, di e con Sabina Guzzanti (una trentina di camaleontiche imitazioni; comunicativa e qualche approssimazione). Regia (disinibito giovanilismo) di Giorgio Gallione. Musiche (alla moda) di Warner-Chappell-Rossodisera. Prod. Ass. Cult. Costanza.

Son gli avanzi degli *Avanzi*. Lei, Sabina, si è stoicamente rapata a zero per il ruolo di Lalla, una Barbie del giornalismo berlusconiano con la graziosa testina liscia come una palla da biliardo, la voce della Minnie walt Disneyana e gli occhioni di porcellana sgranati su questa pazza pazza seconda Repubblica. Su questa testa da monachina arancione piovono parrucche e copricapi eccentrici, quanti servono per animare la galleria di una trentina dei nuovi mostri che popolano le nostre veglie e i nostri incubi quotidiani. E di cui abbiamo imparato a ridere, per non piangere: la psicologa della Usl evasivamente pasticciona; la rockstar nazionale-popolare Matylde venuta dalle periferie, la stramiliardaria classista, l'antropologa che sa tutto sulle stelle ma niente di grammatica, la suorona integrista del profondo Sud, l'eroina-manie assidua degli spot antidroga in tivù che circola con una siringa piantata sul berretto a pelo. Sabina guizza come un pesce tra le maglie di queste figurine comico grottesche che Lalla la giornalista aduna ed erudisce affinché siano degne del nuovo corso, quello del Bel Paese del cavaliere. Vestitucci e cappellini, parrucche e occhiali da sole, tonache monacali, kimono e altri accessori kitch tradiscono l'allegria impertinente di Giorgio Gallione, l'enfant terrible dell'Archivolta di Genova, che ha dato una mano per l'allestimento. La kermesse trasformista - un po' antropologica e molto spensierata - si apre con il Berlusconi già collaudato in *Tunnel* (completo blu, ottimismo patriottico, facondia da spotman, congiuntivi zoppicanti) e si conclude con un omaggio ad una Moana Pozzi impegnata a tenere soavi lezioni di sesso e a distribuire profilattici alla fragola ad una platea che non sa decidersi tra evocazione affettuosa ed esumazione un tantino macabra.

Tra le perle berlusconiane, questa: «Anch'io ho fatto un sogno: di un'Italia migliore; peccato che lei non mi ha voluto». Fra i bis, davvero delizioso il numerino dell'airone che si credeva subacqueo e ch'è morto due volte. Dedicato con salutare irrispetto alla Sinistra, è reso in stile kabuki. Ah, se tutto lo spettacolo - tirato via nello stile del post-modern tivù, con testi fragilini, con estroversioni mimiche non sempre calibrate - avesse la sciolta eleganza, la surreale levità di questo numero! Consiglio a Sabina, così simpatica e comunicativa, di volare sempre con le ali di quell'airone. Ugo Ronfani



## Chi la fa l'aspetta: un Goldoni che trova una giustizia postuma

CHI LA FA L'ASPETTA, ovvero i *chiasetti del carneval* (1764), di Carlo Goldoni. Regia (sensibilità e brio) di Giuseppe Emiliani. Scene (deliziose) di Emanuele Luzzati. Costumi (estrosi) di Santuzza Call. Musiche (suggestive rielaborazioni) di Giancarlo Chiaramello. Coreografie (misurate) di Claudia Lawrence. Con dodici bravi attori, tutti da elogiare: Sara Bertelà (splendida interpretazione), Nino Bignamini, Antonio Salines, Roberto Milani, Alessandro Accinni, Eleonora Fuser, Donatella Ceccarello, Bianca Tonello, Romita Losco, Enzo Turin, Giorgio Bertan, Alberto Fasoli. Prod. Stabile del Veneto.

Questa commedia giocosa quant'altra mai (anche se intrisa di nostalgie per una Venezia perduta, avendola il Goldoni scritta durante il volontario esilio a Parigi, mettendoci lo stesso spleen di *Una delle ultime sere di Carnevale*) trova finalmente una giustizia postuma, dopo essere stata «massacrata» con fischi e strepiti alla prima a Venezia, nel 1765. La sua caduta indusse l'amareggiato Goldoni a cancellarla financo dai *Memoires*, e ad abbandonare il suo adorato dialetto veneziano: gran peccato, perché *Chi la fa l'aspetta* è anzitutto «musica della lingua», voglia di ritrovare una patria attraverso il parlare di una piccola borghesia vista più nella sua *insuciance*, in una sua inesauribile voglia di gioco, piuttosto che nei meno amabili vizi di classe. Ed è anche - per il gaudium degli studiosi - commedia sperimentale, di cercata (e riuscita) contaminazione fra la commedia dell'arte, lo stile recitativo degli *italiens* a Parigi e lo studio goldoniano dei caratteri.

Superfluo raccontare la storia, fatta di materia spumeggiante: burla, ciacole, ripicche e piccoli intrighi consumati prima che la bigia quaresima spenga i «chiasetti del carneval». Vi si sdipano storie di cuore e di buona tavola (è questione di due pranzi scroccati per burla, da due mercanti antagonisti ed alla fine rappacificati, con l'intromissione di un burlone, che vende chincaglieria, e con un triplice intreccio di amori). E se piuttosto ingarbugliato è il plot, limpida è la grazia allegra che si sprigiona da una corale spensieratezza tra abbuffare, travestimenti, false apparizioni di spiritelli, mazurche e furlane.

Il delizioso, funzionale dispositivo scenico di Luzzati (una manciata di fondalini messi a ventaglio sulla graticcia, che calano in basso uno dopo l'altro davanti ad un affresco naïf di Venezia) dà sciolto movimento all'azione dal principio alla fine. La regia del giovane Giuseppe Emiliani, argutamente attenta alla quotidianità piccolo borghese, si tiene in equilibrio tra la farsa dei comici dell'arte e il verismo comico, e restituisce senza sdolcinature l'umanità mai arcigna di Goldoni. Nelle tre ore di divertimento edificante regalate al pubblico, in un cast tutto da elogiare, che recita valorosamente «alla veneta», hanno spicco una Sara Bertelà ormai stella di prima grandezza, tutta un arcobaleno di sentimenti, di umori e di spasimi nel ruolo di Siora Tonina, giovane moglie gelosa; Antonio Salines, di una rotonda e gioconda furbizia, nei panni del chincagliere Sior Lissandro; Nino Bignamini, estroverso Sior Gasparo; Roberto Milani, Donatella Ceccarello, Alessandro Accinni. Ugo Ronfani

## Non desiderare le patatine d'altri

PATATINE, di Enrico Vaime e Massimo Bagliani. Al pianoforte Massimo Bagliani (che è anche unico e ottimo interprete). Regia (spassosissima) degli autori.

Tutti lo inseguono, tutti lo vogliono. Anzi, vogliono le sue patatine. E come resistere? Massimo

Bagliani se ne va in giro per le strade, entra nei negozi, si ferma nei bar, con un delizioso sacchetto di fragranti patatine e pretenderebbe di mangiarle in pace, da solo - non le dà a nessuno, strilla - senza offrirne nemmeno una, neanche una piccolissima... Impossibile! Gli artigli-pigliatutto dei papponi di questo fine secolo si allungano rapaci: ed è subito satira. Di quella «verace», che ti fa sbellicare dalle risate e alla fine, tra gli applausi (tanti) ti fa dire: o tempora, o mores... almeno ci resta un po' di buon teatro! V.C.



## Donadoni mette in scena la tragedia del Vajont

MEMORIA DI CLASSE, di Maurizio Donadoni. Regia (appassionata) di David H. Brandon. Con Cristina Gentile (perfetta), Ugo Fangareggi, Adolfo Adamo, Monica Goldfluss (adeguati), Maurizio Donadoni (donadoniano) e altri. Prod. Compagnia Micol.

C'è una «classe morta» kantoriana in questo lavoro sul Vajont. C'è una scrittura coraggiosa fino alla spericolatezza. C'è molto impegno. In tutti i significati del termine. Ma c'è un po' troppo di tutto questo e di altro ancora. *Nuovo cinema Paradiso*, il film premio Oscar diretto da Tornatore, ottenne l'ambito e meritato riconoscimento grazie agli spietati tagli alla versione originale imposti da quel grande produttore che era Franco Cristaldi. Anche a questa inconsueta teatralizzazione di una tragedia nazionale gioverebbe un'operazione di... prosciugamento. Tuttavia, va comunque lodata una drammaturgia che, forse, meriterebbe soluzioni registiche più spericolate. Il copione, insomma, la sua realizzazione e il suo taglio dovrebbero essere discussi: cosa che la stampa quotidiana ha fatto con la consueta tirchieria riservata alle novità. Donadoni deve continuare a scrivere e a mettersi in scena. E in discussione. *Fabrizio Caleffi*

## Si realizza sulla scena il San Paolo di Pasolini

SULLA VIA DI PAOLO, da Pier Paolo Pasolini, a cura di Paolo Billi e Dario Marconcini (ottimo lavoro registico-laboratoriale). Maestro di voci (risultato superbo) Karine Jourdan. Con (tutti molto concentrati e affiatati) Alessandra Carlesi, Antonella Caron, Marco Casazza, Renata Ciarravino, Laura Cupisti, Annalisa D'Amico, Andrea Falchi, Silvana Gasparini, M. Lembo, M. Lucenti, Virginia Martini, Simone Neri, Alessio Pizzich, Antonella Questa, Chiara Rubes e Filippo Timi. Prod. Crt Pontedera.

Di rara preziosità visiva e vocale, *Sulla via di Paolo* è riuscito a riproporre, per atmosfere e frammenti di pensiero, il grumo contraddittorio e infinitamente ricco, di idee e di sentimenti, di poesia e di provocazione, di Pier Paolo Pasolini.

Ricerca curata da Paolo Billi e Dario Marconcini intorno alla sceneggiatura di Pasolini, un progetto di film dedicato a San Paolo mai realizzato, *Sulla via di Paolo* ha saputo emozionare proprio per la capacità di rendere teatro le inquietudini, i temi dominanti, le contraddizioni laico-religiose di questo poeta, autore di romanzi, di opere cinematografiche, di saggi critici che tanto hanno segnato parte della cultura italiana.

Veramente superba, indimenticabile, commovente l'espandersi della voce nello spazio sconosciuto del San Geminiano di Modena che però architettonicamente continua ad evocare cerimonie sacre: ininterrotto è il canto, denso di ritualità, ma anche a tratti aperto a ninne nanne, ritmi popolari, canzoni ascoltate nella quotidianità.

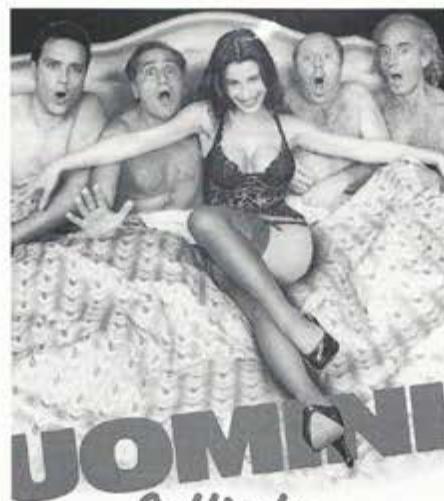
Sedici persone in scena, abiti chiari, movimenti coreografici. Un manto rosso. Situazioni plastiche. Ricordi pittorici. Passato e presente: con la spudoratezza propria di Pasolini, che non teme, spostandosi tra i secoli, di offendere la storia, vengono accostati anni lontanissimi, da prima di Cristo alla nascita del fascismo, via via parallelamente fino ad andare oltre l'ultima guerra. Torture e azioni notturne. Il chiamarsi a lume di candela e segni rossi sulla schiena di Paolo. Intimità familiari, tenerezze e lotte.

Trascinati dal rigore formale e dallo splendore del canto (guida per le voci è stata Karine Jourdan) gli spettatori al termine hanno applaudito a lungo tutto il gruppo, così sensibile al lavoro individuale e collettivo per giungere ad un prodotto dove vivo e coinvolgente si avverte il sentimento della necessità nel fare teatro insieme. *Valeria Ottolenghi*

## Quattro mammoni brizzolati alle prese con una squillo

UOMINI SULL'ORLO DI UNA CRISI DI NERVI, di Galli e Capone. Regia (tende ad assecondare le caratteristiche recitative degli attori) di Alessandro Capone. Scena (naturalismo elegante) di Franco Vanorio. Costumi di Vera Cozzolino. Musiche originali composte e dirette da Enrico Riccardi. Con (padroni della scena) Pino Ammendola, Vincenzo Crocitti, Gianni Garofalo, Nicola Pistoia e (procace) Claudia Koll. Prod. Eao.

Interno maschile dall'orizzonte limitato a soldi e sesso: quattro amici con la passione del poker anziché giocare, come al solito, quel lunedì decidono di cavarli tutti i rospi dalla gola; ed eccoli, i



**UOMINI**  
Sull'orlo  
di una Crisi di Nervi

mammoni brizzolati, inveire aspramente contro le loro compagne che essi pretendono, in cambio di cosa bisogna ancora capirlo, sempre belle, eleganti, dolci, comprensive, generose, efficienti e soprattutto assolutamente autonome nel gestire i metodi anticoncezionali, quasi che infilarsi un preservativo fosse un delitto di lesa virilità. Come recuperare la serata? Uno squillo a uno squillo. Durante un intermezzo musicale - non molto coerente ma suona bene, dato che i quattro attori sono affiatati e bravi - agghindata come Jessica Rabbit fa il suo ingresso Yvonne. Mentre lo spettacolo fa un tonfo che la bella presenza della Koll non basta ad attutire. Gli altri si danno un gran daffare per colmare il suo vuoto interpretativo mantenendo anche un ammirevole sangue freddo al cospetto di quei vertiginosi, pericolosissimi e incontrollati tacchi a spillo che mirano, aiuto!, ai gioiellini. Grande la delusione quando si scopre che non è una «massaggiatrice» professionista ma Giulia, una romanticonca che, per ripicca al promesso sposo, vuole dare anche lei il suo addio al nubilito giocando a fare la prostituta mentre non ha mai smesso di sognare, parole testuali, «un principe azzurro su di un cavallo bianco»; e in questo ruolo l'attrice, orientata intelligentemente verso la naturalezza piuttosto che uno stile, risulta sicuramente gradevole. Poiché lo spirito può essere sì forte ma la carne, notoriamente, è debole, non ci vuole molto per convincere l'unico amico intransigente sugli obblighi di fedeltà coniugale a filarsela con la nuova venuta, non senza aver prima fatto sparire nel suo taschino i soldi che gli amici avevano raccolto per pagare la signorina. Nonostante le buone energie attive, *Uomini* resta uno spettacolo che, dietro a una patina dorata, veicola valori di irritante oscurantismo facendoci scompisciare dalle risa. *Anna Ceravolo*

## Uno straniero e un paesano nel giardino della solitudine

IL GIARDINO DELLE ARANCE E DEGLI ANGELI CHE PIANGONO. Testo e regia di Enzo G. Cecchi. Scenografia di Tiziana Draghi. Con Gian Marco Zappalaglio (straniero metallico), Benedetto Rullo (carnale e tenero paesano), Giuditta Pandolfi, Benedetta Silva e Andreina Castellazzi. Prod. Piccolo Parallelo - Centro Documentazione e Ricerca Teatrale di Romanengo (Cremona).

Il giardino delle arance e degli angeli che piangono è il punto di incontro di due solitudinari, quella raminga di Carlo, lo straniero, e quella autoctona di Matteo, il paesano. In dodici scene che scandiscono lo spazio di un anno, da aprile ai primi giorni di marzo, Enzo Cecchi, autore del testo, costruisce un racconto che mette a confronto due uomini soli e due linguaggi. Carlo lo straniero ostenta un italiano infarcito di buffi errori di pronuncia e parla di sé come di un uomo in fuga dal suo passato. Matteo il paesano parla un dialetto misto fra lombardo, bergamasco e veneto (altra invenzione linguistica) ed è per così dire l'elemento di disturbo. Solo anch'egli, cerca un contatto con lo straniero, rapporto che gli costerà l'isolamento da parte del paese e la rovina. Il testo, così come la messa in scena, non è privo di suggestioni conferite più da una certa *naïveté* che da una solida struttura drammaturgica e linguistica. L'autore cerca nuove soluzioni linguistiche che però si appiattiscono nella ripetizione degli stili. Sarebbe forse stato meglio l'italiano e il dialetto, soluzioni linguistiche, già collaudate, che avrebbero offerto al testo lo stesso servizio. *Il giardino delle arance e degli angeli che piangono* testo originale di Cecchi fa intravedere sullo sfondo una parentela non troppo nascosta con il testo di Koltès: *Nella solitudine dei campi di co-*

tone, un incontro notturno di due uomini soli, già messo in scena qualche anno fa da Piccolo Parallelo. L'esile e prevedibile incontro-scontro fra Matteo e Carlo è reso con faticosa continuità dai due attori, diretti dallo stesso Cecchi. Con *Il giardino delle arance e degli angeli*, Piccolo Parallelo vola troppo alto, almeno ci tenta, e rischia di precipitare al suolo. *Nicola Arrigoni*

## Eutanasia con humour nero al Teatro Libero di Milano

LA VITA È MIA (1972), di Brian Clark. Traduzione (bene) di Stefano Bortolussi. Regia (di qualità) di Alberto Ferrari. Scena (funzionale) di Fabrizio Palla. Costumi di Valeria Bosco. Musiche (un po' prevaricanti) di Alessandro Carlà; *Variations Goldberg* di Bach. Luci e suono (bene orchestrati) di Paolo Latini e Davide Lomazzi. Con Augusto Di Bono, Gianni Mantesi, Nicoletta Ramorino, Bruno Gasparini, Fabio Bonini, Francesca Giovannetti, Alfredo Danti (i meglio in parte) e Gianna Breil, Donatella Fantani, Alessandro Balducci, Gualtiero Scuola, Gianluca Trofei. Prod. Teatro Libero, Milano.

Tonificante spettacolo, ve lo consiglio per dimenticare la Milano teatrale che vive di routine. Vale davvero la pena di andare a scoprire la piccola, rossa sala di 130 posti, nuova di zecca, con un soffitto che s'apre sullo stellato di un cielo dipinto. Vi agisce il Teatro Libero (vedi il Théâtre Libre di Antoine, del mitico Cartel primo Novecento), così libero che non figura sulla mappa delle compagnie sovvenzionate e che anima un giovane uscito dalla scuola del Piccolo, Alberto Ferrari.

Primo spettacolo di una stimolante stagione è *Whose life is it anyway*, commedia di una ventina di anni orsono dell'inglese Brian Clark, che ha trionfato a Londra anche grazie all'interprete Tom Conti. Clark - grosso modo collocabile nel filone degli «arrabbiati» inglesi, anche se dotato di un sense of humour ch'era estraneo agli Osborne e compagnia - ha affrontato un tema grave, non senza intenti morali per non dire moralistici, ma lo ha fatto con il linguaggio di uno Shaw (bene restituito dal traduttore) e senza paura di «sfiorare» nel genere brillante. L'originalità del testo è qui; ne risulta un grottesco graffiante, efficace, all'insegna dell'humour noir. Merito del giovane regista è quello di avere dominato con intelligenza questo testo che, in altre mani, avrebbe potuto sbandare in direzione di una volgarità caricaturale. In un décor sobrio ed efficace (sopra una pedana a scacchiera un letto d'ospedale e un paravento), Ferrari ha ottenuto che i dodici attori agissero con misura, colorando senza eccessi le giornate «alla Cronin» della vita d'ospedale.

Detto in breve: uno scultore di mezza età, Ken Harrison (ammirevole il Di Bono, soprattutto nella seconda parte; sarà perfetto quando avrà trovato, accanto ai toni sarcastici, accenti più abbandonati, direi «cechoviani», necessari al suo personaggio, un depresso) è rimasto paralizzato a vita dopo un incidente stradale. Ridotto ad essere un tronco umano, egli si ribella - burbero, astuto, ghignante, anche disperato - alle cure che, nel reparto del dottor Emerson (un Mantesi bene in bilico tra rigore deontologico e umanità) gli prodigano medici ed infermieri. Rivendica le dimissioni dall'ospedale, il diritto a «staccare la spina», che nel suo caso significa il decesso: una morte «giusta», poiché - questo sostiene nel dibattito con il corpo sanitario, trovando una complice nella dottoressa Scott (Gianna Breil) - la dignità di vivere comporta anche la libera scelta del momento della morte. Un dibattito giudiziario, che si svolge all'interno dell'ospedale, gli riconosce alla fine questo diritto, grazie all'appoggio di un giovane avvocato (Fabio Bonini) e di un giudice capace di umanità (efficacemente, Alfredo Danti).

Così in breve, il dibattito sembra schematico; in realtà esso è bene incorniciato dalle scene di vita quotidiana in ospedale (lodevole per naturalezza Nicoletta Ramorino nel ruolo della capoinfermiera), e appoggia, oltretutto sulle idee, sulle emozioni e sui sentimenti. *Ugo Ronfani*



## È una favola rosanera l'Amleto secondo Besson

UGO RONFANI

HAMLET (1601), di William Shakespeare. Traduzione (eccellente) di Cesare Garboli. Regia (inventiva, anticonvenzionale) di Benno Besson. Scena e costumi (filtri moderni, costruttivismo architettonico) di Ezio Toffolutti. Musiche (prevedibilità) di David Hogan. Trucco e maschere (ottimi interventi) di Kuno Schlegelmilch. Con 18 attori in 37 ruoli, molti giovani della Scuola dello Stabile e (tutti impegnati ad alto livello) Sergio Romano (convincente protagonista), Elisabetta Gardini, Eros Pagni, Marco Sciacaluga (anche direttore della compagnia), Gianluigi Fogacci, Orietta Notari, Giovanni Calò, Paolo Serra, Roberto Serpi, Riccardo Bellandi. Prod. Stabili di Genova e del Veneto.

Amleto uno e centomila. Quante volte abbiamo visto questa tragedia, la più rappresentata del mondo? Resta, in questa storia infinita, il mistero di un personaggio non definibile come carattere, né come soggetto di psicanalisi.

Voltaire lo trovava rozzo e inconsequente, Goethe lo vedeva inadeguato per un'impresa più grande di lui, i mattatori dell'800, da Kean a Talma, ne facevano un principe del Rinascimento. Poi, con Nietzsche, Freud e Brecht, Hamlet è diventato ora protagonista ed ora vittima della volontà di potenza.

In questo suo nuovo *Amleto* prodotto per due Stabili consociati dopo quelli realizzati, un occhio a Brecht, in tedesco, francese e svedese, Benno Besson comincia a fare un falò dei luoghi comuni e dei pregiudizi di quasi quattro secoli di interpretazioni: non, intendiamoci, per dissacrare la tradizione, ma per tracciare altri percorsi di lettura - liberi, ariosi, fiabeschi - con un andamento narrativo che Sanguineti ha ben definito «vorticoso e torrenziale». Trasferendo inoltre la materia tragica sul piano della *black comedy*: la corte di Elsinore fa da semplice sfondo all'intrigo famigliare, epoche e stili vengono mescolati per dare risalto alla «fabula». Lo spettacolo mostra chiaramente che radici del testo scespiriano sono quelle dell'antica leggenda danese di Saxo Grammaticus, cui attinse Shakespeare, a sua volta derivata dalla protoconca di Livio sul «finto pazzo» Giunio Bruto.

Nelle tre ore serrate - si è detto - dello spettacolo assistiamo alla congiunzione fra lo Shakespeare delle tragedie e quello delle commedie: c'è in questo *Amleto* il *coté féérique* della *Comedy of Errors*, di *As You Like It*. L'eliminazione - finalmente... - di questa dicotomia riesce possibile anche grazie alla scintillante, moderna traduzione di Garboli, che ribolle di divertissement lessicali e di spunti satirici. Niente cupezze barbare o medioevali, se non per creare fondali da opera dei pupi; una corte ritagliata caricaturando Füssli e Velasquez, un re Claudio futile e magniloquente che nelle rivelazioni dello spettro assume gli atteggiamenti priapeschi di un satiro (Gianluigi Fogacci, con estri comici); una regina più incosciente che colpevole (di qui l'aligda, distaccata maestà di Elisabetta Gardini, che deve trovare la «grinta» per cancellare il cliché di intrattenitrice televisiva); una Ofelia da fiaba triste, di innocente, struggente giocosità anche nella follia (Orietta Notari); una suggestiva dilatazione della recita degli attori, dove l'allegoria teatrale che denuncia il crimine del re e della regina assume la levità di una farsa (bella composizione del regista Sciacaluga, qui attore «per gusto»). E, ancora, un Polonio da antologia grazie alla professionalità di Eros Pagni, anche corposo spettro; due becchini-clown che arieggiano la comicità notturna di Beckett (il Calò, anche ridicolo maestro d'arme, e il Serpi); un Orazio (Paolo Serra) che non ha più nulla dell'amico generoso per essere ambiguo confidente di corte; la coppia Rosencrantz e Guildenstern (il Bellandi e il Serpi) di una ridicolaggine assoluta. Sergio Romano, in questi anni promosso ai grandi ruoli da Giulio Bosetti, supera bene la temibile prova. È un Hamlet tra nevrosi e isteria, spiritato, scarruffato, provocatorio, irrisolto ma anche istrionico, sarcastico, in una parola di complessa, convincente modernità; e c'è soltanto da suggerirgli qualche approfondimento psicologico. Pubblico folto, attento, divertito nei passaggi farseschi, alla fine prodigo di applausi. □



## Ma chi mugugna alla fine è solo il povero spettatore

MUGUGNI (KVECTH), di Steven Berkoff. Traduzione (molto buona) di Giuseppe Manfredi e Carlotta Clerici. Regia (libera rilettura) di Marco Mattolini. Scene e costumi (inefficaci) di Francesco Priori. Musiche originali di Maurizio Dami. Con Ricky Tognazzi, Simona Izzo (cliché), Bruno Armando (bravo), Franco Castellano e Pat O'Hara (deliziosa). Prod. Fascino Pgt Roma, Teatro Parioli.

Il problema, in questo spettacolo, non è tanto chiedersi se Steven Berkoff sia importabile o meno in Italia, nonostante i successi di *Decadenze* e *Alla Greca* allestiti da Teatrithalia, e se sia traducibile, più in generale, il «new angry man», bensì l'opportunità da parte di una coppia affiatata, nel cinema e nella vita, di provarsi anche nel teatro. Diciamo subito, infatti, che il risultato non oltrepassa il dilettantismo parrocchiale. Peraltro né la scenografia né i costumi e neppure la regia,

esasperante nei ritmi degli arrières-pensés degli attori, aiuta a scavare o a rendere le sottigliezze del testo. La novità della commedia è l'utilizzo della tecnica già sperimentata da Eugène O'Neill e da Thornton Wilder: i personaggi giustappongono al dialogo anche i propri pensieri che, naturalmente, contraddicono – con risultati comici – le battute. Solo che il gioco, una volta scoperto, diventa pesante, ripetitivo e meccanico. Non riserva insomma sorprese. E questa dunque potrebbe essere una carenza del testo. Ma, come si diceva prima, gli attori esasperano la condizione di mettere in piazza i loro monologhi interiori: non suddividono i diversi momenti ma fanno delle battute un crescendo unico. E questa dunque è una mancanza di tecnica recitativa. Ne viene fuori un'accozzaglia di macchiette stereotipate e senza senso. Nella storia della giovane coppia logorata dalla routine si salva la mamma di lei resa da Pat O'Hara che, in versione Supermarket Lady di D. Hanson, è la più convincente. Bruno Armando è quello che si sbraccia meno. Tognazzi suda ma non rende, la Izzo fa tante vocette ma è totalmente inespressiva. *Valeria Panizza*

## Omosessualità al college nella vecchia Inghilterra

ONORE?, di Roger Gellert. Traduzione di Margherita D'Amico. Regia (asciutta spettacolarità) e scena di Memé Perlini. Costumi di Gabriella Laurenzi. Con (incisivi) Nicola D'Eramo, Nuccio Siano, Maurizio Palladino, Gianluca Bemprad e Alkis Zanis.

Con pochi elementi scenografici scelti da un magazzino Memé Perlini ha messo in scena questa commedia anni Cinquanta ambientata in un college inglese, dove l'iniziazione degli adolescenti al sesso è un momento focale. Lo spettacolo conclude una rassegna, organizzata da Rodolfo Di Giammarco al Teatro Colosseo di Roma, avente come obiettivo la presentazione di testi legati all'omosessualità; di particolare efficacia questo, privo di compiacimenti e finalizzato ad una spettacolarità asciutta, incisiva da parte del regista e degli attori. Il perno della pièce sta nel gusto della seduzione da parte di chi, tra gli studenti, ha già sperimentato i piaceri proibiti che scaturiscono dal rapporto tra ragazzi.

Campeggia, apparentemente rigido e addirittura poetico nella sua moralità, il professore che impartisce lezioni non solo nelle sue discipline ma anche sul sesso, volendo indurre i giovani allievi, che crede ingenui ancora, a valutare in termini di famiglia e di affetti quello che invece pulsa in ognuno come misterioso richiamo che non discrimina maschi da femmine.

Il primo tempo viene giocato sulla balconata del vecchio cinema dove si svolge lo spettacolo; attori e spettatori si fronteggiano con qualche emozione, quasi spiandosi: nel secondo tempo si scende in platea, mentre una sorta di catafalco fronteggia il pubblico, con il professore rigidamente esposto, ma ben vivo per i flashes-back, mentre gli ex allievi, ormai cresciuti, tornano per rendergli omaggio.

Ariosa nelle immagini la regia: il mattino sognato, con il garzone che getta il pane sui tavoli, mentre l'orologio immenso, senza lancette, incombe magrattamente sul fondo, e nelle lori tenute da rappresentanti della società e della famiglia gli ex ragazzi si scrutano celando nel cuore i loro segreti, lontani ormai dal trascorrere delle loro giornate allineate. *Mariela Boggio*

## Battiato per Federico II cavaliere dell'intelletto

IL CAVALIERE DELL'INTELLETTO, libretto (filosofico) e regia (poco convinta) di Manlio Sgalambro. Musica (pura, essenziale) di Franco Battiato. Coreografie di Raffaella Rossellini. Impianto scenico di Luca Volpati. Costumi di Augusta Dulio. Luci di Gigi Saccomandi. Con Alessandro Vantini, Tania Rocchetta, Giancarlo Ilari, Toni Servillo (attori, tutti bravi); Cristina Barbieri, Franco Battiato, Toni Marani (cantanti); Raffaella Rossellini, Luis Emilio Bruni, Lino Privitera (danzatori), e l'Orchestra Filarmonica Marchigiana diretta da Marco Boni e l'Athesis Chorus di Padova diretto da Filippo Maria Bressan. Prod. Regione Siciliana.

In questo evento dove si accostano più linguaggi, musica, parola, danza, grandi immagini e domina l'astrazione del pensiero tra limpide luci colorate di sfondo che mutano simbolicamente, già nella prima battuta, recitata da Toni Servillo, l'evento artistico dichiara la sua essenza di verità oltre il reale, oltre la storia stessa. Federico II e la Sicilia: nel libretto di Manlio Sgalambro è l'isola, come entità metafisica, come sentimento della precarietà del vivere, ad essere ricordata in scena.

Al di là dell'interpretazione, di qualità come sem-



pre, di Tania Rocchetta e Giancarlo Ilari, ed anche di Alessandro Vantini e Toni Servillo, coinvolti tutti in più ruoli (Federico II, Isabella e Costanza, Michele Scoto, Ibn Sab'yn, gente del popolo...) lo spettacolo si è rivelato interessante soprattutto per la realizzazione a più strati, pura e stilizzata, dove i diversi linguaggi della scena concorrono a creare tensioni astratte di riflessione, appena soffuse di emozione.

Discorsi filosofici, diapositive e canto corale: se la verità va posseduta e non solamente corteggiata dai ragionamenti, allora non può essere che del re. Così dichiara Federico. Ma è il Poeta a ricordare, come già prima il Buffone, che vi è incertezza tra verità della persona e verità del nome.

Più intensa e vibrante la seconda parte, dove anche l'inserito danzato, curato da Raffaella Rossellini, che è anche presenza in scena, risulta più efficace. Intreccio di lingue, arabo, latino, francese, con la sicurezza di essere in un territorio speciale, lo spazio della scena. Ma destino comune resta comunque la morte, Dio, in cui potersi sciogliere - dice Ibn Sab'yn - come «nell'abbraccio delle nostre donne nelle notti di desiderio». Concezioni religiose d'ispirazione orientale, con l'ansia di morire interamente, di annegare nell'unità.

Tra tanti alti pensieri - protagonista quel «cavaliere dell'intelletto» che è Federico II ma, nella sua scelta artistica, anche lo stesso Battiato - è rimasto impresso in particolare il teatro che si fa oggetto di riflessione in scena, il teatro che «divora distanze e unisce le cose più lontane», rende gli uomini protagonisti di farse, attori per il breve periodo della vita senza che sappiano il perché. *Valeria Ottolenghi*

## Quando i mass media erano radio a galena

LA RADIO A GALENA, di e con (sensibilità intellettuale e abilità tecnica) Paola Sambo e Gloria Sapio. Al pianoforte (ottima spalla) Silvestro Pontani. Scene (evocative) di Robby Scodnik. Costumi (appropriati) di Barbara Enna. Prod. Teatroinaria Stanze Luminose, Roma.

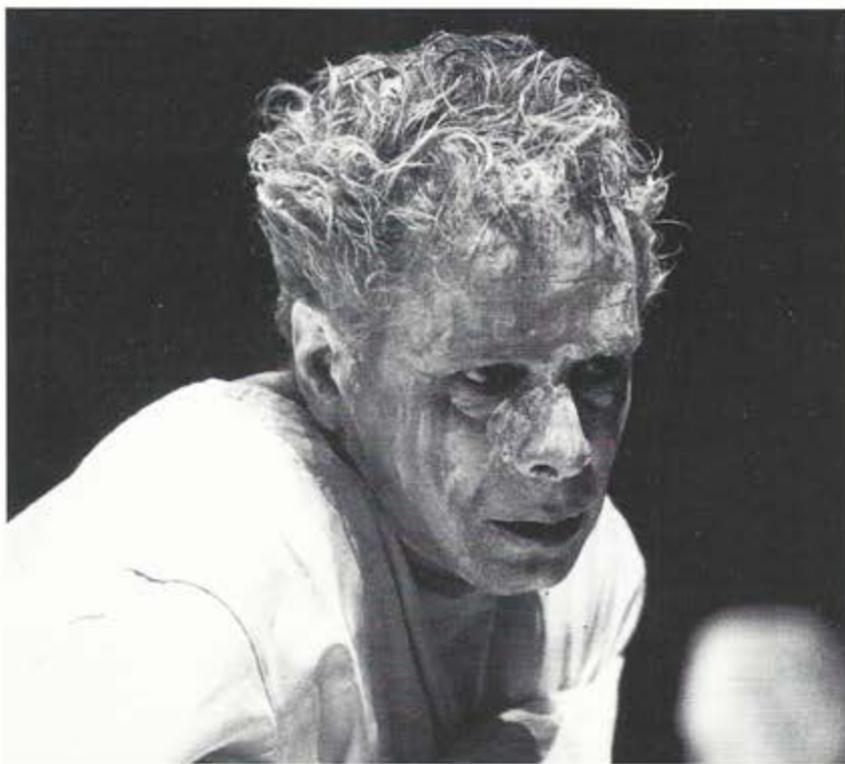
Gloria Sapio e Paola Sambo si immergono negli anni Trenta con uno spettacolo a metà fra il musicale e il documentario. Siamo in piena epoca fascista e nelle case comincia ad entrare la voce della radio. Chi non ha i soldi per un apparecchio a valvole, si costruisce una galena. Inizia così la diffusione dell'Eiar, futura Rai.

Marisa e Lili sono due speakerine tuttore. Le vediamo al lavoro negli studi dell'emittente, dietro al grande microfono a corona. Interpretano i radiodrammi, cantano le canzoni del Trio Lescano, dicono le previsioni del tempo, le notizie, nutrono l'usignolo del segnale orario, comunicano le coordinate dei radio-raduni, allora di moda.

Di fianco a loro c'è un pianista che sbarca il lunario inventando ogni sorta di rumore necessario (il tuono, i fruscii, la pioggia). Si chiama maestro Penuria e ha fame come Arlecchino o Pulcinella. In quella fame c'è la storia della gente comune, come nei tanti particolari di cui è disseminato lo spettacolo (Marisa che fuma voluttuosamente una delle prime sigarette femminili, il *Radiocorriere* che regala una valigia di cuoio vero e tre bottiglie di spumante di marca a chi presenta sei nuovi abbonati).

La rievocazione storica si articola fra prosa e canzoni. Senza nominarlo, si sente la presenza di Mussolini, così come con qualche dato lieve si avvertono da un lato il fascino esercitato dalla moda francese e dall'altro la pressione politica che come il freddo scende giù dalla Germania.

Per preparare il copione le due autrici-attrici hanno consultato le riviste d'epoca e, naturalmente, le registrazioni dell'Eiar. Ma il loro lavoro non si riduce ad una piacevole rievocazione d'antan. Parlando della radio parlano di come è nata la comunicazione di massa. Quindi, della televisione. Di come, con mezzi improvvisati e artigianali, si rendeva vero quello che vero non era. Pochi decenni dopo sarebbe diventata una scienza. *Elia Quattrini*



## È la reincarnazione del Cristo l'uomo ridicolo di Dostoevskij

IL SOGNO DI UN UOMO RIDICOLO, di F. Dostoevskij (1821-1881). Traduzione (efficace) di Alfredo Polledro. Regia, scene, costumi e interpretazione (insieme coerente e unitario, ottimi risultati) di Gabriele Lavia. E con Nini Ferrara (il Sosia). Musiche da J.S. Bach e Arvo Pärt. Prod. Compagnia Lavia.

*Il sogno di un uomo ridicolo* di Dostoevskij - racconto-confessione stupendamente teatralizzato da un Lavia che ha abbandonato l'espressionismo interpretativo per puntare, stanislavskianamente, sulla verità psicologica e umana del suo personaggio - è un testo filosofico, anzi religioso, nonostante un andamento narrativo che esplora un caso clinico: quello di un pazzo (per la società) che per la durata di 70 minuti rivive il momento, mancato, in cui ha voluto uccidersi con un colpo di pistola.

Il pazzo - che pazzo non è - ha la camicia di forza, si aggira fra venti statue di gesso che lo rappresentano (sono i fantasmi di un'allucinante moltiplicazione dell'io, che si materializza anche con la presenza di un sosia il quale mima le azioni raccontate) e in un sogno che diventa incubo, delirio mistico alla fine, incontra - tenero manichino in prosenio - una bambina che in strada, le manine giunte, una volta aveva implorato il suo aiuto, ricevendo soltanto stizzita insofferenza. Siamo al cuore dell'umanesimo tragico di Dostoevskij: quella bambina, l'ossessivo rimorso per la pietà mancata scatenano la tentazione punitiva del suicidio, determinano un viaggio allucinato attraverso le crudeltà del mondo e la visione di un Eden dove le ragioni del cuore prevalgono su quelle della fredda mente. Fino alla rivelazione che l'amore per l'umanità ha le sue radici nella cognizione del dolore, che è la croce il segno della fratellanza fra gli uomini: scoperta che fa del protagonista un essere «ridicolo» nell'inferno terrestre dominato dall'egoismo, dall'odio, dall'indifferenza. E allora l'Uomo Ridicolo, reincarnazione del Cristo, decide di predicare questa sua verità fino allo stremo: la «vecchia verità» che un milione di volte si è detta e ripetuta ma non ha attecchito: «Ama il tuo prossimo come te stesso». Per questo è finito in manicomio, come l'Altro era finito crocefisso.

Comprende il lettore che questo testo di Dostoevskij sulla tragedia dell'amore tradito, della pietà rinnegata (testo dolorosamente autobiografico) è profondamente cristiano. Trasferito sulla scena, s'inquadra in un fenomeno di netta rilevanza: dato per morto con la fine dell'impegno ideologico, il «Teatro di idee» (quello che eravamo abituati a identificare con Sartre, Camus, Marcel, Brecht, Frisch e compagnia) ridiventa attuale, senza più le bardature ideologiche s'intende. Ed ecco allora il senso e l'attualità di un'operazione come questa di Lavia.

Un Lavia uomo-orchestra, che di questo testo (incontrato a diciott'anni, già proposto a Spoleto 15 anni orsono) ha curato l'adattamento, ha disegnato i costumi e la scena (rovine male illuminate di un sottosuolo), ha offerto le proprie sembianze per i calchi delle venti statue che evocano spettralmente la frantumazione dell'io diviso dal corpo sociale. Muovendosi negli spazi di questo «incubo scenografico», interagendo con il proprio doppio armato di pistola o con quella proiezione della coscienza ch'è il manichino della bambina implorante aiuto. Ma l'essenziale della bella operazione di Lavia, la sua presa su un pubblico prima conquistato, poi emozionato e plaudente a non finire, sono non tanto nei giochi di una teatralità ricostruita in scena, quanto nel modo con cui l'attore interiorizza il testo, lo domina con una ritmica recitativa in crescendo, alterna i colori della disperazione suicida, con una febbrile predicazione «ridicola» e tragica nel finale. Intensità, rigore, sincerità: un grande attore per un teatro quale noi vogliamo.

*Ugo Ronfani*



## È per adulti e bambini La bambola di Strehler

LA STORIA DELLA BAMBOLA ABBANDONATA, di Giorgio Strehler, da Alfonso Sastre e Bertolt Brecht. Regista assistente Carlo Battistoni (raffinato spettacolo poetico-didattico). Scene e costumi (di grandi suggestioni) di Luciano Damiani. Movimenti mimici di Marise Flach. Musiche (esotismi e parodia) di Fiorenzo Carpi. Con (grande professionalità) Narcisa Bonati, Liana Casartelli, Mimmo Craig, Gianfranco Mauri, Enzo Tarascio; le bambine Alice Bisagni e Alice Prati (molto brave) e gli alunni della 3ª B delle Elementari «Confalonieri» di Milano.

La storia della bambola abbandonata, unico spettacolo per bambini (ma anche per adulti, dice la locandina) messo in scena dal regista un po' meno di vent'anni fa, tratta - come molti sanno - della riscrittura all'occidentale, ambientata ai nostri giorni, che lo spagnolo e antifranquista Alfonso Sastre ha fatto del *Cerchio di gesso del Caucaso* di Brecht.

Nella versione di Sastre, in origine libro per l'infanzia, la serva Gruscia (che, madre adottiva del figliuolotto di un governatore cinese dimenticato dalla madre in fuga davanti alla rivoluzione, nel dramma di Brecht si merita la custodia del bambino in grazia di una nuova sentenza salomonica, perché «i figli sono di chi li alleva, non di chi li genera») è una venditrice di palloncini, come uscita da un racconto di Zavattini, che prima racconta la storia ai marmocchi di un quartiere di periferia, e poi opera affinché una bambola abbandonata sia attribuita non alla bambina ricca e smorfiosa che l'ha abbandonata, ma ad una bambina povera che l'ha raccolta e ne ha fatto il suo tesoro.

Strehler aveva inserito nel racconto teatralizzato di Sastre tre scene del *Cerchio di gesso*: la presentazione della città governata dal tiranno e dalla moglie, la loro fuga dopo la rivolta e l'abbandono del bambino trovato da Gruscia, infine la fuga della serva con il piccolo, il suo arresto e il processo con la sentenza che le attribuisce il bambino. Il risultato è uno spettacolo di assoluta suggestione, formalmente perfetto. C'è una raffinatezza d'insieme che deriva dal limpido découpage della storia, da quei pezzi di scenografia fia-

besca introdotti in chiari spazi da Damiani, dai movimenti mimici, anch'essi di fiabesca essenzialità, di Marise Flach, dalla bravura degli attori, alcuni dei quali hanno ritrovato i ruoli dell'edizione originaria. E dall'impegno insieme applicato e divertito delle due fanciulle antagoniste intorno alla bambola contesa, Alice Bisagni ed Alice Prati, nonché degli undici scolari che, in funzione di piccolo coro, partecipano a questa «moralità teatrale». La loro presenza, nonché le caratterizzazioni che l'ottima Narcisa Bonati, il Mauri e il Tarascio fanno della Gruscia venditrice di palloncini, del ciabattino ambulante e dello stracciavendolo giudice, conferiscono colori dickensiani alla storia di Sastre-Brecht: il che non guasta. Molti e festosi gli applausi del folto pubblico. Ugo Ronfani

## Compleanno in scena per Calindri e famiglia

LA GRANDE PAURA, di Marco e Gilberto Calindri. Regia (disinvolta) di Gabriele Calindri. Scena (chalet e montagne sotto la neve) di Roberto Comotti. Costumi di Milena Mazzotti. Musiche (svolazzi pianistici) di Sellani e Libano. Con Ernesto Calindri e Liliana Feldmann (intramontabile bravura), Enrico Bertorelli (efficace), Elisabetta Ratti, Andrea Montuschi e Christian Ferro. Prod. Tuttoteatro.

La cosa più simpatica è lo slancio con cui Ernesto Calindri - 85 anni, 65 di palcoscenico, la vivacità di un ragazzo - regge sulle braccia, coadiuvato da Liliana Feldmann, questa commedia in cui è questione di un capofamiglia-padrone, industriale iperattivo, che un brutto giorno si sente dire da un misterioso visitatore, emissario della Grande Falcitratrice, che gli resta una settimana da vivere.

La grande paura è - dice Calindri - il più bel regalo di compleanno che potessi ricevere: un testo brillante (modello di riferimento *Spirito Allegro* di Coward), in chiave grottesca (chi ricorda *La morte in vacanza* di Casella?) scritto dai due figli dell'attore per celebrare l'«immortalità scenica» del loro papà, e messo in scena dal terzo figlio. Lo slancio con cui Calindri «difende» in scena il suo regalo di compleanno suscita ammirazione e tenerezza. Verrebbe voglia di dirgli di risparmiarsi un po', per esempio nella scena della lite con la

moglie (la Feldmann, un metronomo nel rendergli la battuta) dopo aver saputo che il misterioso, temibile visitatore, Von Kruger, non era il messaggero della morte.

Calindri - dicevo - smania, urla, incespica strozzato dall'emozione, smarrito, sognante: e se contassimo gli attori quarantenni capaci di tenere quel ritmo in scena forse non useremmo neppure tutte le dita delle due mani. Per forza: è roba dei suoi figliuoli; e poi c'è, pronta a tenergli testa come la partner di un trapezista, Liliana Feldmann, voce d'oro della lombardità teatrale. C'è inoltre, nel cast, il Bertorelli, temibile (e fasullo) messaggero della «finis mundi», uomo delle montagne dall'accento teutonico. E ci sono il Comi, affarista novarese d'ingombrante presenza, e i due figli dell'industriale, efficaci anche per la loro simpatica acerbità, Elisabetta Ratti e Christian Ferro.

Voi direte: abbiamo capito; la commedia è poca cosa ma c'è lui, paterno e sollecito mattatore. Invece no: farcita di qualche battuta di spirito in più, sfrondata di qualche domestica e didascalica moralità, la commedia «tiene». A prova che buon sangue non mente. Ugo Ronfani

## Gaber e la sua chitarra nella rapsodia con Luporini

E PENSARE CHE C'ERA IL PENSIERO, di Giorgio Gaber (anche interprete e regista) e Sandro Luporini. Allestimento di Alberto Tocchi. Luci di Marco Benetti. Tastiere di Luigi Campocchia. Basso di Claudio De Mattei. Chitarra di Gianni Martini. Tastiere e fiati di Luca Ravagni. Batteria di Enrico Spigno. Suono di Gianni Neri e Italo Lombardo. Prod. Go Igest.

Il nostro Paese celebra allegramente il funerale del pensiero e l'apoteosi dell'egoismo? E allora Giorgio Gaber e Sandro Luporini preparano una rapsodia aggiornata di canzoni e monologhi e tracciano il nuovo bilancio di un costume pubblico e privato che ci riguarda tutti quanti.

Tenero e intenso, furibondo e grottesco, più che mai su di giri, con quell'elasticità mimica che lo trasfigura, il bravo chansonnier in compagnia della sua chitarra e di un buon complesso, nelle due ore di questo spettacolo non perde mai terreno e mantiene invariata la sua foga giovanile. Senza mai cedere al tono didascalico, sempre con



leggerezza e con quell'arguzia che anche il volto e il gesto riflettono, il cantante-filosofo sfarfalla per il mondo che «gli fa male», che «piano piano ci rende tristi e malvagi» e ci obbliga a navigare, senza identità e senza bussola. Guizzano la paradossale e deviante confusione della vita politica, le ideologie imbalsamate, i pretesi rinnovamenti della Chiesa (e qui si candida alla scomunica). C'è anche un elenco privato: le contorsioni della vita sentimentale e sessuale, le mistificazioni di chi vuol sembrare quel che non è, la caricatura di quelli che lo mandano in bestia. E sono tanti, quasi tutti. Dai diluvi di chiacchiere e dalle alluvioni di volgarità e scemenze lui setaccia esempi esilaranti e li mette ferocemente in luce.

In simile dissolvimento le idee non contano più, la protesta è un fumetto destinato a dissolversi. Si direbbe che non resti che un rassegnato e rabbioso qualunquismo: «Penso e dunque sono un imbecille». Ma non è proprio così, la sconfitta definitiva si può contrastare se ognuno guarda il male in faccia, specialmente il proprio, e impara a conoscerlo. Quel che conta è non agire da soli - un uomo solo che grida il suo «no» è un pazzo -, ma nello slancio di un sentimento collettivo di appartenenza. Allora forse si potrà ancora essere capaci di pensiero e di amore.

Di queste cose serissime, Gaber, bravo e trascinate intrattenitore, fa un fascio esilarante, e diverte parecchio. Alla fine il pubblico (moltissimi i giovani a cui lui regala qualche gratuita volgarità) non vuole congedarsi da lui: a lungo, in piedi, indirizza applausi su applausi alla sua innegabile sincerità e al suo sempre rinnovato talento. *Mirella Cavaglia*

## Amore e clownerie in un cabaret anni '60

QUADRETTI, di Cesare Vangeli (anche regista). Musiche (appropriate) di Cesare Vangeli e Paolo Bonamici. Scene di Giuseppe Arvia. Costumi di Giulia Boscolo. Al pianoforte Camilla Cuparo. Cantante Jacqueline Ferry (entrambe misurate e gradevoli). Con (precisi e di grande simpatia) Monica Campanini, Antonio Fierro, Nelli Jensen, Annachiara Martello e Cesare Vangeli. Prod. «La Risata».

Una sorta di piano bar esistenziale e *soft* questo *Quadretti*. Dove i rifacimenti musicali di brani famosi degli anni '60, armonizzati e ottimamente interpretati dal duo Cuparo-Ferry, fanno da cornice e da strano interludio a scenette agrodolci sul mondo amoroso e sociale della nostra quotidianità. Un curioso cabaret sgranato e lievemente assurdo, dai ritmi dilatati e dal piglio a tratti stupido della clownerie classica. Merito del testo ma, soprattutto, dell'affiatata compagine di attori che hanno tratteggiato le varie e numerose «apparizioni» con sapienza interpretativa in bilico tra *vaudeville* e silenzi ioneschiani. *Valeria Carraroli*

## Quando è carnevale ogni amore vale

CORIANDOI PECCAMINOSI, di Ludovica Marineo (da un'idea di Mino Caprio). Regia (abile) di Massimo Milazzo. Con Mino Caprio, Renato Cecchetto, Mascia Musy e Stefano Nigro.

Messaggio per i signori uomini: a Carnevale mai travestirsi da donna. Mino Caprio lo impara a sue spese, presentandosi a una festa mascherato da fanciulla e innamorandosi di una ragazza ubriaca che ricambia subito le sue attenzioni, convinta però che si tratti di una donna vera e non di un maschietto in costume. E non c'è verso di farla ricredere, i fumi dell'alcol hanno inesorabilmente la meglio sulle timide spiegazioni del protagonista. Così nasce e si consuma una strampalata love-story, complicata dai buoni consigli dell'amico psicologo sempre al verde. Una pièce sui roveli dell'amore tra gli abissi dell'Es, le censure del Super-Ego e le confusioni plautine di un Io condannato a non risolversi mai nell'agnizione finale. *Valeria Carraroli*



## Molto rumore con lieto fine per due bisbetici da domare

CLAUDIA CANNELLA

MOLTO RUMORE PER NULLA, di W. Shakespeare. Traduzione (briosa) di Masolino D'Amico. Regia (divertente e divertita) di Gigi Dall'Aglio. Scene (esterni di villa mediterranea) di Armando Mannini. Costumi (diacronici) di Elena Mannini. Musiche (dal jazz al night) di Alessandro Nidi, eseguite dal vivo insieme a Massimo Ferraguti, Fulvio Redeghieri e Mario Giovannelli. Luci di Claudio Coloretti. Con (ottimo cast) Elisabetta Pozzi, Massimo Popolizio, Daniele Salvo, Sandra Toffolatti, Renato Carpentieri, Michele De Marchi, Lucio Allocca, Laura Cleri, Mauro Paladini, Roberto Abbati, Giovanni Esposito, Paolo Bocelli, Cristina Cattellani, Lello Scrao ed Antonio Marfella. Prod. Teatro Stabile di Parma.

È andato in scena con successo, tra Fidenza e Parma, *Molto rumore per nulla*, una delle più belle commedie shakespeariane rimasta impressa nella memoria collettiva grazie anche allo spumeggiante film di Kenneth Branagh, che lascia qualche traccia legittima nell'allestimento di Gigi Dall'Aglio per il Teatro Due.

In una Messina occupata dalla guarnigione di don Pedro, il matrimonio tra il nobile Claudio e la figlia del ricco possessore Lonato, Ero, rischia di andare in fumo per le calunnie del perfido don Juan sulla purezza di lei. Contemporaneamente Benedetto e Beatrice, giunti alle soglie dello zittellaggio causa un'intelligenza caustica che allontana qualsiasi pretendente, si punzecchiano con un accanimento che lascia intravedere l'ombra di un amore nascosto. Dopo scambi di ruolo, una morte apparente e minacce di duello, la verità viene alla fine ristabilita e l'amore trionfa con un doppio matrimonio e molti figli.

Claudio ed Ero, Benedetto e Beatrice: questo è il doppio binario su cui si dipana l'azione drammatica in un delicato equilibrio che dà alla storia dei primi due, convenzionale e senza psicologismi, l'ufficialità di un matrimonio come evento cardine su cui ruota tutta la commedia, mentre ai secondi due compete la grazia di un dialogo brillante (traduzione di Masolino D'Amico) che, oltre a catalizzare l'attenzione degli spettatori, indica una lunga scia di eredi, dalla sophisticated comedy di Cary Grant e Catherine Hepburn al più recente *Harry ti presento Sally*. I due bisbetici da domare, alias Benedetto e Beatrice, sono Massimo Popolizio ed Elisabetta Pozzi, bravissimi entrambi anche se - scelta registica di cui sfuggono i motivi - seguono due percorsi stilistico-interpretativi differenti. Lui ironizza in grottesco per tutta la prima parte fino a scivolare, nella seconda, in un romanticismo realista pieno di tenera goffaggine. Lei, invece, utilizza dall'inizio alla fine il registro naturalistico di una femminilità masculinizzata con sigarillos e battutacce. Altra piccola defaillance è la ronda di notte delle guardie napoletane (guidate da Renato Carpentieri) che, oltre a deludere le aspettative di comicità, sembra fuori luogo rispetto al contesto e al ritmo generale. Ma sono piccole «stonature» in una partitura diretta con divertita intelligenza da Gigi Dall'Aglio, coadiuvato da Armando Mannini per la scena, da Elena Mannini per i costumi in «libertà vigilata» dal Rinascimento agli anni Trenta, e da Alessandro Nidi per le musiche, ironicamente da night, suonate dal vivo. Tra gli interpreti sono da ricordare Michele De Marchi, un don Pedro di britannico humour; Daniele Salvo e Sandra Toffolatti, rispettivamente Claudio ed Ero sposi promessi minacciati dalle maldicenze, e Lucio Allocca nei panni del saggio e bonario Lonato. E per non liquidare il resto della compagnia con un «bene gli altri», è da sottolineare che in questa messinscena trapelano un'allegria e un'affiatamento collettivi che vanno ben oltre la pura e semplice professionalità e che farebbero meritare a questo spettacolo una lunga tournée, da Bolzano a Palermo. □



## È vicino alla santità l'idiota di Dostoevskij

L'IDIOTA (1868), di F.M. Dostoevskij (1821-1881). Adattamento (teatralmente efficace) di Furio Bordon. Regia (esperta) di Glauco Mauri. Scene (realismo metafisico) di Maurizio Balò. Costumi (accurati) di Nanà Cecchi. Luci di Giuseppe Pizzo. Con Roberto Sturno (molto bravo), Massimo De Rossi, Miriam Crotti, Elena Ghiarov, Giorgio Lanza, Stefania Micheli, Maximilian Nisi (sicuri nei ruoli di rilievo) e con Patrizia Burul, Nicoletta Corradi, Giulia Del Monte, Amerigo Fontani, Cesare Lanzoni. Prod. Stabile Trieste.

Mi corre subito l'obbligo di dire che l'allestimento curato con impegno e perizia da Glauco Mauri, attualmente in tournée dopo la prima a Trieste nella scorsa stagione, merita l'adesione del pubblico riscontrata in sala: accorto il découpage del romanzo operato da Furio Bordon; suggestivo l'impianto scenografico che Maurizio Balò ha realizzato sovrapponendo in verticale gigantesche porte che s'aprono su un cielo magrittiano e, muovendosi, definiscono gli ambienti; pertinenti le luci di Giuseppe Pizzo e le musiche scelte, con qualche melodrammatica ridondanza, dal regista e infine di alto livello il cast, dominato da un credibilissimo Roberto Sturno nel ruolo del principe epilettico Myskin e da un Massimo De Rossi incisivamente «russo» nella parte dell'esaltato Rogozin, con presenze di sicura professionalità (una per tutte: Miriam Crotti, che fa della sua «generale» il cardine umano della vicenda) nonché una recluta, Maximilian Nisi, che nella parte del giovane Burdovsky, malato e in guerra con la società, si merita un applauso a scena aperta.

Ciò premesso, devo aggiungere che non sono convinto, nonostante le numerose versioni per la scena e per il grande o piccolo schermo, della «teatralità» delle opere di Dostoevskij. O meglio: *Delitto e castigo*, *Il giocatore*, *Le notti bianche* e, appunto, *L'idiota* appartengono ad un «teatro interiore», della coscienza, che trova la sua espressione massima nella lettura, vale a dire nella rappresentazione individuale della vicenda; mentre, se materializzato sulla scena, fatalmente si impoverisce, per il prevalere dei fatti sulle loro cause profonde, degli assunti sul flusso esistenziale, delle tipologie dei caratteri sulle singole personalità. Di queste difficoltà era conscio Bordon, che ne

parla nel dare conto del suo lavoro; resta che l'operazione, nel suo insieme, suggerisce più che esplorare i «bassifondi» di questa storia di solitudine morale e di egoismi sociali, privilegiando la trama sulle occasioni di scandaglio psicologico e morale. Dire che il tutto «tira» verso lo sceneggiato sarebbe ingiusto, perché non terrebbe conto di tante finanze dell'adattamento e della regia; ma tant'è: oltre alla sua specificità, il teatro ha, davanti a operazioni del genere, anche dei limiti. Succede così che la torbida inquietezza di Nastasja Filippovna (dura, esasperata interpretazione della Ghiarov) vada in direzione di una riproposta, quasi, della *Dame aux camelias* di Dumas.

La forza dell'allestimento è nell'aver rafforzato – come avrebbe voluto padre Davide Turoldo, in una sua lettura religiosa dell'opera – l'identificazione Myskin-Cristo, nell'aver colto nel mistero della sua malattia, l'epilessia, il privilegio di essere «attonito e innocente come un bambino» di fronte alle brutture del mondo e, dopo la scoperta del cadavere di Nastasja uccisa dal possessivo Rogozin, nello spingere verso la tragedia, senza mezzintente, il definitivo isolamento del principe buono nel labirinto della malattia nervosa. Roberto Sturno ha le physique du rôle ma, anche, l'intensità interiore del personaggio dell'«idiota» (in russo, non dimentichiamolo, il termine significa anche «folle di Dio»), e sa conquistare il pubblico con una grazia luminosa e leggera. Ho citato in passant interpreti meritevoli di menzione; ho il dovere di aggiungere almeno Amerigo Fontani (Ganja), Cesare Lanzoni (Epancin), Stefania Micheli, e con lei le altre due figlie della «generale», Nicoletta Corradi e Giulia Del Monte. U.R.

## Un colpo di pistola salva la *boite-a-nuit*

L'ANGELO DELLA SIGNORA, di Marco Maltauro (anche regista e scenografo) e Martino Chiesa (pretesto senza sviluppo). Musiche (eccellenti) di Diego Dell'Osto. Con Bedy Moratti, Paola Pavese (ottime), Pier Paolo Capponi, Guerrino Crivello, Franco Mescolini, Dora Romano (buone caratterizzazioni) e Federica Berardinello, Fulvia Lorenzetti e Giulia Volpi. Teatro dell'Angelo, Roma.

Un nuovo, bellissimo spazio nel quartiere Prati della Capitale voluto e creato da Bedy Moratti che l'ha scoperto per caso, cercando uno spazio

per le prove. Si tratta di una ex-balera abbandonata negli anni Trenta ed ora ristrutturata ad opera dell'architetto Spezia che ha mantenuto le caratteristiche essenziali del locale: un esagono a tutto campo (la ex pista da ballo) è diventato il palcoscenico con intreccio di americane sovrastanti. Un luogo versatile e trasformabile davvero apprezzabile. Peccato invece che l'occasione per inaugurarla è stato un appuntamento mancato. Marco Maltauro, coadiuvato da Martino Chiesa, ha scritto apposta una storia per le sue amiche attrici Paola e Bedy. Ambientato in un night, «L'Angelo», gestito da una ex-cameriera che fatica non poco per mandarlo avanti, sia perché non ci va nessuno sia perché suo marito vuol trasformarlo in discoteca, lo spettacolo – per quanto ricco di effetti e gli interpreti offrano delle buone caratterizzazioni – non ha alcun valore. La drammaturgia è del tutto inesistente. E se doveva essere per l'appunto un pretesto perché allora non continuare, con le musiche rap di Dell'Osto, e coinvolgere il pubblico sulla pista a ballare? Non doveva essere una festa? Valeria Panizza

## La Tosse in playback fa il verso all'opera

UNA NOTTE ALL'OPERA, regia e ideazione (simpatiche) di Tonino Conte. Costumi (determinanti) di Santuzza Cali. Con Consuelo Barilari, Nicholas Brandon, Enrico Campanati, Bruno Cerreto, Pietro Fabbri, Giuliano Fossati e Veronica Rocca. Prod. Teatro della Tosse, Genova.

Con *Una notte all'opera* Tonino Conte recupera un'idea di quasi vent'anni fa e assume la lirica a protagonista di uno spettacolo in prosa. Su una scenografia elementare, composta esclusivamente da un praticabile inclinato (idea semplice e duttile), si alternano i personaggi delle opere più famose: Lucia di Lammermoor, le Valchirie, il Barbiere di Siviglia, Faust, la Regina della Notte, Gilda e il Duca, Carmen, Cenerentola, Madama Butterfly, Tosca, Don Giovanni, Santuzza e Compare Turiddu, Alfredo e la traviata Violetta. Sulle musiche di una colonna sonora scelta fra gli eccezionali spartiti di Mozart, Puccini, Verdi, Mascagni, Wagner, Leoncavallo, Rossini o Bizet, gli attori volgono al comico le scene più celebri, mimando smorfie e reazioni molto più realistiche delle ideali che ci tramanda l'iconografia operistica tradizionale.



Nel 1978 *Recitarcantando*, così si chiamava lo spettacolo originario, era mosso da una benemerita ragione didattica: insegnare agli studenti ad amare un genere sconosciuto ai più. Oggi la lirica è tornata ad essere popolare e la motivazione originaria viene, almeno in parte, a cadere. Inoltre *Una notte all'opera* rinasce indirizzato ad un pubblico adulto. Le ragioni di una ripresa potrebbero essere diverse, più tecniche.

L'attrazione poteva essere quella di vedere finalmente recitate le storie inventate dai librettisti, anche con ironia forse, certo senza quella pesantezza e quella povertà espressive che si trascinano dietro la maggior parte delle mastodontiche messinscena liriche, privilegiando il canto alla recitazione e all'interpretazione registica.

Conte sceglie una terza via, quella della superficialità. Per questo il suo spettacolo è solo un divertito play back con un bellissimo sonoro. Il gioco è diventato fine a se stesso, e regge, nell'economia di una serata, grazie all'originalità dei magnifici costumi, in cui spesso risiede la chiave per interpretare i personaggi, sia nella direzione del comico o del fantastico. *Eliana Quattrini*

## Quando l'amore aiuta a passare dalla porta

CIBO, di Carla Vistarini. Regia (precisa) di Saviana Scalfi. Scene e costumi (godibili e divertenti) di Bonizza. Musica di Lucio Gregoretti. Luci di Eugenia Archetti. Con Saviana Scalfi, Chiara Salerno, Giuliano Manetti e Vladimir Iori. Prod. Collettivo Isabella Morra.

Un anno e due mesi di convivenza coatta: tra Nicola (Saviana Scalfi), ex insegnante di filosofia al secolo confezionatrice di dolci per la pasticceria «Ali Babà e i 40 cannoli», e Natascia (la brava e simpatica Chiara Salerno), un'amica abbandonata dal marito Camillo e levitata sino al considerevole peso di 160 chili, si da non poter più passare per la porta d'ingresso, prigioniera della «ciccica» nell'appartamento di Nicola. Un rapporto di amore e odio tra le due donne, intercalato da tentativi d'evasione della povera, obesa Natascia che, per consolarsi, scrive consigli psico-amorosi su rotocalchi femminili sotto lo pseudonimo di Donna Patrizia. Proprio questa attività le permetterà di reincontrare Camillo e, dopo una serie di *qui pro quo* esilaranti e imprevisi, innamorarsi definitivamente del garzone della pasticceria, con il quale – in un travolgente valzer – forzerà finalmente gli stipti dell'appartamento dell'amica, uscendo alla vita. L'amore insomma, sembra suggerire la penna di Carla Vistarini – premio Idi '87 – passa proprio per tutte le porte. *Valeria Carraroli*

## Cavalleria rusticana pensando a Sciascia

CAVALLERIA RUSTICANA, di Giovanni Verga. Regia (interessante) di Alberto Di Stasio. Musiche di Pietro Mascagni. Coreografie (plastiche e simboliche) di Gloria Pomardi. Scene e costumi (belli) di Pippo Miraudò. Luci di Mario Serandrea. Con Gianni Caruso, Nicola D'Eramo, Barbara Lucarini, Marcello Modugno, Lola Pagnani, Eleonora Pariente, Gloria Pomardi ed Antonella Taccarelli.

Una rivisitazione attuale con riferimenti risorgimentali per questa *Cavalleria* che Di Stasio ha ambientato in mezzo alle casse vuote di un mercato ortofrutticolo, tra un compare Turiddu carabinieri e una Lola diva cinematografica. Ne nasce un verismo dai sapori novecenteschi, più vicino a Sciascia che alla filosofia del Verga, in cui i vincoli omertosi, l'onorata alleanza del silenzio, diventano protagonisti e compagni di un presente che molto assomiglia al nostro ventesimo secolo. Una beckettiana immobilità sociale a cui fa singolare contrasto la drammaticità travolgente delle musiche e la ridondanza estenuata e quasi rituale delle coreografie. Idee inedite per uno spettacolo certamente poco verghiano ma di sicuro interesse teatrale. *Valeria Carraroli*



## La Shammah rilegge e aggiorna *I promessi sposi* di Testori

UGO RONFANI

*I PROMESSI SPOSI ALLA PROVA* (1984), di Giovanni Testori (1923-1993). Regia (estro) di Andrée Ruth Shammah. Scene e costumi (teatro povero) di Gian Maurizio Fercioni. Musiche (registro popolare) di Paolo Ciarchi. Luci di Marcello Jazzeffi. Con Gianrico Tedeschi (il Maestro, prova ammirevole), Marianella Laszlo (Gertrude, intensa), Rosalina Neri (Agnese, comunicativa), Carlina Torta (Perpetua, con brio), Giovanni Franzoni (Renzo, giovanile irruenza), Stefano Guizzi (Don Rodrigo, espressionisticamente tenebroso) e Francesca Cassola (Lucia, candida inesperienza). Prod. Teatro Franco Parenti.

La Shammah ha detto di avere attinto dalla dolcezza dei ricordi la forza per riallestire questo Testori, che aveva interpretato dieci anni orsono Parenti. La confidenza va tenuta presente per capire il senso della ripresa, altrimenti sconcertante, dei *Promessi sposi* testoriani. Una rilettura «dolce», appunto, di un testo (ispirato dal triplice amore per la terra lombarda, il Manzoni e la madre, ma anche da una solidarietà intransigente con gli ultimi della Terra), conteneva già le passioni estreme dell'ultimo Testori, quello fervido, apocalittico delle ultime prove, da *In exitu ai Lai*. Non a caso le estreme parole del Maestro – che ha radunato dalle parti di Pescarenico e Olate un pugno di inesperti attori per mettere in scena *I promessi sposi*, e lo fa trafondendo nell'impresa i succhi della sua vita – sono un invito a tutti a bussare «alla porta della speranza»: è il bisogno, per la regista, di ricordare «in positivo» i suoi due «maestri buoni», di ricomporre l'inferno esistenziale dello scrittore di Novate nell'ipotesi di un'armonia da ritrovare oltre il buio del male e della peste.

La voce di Parenti – limpidamente recitante all'inizio «quel ramo del lago di Como» – è come il suggello di tale «operazione nostalgia», che si permette perciò, sulle ali della speranza, il gioco ameno dei passaggi farseschi (le nozze imposte a Don Abbondio, la fuga notturna in barca, il rapimento di Lucia), dei compiaciuti minimalismi linguistici, delle coloriture comiche, delle canzoni popolari e degli sberleffi alla letteratura: tutte caratteristiche del lungo (troppo: bisognerebbe rinserrare) spettacolo.

Pensando al tono grave con cui Giovanni parlava di questi suoi *Promessi sposi* – usciti come un grido di giustizia per la povera gente dal «ventre» del suo teatro – mi son chiesto cosa sia rimasto, di questa «urgenza testoriana» nell'allestimento della Shammah. Credo che la domanda sia lecita, anche perché la rilettura cui ho assistito s'accosta, non di rado, al teatro dell'assurdo e del grottesco: alla maniera, per intenderci, di Ionesco e Dürrenmatt. E di altrettanto, perciò, si stacca dal registro testoriano. Il dibattito è aperto. Prima però, bisogna dire assolutamente che – nel quadro, ripeto, di una particolare interpretazione registica – Gianrico Tedeschi è commovente e convincente dal principio alla fine: sia il Maestro che ragiona sulla grande moralità manzoniana, sulla terra e sulla lingua lombarde, sulle virtù della finzione teatrale, sia che assuma i ruoli di Fra Cristoforo, di Egidio o, la voce incupita da un microfono, dell'Innominato. Calore umano, intelligenza della lingua di fuoco di Testori, consumata professionalità, tutto concorre a tenerci avvinti fino all'ultimo minuto. Poi c'è la sorpresa di Marianella Laszlo, questa giovane e bella attrice che pareva votata al genere brillante e che invece – uscita dalla botola della clausura, vestita di neri veli mondani, conciata da angelo della notte alla Valentina Cortese – dà fortissimo spessore drammatico alla figura della monaca di Monza e, più misurata ma intensa, è nelle scene della peste, brechtianamente semplificate, la madre dolorosa di Cecilia. Di saporo lombardità, fra tenerezze e smarrimenti popolareschi, la Agnese di Rosalina Neri, cui è dato di intonare bene alcuni motivi. Giovanni Franzoni, che ci ricorda nel fisico e nei timbri il Barbareschi, è un Renzo di spontanea comunicativa, con cui rimedia a residue inesperienza. Francesca Cassola, credo, è stata scelta per la parte di Lucia proprio per la sua acerbità di attrice, esibita come innocenza. La Perpetua di Carlina Torta è di spiritose, antinaturalistiche invenzioni: il Don Rodrigo di Stefano Guizzi ha cupezze e consunzioni da eroe nero della Scapiagliatura. Più compatta la prima parte, frantumata in un accumulo di esibizioni registiche la seconda. Molti gli applausi e le chiamate. □



## Storia di gangster che Genet aveva definito «spazzatura»

MARICLA BOGGIO

**SPLendid'S**, di Jean Genet. Traduzione di Franca Angelini. Regia di Adriana Martino. Scene e costumi di Sergio Tramonti. Con Alkis Zanis, Piero Caretto, Francesco Laruffa, Stefano Ricci, Stefano Quatrosi, Giovanni Carta, Totò Onnis, Gianni Forte; voce registrata di Tony Bertorelli. Prod. Cooperativa Teatro Canzone, Roma.

Genet scrisse questa pièce nel '48; avrebbe dovuto pubblicarla *L'Arbalète* ma il testo non uscì mai, né andò in scena; vi si oppose l'autore stesso, forse preso dalla sua situazione di condannato all'ergastolo, graziato proprio allora dal presidente della Repubblica francese, e proteso a dirottare diversamente la sua metafora del mondo, in una vita sottesa di tragicità e di degrado. Sartre giudicava la pièce superiore alle *Bonnes*, ma Genet la riteneva «spazzatura». L'attuale pubblicazione ad opera dell'*Arbalète* rappresenta in campo artistico la scoperta di un testo «che segna il passaggio dai drammi del carcere e della claustrofobia a quelli, che seguono, degli spazi aperti e della pluralità vocale; sarà un anello che Genet non ritenne necessario rendere pubblico perché destinato soprattutto al proprio rapporto con la scrittura teatrale», come annota Franca Angelini nella sua illuminante presentazione, avendo lei stessa tradotto il lavoro con la sorprendente abilità di reinventare, senza ricorrere ad appoggiature dialettali o gergali, un linguaggio esorbitante, aderente a quel gioco a più piani che tutto sottende la vicenda. Sette gangsters in un albergo di lusso hanno ucciso una ricca ereditiera americana e resistono alla polizia, in un avvicinarsi di conflitti di difficile descrizione sintetica, finendo per dover abdicare a quella vita sogno-invenzione che appartiene, più che al mondo di una vera malavita, a quello di un angosciato interrogarsi interiore. Morirà anche quello di loro che si è travestito da ereditiera; dovrà cedere il comando del gruppo anche il gangster che pareva il più forte, perché alla fine di questo inquietante riflettersi speculari di immedesimazioni e trasposizioni di identità, a giocare sarà il poliziotto che si era schierato con loro contro i suoi compagni, in un ulteriore definitivo tradimento. Tradimento e gioco sono i poli di una raffinatissima struttura drammaturgica, che va ben al di là del racconto apparente, come ha ben capito la regista Adriana Martino, che ha il merito insieme a Franca Angelini di questa «prima» assoluta: l'ambiguità dei piani recitativi ben si calibra con una gestualità talvolta marionettistica, talvolta ironicamente allusiva al mondo della malavita, rendendo con felicità figurativa questo universo che vive di vita propria, avulso da realismi quanto più apparentemente vi appartiene. □

### In una storia d'amore la persecuzione dei Valdesi

**FUOCHI** (trasposizione teatrale di Renzo Sicco e Marina Jarre del romanzo *Ascanio e Margherita* di Marina Jarre). Regia (accurata, risultati discontinui, atmosfera mistica, accenti ispirati) di Renzo Sicco. Scena (visionaria, impalcature e oggetti evocativi) di Laivio Girivetto. Costumi (pregevoli) della Sartoria Artistica teatrale. Musiche (originale e straniante catena di note di Roger Water, corali evangeliche, Battiate e altre musiche). Luci (fosche e tragiche) di Paolo Sicco. Con Gisella

Bein (intensa, dolente pienezza artistica, perfetto il fisico nel ruolo), Virginia Bianco (efficacia drammatica), Valerio Maffioletti (credibile, manca una punta di sicurezza), Cristiana Voglino, Giovanni Boni, Paolo Martini e Paolo Sicco. Prod. Assemblée Teatro.

Nato sotto un cielo notturno e nell'aria pungente e pulita del Forte di Fenestrelle, lo spettacolo evoca l'epopea dei Valdesi perseguitati, in fuga verso le valli montane subalpine, e si condensa intorno al sogno d'amore irrealizzabile di due amanti. Ascanio e Margherita, stretti da un legame tenero e appassionato fin dal primo sguardo, ma divisi dalla religione e dalla divergenza sociale, sono

costretti ad una rinuncia che li allontana per diciassette anni. Nel momento emozionante che li riavvicina, la donna è sfiorita, consumata dal rimpianto e dal ricordo delle atrocità inflitte alla sua gente. Ma il sentimento che l'ha sostenuta nella solitudine non è spento: anche se esiliata da sé e da tutto il suo mondo, triste e felice, può finalmente allontanarsi con il suo unico amore e vivere insieme a lui la gioia fino allora negata.

Nato per lanciare bagliori, suoni e poesia di colori sotto le stelle, lo spettacolo perde ritmo e vigore nella gabbia del palcoscenico e obbliga alla concentrazione sull'effetto narrativo, che non si coglie in pieno per una certa frammentarietà. Gli allestimenti dell'Assemblea Teatro richiedono spazio e respiro: specialmente all'aperto si condensano le emozioni richiamate dalle visioni e dai suoni che compongono i loro quadri teatrali. Ma anche un po' mortificato al chiuso, questo affresco seicentesco, che è stato sovvenzionato dalla Ce e ha commosso le comunità valdesi, ha dato spicco all'impegno degli attori (Gisella Bein sembra nata in quelle gonne arricciate e con quelle cuffiette), alle doti del regista, ben equipaggiato di armi seduttive, e a tutto il gruppo torinese che rivela sempre seria professionalità. *Mirella Caveggia*

### Insuccessi e strani amori di Romeo bancario frustrato

**TERZA PERSONA**, di Carlo Tritto. Regia di Luca Chiavarelli. Scene di Carmine Balducci. Musiche originali di Francesco Verdinelli. Luci di Alessandro Iaconangeli. Con Gabriella Bartolini, Sandro Carotti, Thea Farina, Rosa Fumetto, Rinalda Marchetti ed Antonio Serrano. Prod. Rag-Doll.

Insuccessi teatrali e una storia d'amore, in bilico tra travestitismo e androginità, per Romeo, bancario a tempo pieno e scrittore per la scena a tempo perso. Una madre asfissiante, un amico pirata, una portiera che si crede Greta Garbo e una fidanzatina cinguettante riempiono la vita del protagonista che snocciola le sue riflessioni filosofico-artistiche fino all'incontro con la strana Topolino, sex symbol da marciapiede. La nuova commedia di Carlo Tritto punta così sulla parabola sessuale per raccontare il disagio del mondo *normale* nei confronti del *diverso*. Peccato che la ruotizzazione un po' manichea dei personaggi non renda giustizia ad una trama sulla carta interessante, complice anche una regia «facile», imbevuta di clichés che dallo humour scivolano continuamente nella banalità dello stereotipo. *Valeria Carraroli*

### Un artista frustrato nell'Italietta di oggi

**A NOI!... LA POESIA**, di Giovanni Ullu. Regia (composta) di Roberto Bandini. Colonna sonora di Roberto Bandini da Shostakovich. Con Sergio Lucchetti.

Considerazioni e sproloqui di un «artista di destra», che nell'Italietta contemporanea fa capolino dal suo bozzolo di «frustrato», di emulo perenne, sfortunato ed invidioso di una mitica «cultura di sinistra» targata anni Settanta, con uno sberleffo minaccioso e un desiderio un po' sadico di *revanche*. Il testo di Giovanni Ullu si sostanzia così di ammiccamenti e di *boutades* in bilico tra proclami mussoliniani e seduzioni in versi (ipometri, ipermetri, e chi più ne ha più ne metta) che il genovese Sergio Lucchetti, unico e concentrato interprete, snocciola puntuale tra cachinni e rap *rétro*. Applausi finali per questo spettacolo da «sermo Italicus», per qualche buona, italica, risata. *Valeria Carraroli*

## D'Annunzio cieco vaga in una villa di Capri

**NOTTURNO**, liberamente tratto da Gabriele D'Annunzio. Progetto drammaturgico, scene e regia di Massimo Luconi. Musiche dei Litfiba. Costumi di Giuliana Colzi. Con Franco Di Francescantonio (grande nitore espressivo), Fernando Maraghini (rigoroso) e Rosella Testa (fresca e sobria).

Massimo Luconi ha realizzato *Notturmo*, che si ispira all'omonimo romanzo scritto da D'Annunzio nel 1916, a Villa Fersen, a Capri, dimora sontuosa e semplice fatta costruire agli inizi del Novecento dal conte Fersen che come tanti intellettuali nordici amava trascorrere intere stagioni nell'isola mediterranea. Leggevano qui D'Annunzio, gli ospiti del conte, esaltandosi dei suoi versi audaci, nuovi allora. Come fantasmi di quel tempo, aleggiavano nello spettacolo attuale il Poeta stesso, e due personaggi-simbolo - una sorta di attendente e un'infermiera anche materna consolatrice o fatesca o ispiratrice -, che ne sostengono i deliri, le allucinazioni, i fantastici voli poetici. Costretto da una ferita ad un occhio in un'azione di guerra alla cecità temporanea in ospedale, il Poeta si lascia andare ad un complesso e rapido susseguirsi di pensieri, nei quali ricerca l'essenza stessa della vita, esorcizzando la morte in quell'esaltazione della scrittura che sente come baluardo all'oblio. Il grande tema, mitico, che percorre lo spettacolo, è, direi, il senso dello sguardo che vede proprio perché cieco: «Il cieco è condannato a vedere sempre», afferma il protagonista. D'Annunzio è impersonato dall'attore Franco Di Francescantonio, che gli offre le sue doti espressive, gestuali e fonetiche, portando inoltre il personaggio ad una somiglianza simbolica di sobrio effetto, nella rotondità delicata del capo, nell'imperiosità della voce. Ciò che importa, in questa vibrante visione spettacolare di Massimo Luconi, così straordinariamente interpretata da un attore-mimo di estrema sensibilità, è una materializzazione della volontà di sentirsi poesia stessa, parola come valore di sopravvivenza, unica divinità a cui la disperazione di un D'Annunzio ateo e malato può affidare il suo spirito. E nel nitore della recitazione, nella purezza della struttura scenografica «vera» ma ricreata dalla luce, ciò che rimane come una sopravvivenza possibile è proprio «la pagina scritta», che nell'inconfondibile grafia dell'artista si staglia, fatta di luce, sulle pareti, a tutte invaderle e a concludere un bellissimo viaggio letterario diventato applauditissimo spettacolo. *Maricia Boggio*



## Un bel festival delle corna nella Parigi esistenzialista

UGO RONFANI

**IL TACCHINO** (1896), di G. Feydeau (1862-1921). Regia (trasposizione estrosa) di Giancarlo Sepe. Scene e costumi (astrazione, policromie) di Luigi Perego. Musiche (motivi e parodie anni Cinquanta) di Harmonia Team. Con Aroldo Trieri (grande prova), Giuliana Lojodice (classe, simpatia) e (originali caratterizzazioni) Bruno Maccallini, Antonio Conte, Loredana Martinez, Maria Paiato, Gianni Coletti, Guido Quintozzi, Luca Dresda, Roberto Stocchi, Elio Bertolotti, Lamberto Cosani, Barbara Porta ed Eliana Lupo. Prod. Comunità Teatrale.

Aroldo Trieri, 77 anni e 60 di palcoscenico ma cuore giovane e mente agile, ha vinto la voglia di «togliere il disturbo». Di ritirarsi da un teatro «cattivo e triste», senza memoria e solidarietà, ingrato verso i Randone e i Lionello, i Salerno e gli Sbragia. La minaccia era venuta nel marzo scorso, a un Costanzo Show, da Giuliana Lojodice, sua compagna sulla scena e nella vita. Qualche telefonata di solidarietà, una onorificenza riparatrice per entrambi, poi l'indifferenza di prima. Il loro spettacolo, bellissimo, *Care conoscenze e cattive memorie* di Horovitz, non ha trovato piatte in un sistema distributivo inquinato. Dunque, Trieri a Giuliana: «Non ce la faccio più, ho il mio passato e la mia dignità da difendere; recita tu, che sei più giovane». La Lojodice: «Io non voglio, non posso recitare senza di te». La conclusione: anziché ritirarsi a scrivere quel suo libro in cui «vuoterà il sacco, e farà i nomi», Trieri resta sulle scene testardo, coraggioso a recitare il suo Feydeau (di cui aveva già interpretato *L'albergo del libero scambio* e *Le pillole d'Ercole*), con il «suo» regista preferito, Sepe (prima del sottovalutato Horovitz, *Mari-nette che passione* e *Le bugie con le gambe lunghe* di Eduardo), naturalmente con al fianco Giuliana. È per lei che recita, per amore. Il pubblico capisce e gli fa grande festa.

Un Feydeau - questo in particolare - non è autore minore, «di cassetta» come si dice. Quando Achard definiva l'autore di *La dame de Chez-Maxim's* un «piccolo Molière»; quando Barrault affermava che la sua comicità approdava a Ionesco, dicevano il vero. Fra le due guerre i francesi gli avevano preferito altri, come Guitry, ma nel secondo dopoguerra si ripresero i suoi feroci *tableaux de mœurs* in un atto e poi lo si consacrò commediografo-ingegnere, costruttore di «meccanismi a orologeria» del ridere, precursore dell'assurdo, grande burattinaio della satira. Queste qualità sono tutte esibite da Sepe che, allestendo *Le Dindon* (commedia-sintesi di Feydeau, la prima accettata alla Comédie Française), ha inteso archiviare la vecchia, risaputa equivalenza Feydeau uguale Belle Époque trasferendo questo «festival delle corna» che è la commedia in una Parigi anni Cinquanta, fra terza e quarta Repubblica, dove il *bal-musette* ha sostituito Offenbach, Saint-Germain, i Grands Boulevards, le canzoni di Arletty e Trenet il French-Cancan, le *toilettes* di Dior, le vitine da vespa dei quartieri alti. Disadornate le scene, orientate dalle immancabili porte dei quiproquo, macchiate dalle policromie delle alcove fatali, abitate da 15 personaggi ai quali Sepe ha chiesto di essere tutti, anche i minori, non macchiette ma caratteri a punta secca; e che si muovono in questi contenitori astratti, fra gli oggetti-feticcio, come inarrestabili cavie del sesso, vanagloriose e impotenti, al ritmo del cinema muto, sopra il fondo musicale delle *caves* degli «anni folli». L'operazione diventa una sorta di «spettografia di Feydeau», di trasparente riduzione all'essenziale di una comicità tagliente, anche crudele. Il risultato sul pubblico è singolare: non più risate facili, a cascata, ma un accumularsi di tensioni esilaranti, di allegre complicità della satira che è poi esplosa in festosissimi, interminabili applausi. Non basterebbe lo spazio di tutta la recensione per la trama diabolica, trigonometrica, di *Le Dindon*. È un intricatissimo gioco di triangolazioni amorose con mariti e mogli disinvoltamente infedeli, gli uni e le altre sempre nel luogo e nel tempo sbagliati, in bilico su sedie pericolanti, infilati in lenzuola equivocate, alle prese con campanelli impazziti.

In un ruolo - quello del borghese Vatel, marito della bella, onesta, ma vendicativa Luciana - che farebbe paura a un 40enne, Trieri prodiga energia, mestiere e quel *sense of humour* stralunato di cui ha l'esclusiva: evviva dunque il suo ritorno alle scene. La Lojodice, elegante, determinata, dà prova, come Luciana, di charme e di spirito. Tutti gli altri andrebbero citati per la *verve* intelligente con cui si prodigano: diciamo almeno dei due spasmanti vantoni, il Maccallini e il Conte; della svaporata Martinez, della Paiato che è una inglese comicamente adultera, della Porta come moglie sorda di un brusco ufficiale, della Coletti irresistibile cocotte. □

## Lina Sastri donna del mare dai fiordi al Mediterraneo

LA DONNA DEL MARE (1888), di Heinrich Ibsen (1828-1906). Traduzione (letteraria) di Roberto Alonge. Regia (prevalentemente astratta) di Beppe Navello. Scene (strutture rocciose) di Bruno Buonincontri. Costumi (neutra eleganza) di Raimonda Gaetani. Musiche (impressionistiche) di Germano Mazzocchetti. Con Lina Sastri (più mediterranea che nordica) e (discutibile distribuzione dei ruoli) Sergio Reggi, Elia Schilton, Roberto Accornero, Fabio Bussotti, Bruno Boschi, Silvana Gasparini, Luisa Rovati. Prod. Stabile Abruzzese.

È lecito sacrificare l'atmosfera nordica in cui si muove Ellida, l'ex figlia di un guardiano del faro ch'è stata accolta come seconda moglie («comprata», lei dice) dal medico condotto dottor Wangel, che non sa stabilire con le figliastre un rapporto affettuoso, che si sente misteriosamente attratta dal mare, dall'avventura, da un altrove impersonato dal Forestiero, il navigatore americano che le ha strappato il cuore e che, un giorno, ritorna per portarsela via? È il problema che pone l'allestimento realizzato con ogni cura da Beppe Navello. Il quale ha creduto, appunto, di potersi sbarazzare da questa «sporadicità» per immergere il testo (legato alla leggendaria riapparizione sulle scene della Duse nel '21 e nella memoria di chi scrive affidato ad una regia visionaria di Henning Brockhaus, con Andrea Jonasson) nel clima astratto di un dibattito delle idee sul diritto alla libera scelta di una donna «imprigionata» in un matrimonio borghese.

Io credo che Ibsen e Strindberg siano autori che non possono essere dislocati in altri contesti, pena un impoverimento della loro sostanza poetica. Capisco la preoccupazione di non cadere nel vecchio naturalismo (rischio tuttavia evitabile, come dimostrò Castri con il suo *Piccolo Eyolf*): ma non si può impunemente sradicare questi autori da una loro *koïnè* teatrale.

In una traduzione letterariamente ridondante, con un dispositivo scenico che ha trasformato i fiordi in strutture scultoree in movimento, sulle quali gli attori sono costretti ad assumere pose innaturali e precarie, e con commenti musicali esplicitamente impressionistici, a conclusione dei suoi procedimenti astratti il regista ha finito suo malgrado per sacrificare all'esposizione di una tesi (Ellida può, alla fine, restare con il marito e le figliastre perché diventata libera e responsabile della sua scelta) il tema che è del titolo, di una donna attratta dal richiamo misterioso del mare, che nell'infedeltà vede una fuga dalla monotonia dell'esistenza.

Mi ha sorpreso constatare che Navello, nelle note di regia, giustamente definisce Ellida come una donna «inquietata, nervosa, impaurita, agitata, insonne e fragilissima», mentre il personaggio – reso peraltro con generosi impulsi, svelti cambiamenti di registro, vitali impennate degli umori, e un precipitoso, tagliente uso del testo – disegnato da Lina Sastri è una «donna del mare, di mediterranea solarità, di una greca passionalità, ferma al teorema – di un femminismo avanti lettera – della libera scelta ma non abbastanza abbandonata al mistero. L'impressione di un testo rivisitato soltanto nelle sue strutture logiche, ma non nella dimensione poetica, aumenta in quanto il Forestiero irsuto gelidamente perentorio, inerte e monocorde di Elia Schilton manca dell'indispensabile magnetismo; il dottor Wangel di Sergio Reggi articola i suoi ragionamenti coniugali con applicato puntiglio e gli altri personaggi – Roberto Accornero come Professor Arnholm, Fabio Bussotti e Bruno Boschi con Lyngstrand e Ballested, Silvana Gasparini e Luisa Rovati nelle parti delle figlie – risultano da composizioni di maniera. Il



pubblico applaude a conclusione di ogni atto e alla fine. Ugo Ronfani

## Naviga nel mare di utopia l'amore senza età di Mithois

COLPO DI SOLE, di Marcel Mithois (testo accattivante ma artificioso). Traduzione (orecchiabile) di Cristina Banchetti. Adattamento (disinvolto) di Maurizio Micheli. Regia (convenzionale) di Ennio Coltorti. Scene e costumi (ambiente borghese) di Alessandro Chiti. Con (spumeggiante, con provvidenziali guizzi di autoironia) Valeria Valeri e (senza infamia né lode) Aldo Alori, Bianca Galvan, Lorenzo Gioielli, Ludovica Tinghi, Francesco Gusmita e Francesco De Rosa. Prod. Compagnia Arte della Commedia, Roma.

Sotto le mentite spoglie di una sorridente commedia per attrice di gusto e carattere, un millimetro più in giù di un amabile trattenimento all'inse-



gna dell'ottimismo e dell'«amor che non conosce età», *Colpo di sole* di Marcel Mithois è un'ingannevole utopia sul rapporto amoroso, una favola per adulti formato commedia boulevardier, che cerca di eludere una scomoda verità. Cosa vogliamo intendere? La difficoltà, per non dire l'impossibilità, di concepire una relazione sentimentale fra un uomo e una donna, divisi da una materna per quanto sollazzevole differenza di età, immune da pulsioni, esigenze, proiezioni edipiche. E pertanto, come insegna il buon Sofocle da più di duemila anni, inevitabilmente screziata di disappunti, frustrazioni, gelosie, sensi di colpa.

Si può, volendolo, ignorare questo postulato, ma il prezzo da pagare è quello dell'inverosimiglianza, della commedia «digestiva» e mistificante, di un ingannevole universo «finto inglese» fatto di amanti maturi disposti a lasciare il campo al giovane «macho», sorseggiando un brandy e promettendo un viaggio (per dimenticare) in paradisi tropicali; si può, a costo di spacciare per «travaglio» esistenziale («mi concedo o non mi concedo?») le amabili moine di una simpatica sessantenne, comprensibilmente lusingata dalle profferte di un fioraio pazzellone; si può, infine, a costo di accettare per invidiabile *fair play* anglosassone un risibile lieto fine, pronubo di nuove lusinghe amoroze («chi altri bussa alla mia porta?») e pacificata riunione, attorno al desco, dei partners passati in prescrizione. Fra tanta sfarzosità di ambientazione, disinvoltate interpretative (brillante, per stereotipata bugia, quella di Aldo Alori, amante con la valigia), nuore trepidanti che palpitano nello scoprirsi coetanee delle suocere (ma anche lì: è solo un colpo di fulmine, mica ricerca di una madre sostitutiva), consiglieremmo a Coltorti e compagni la conoscenza di un film francese degli anni Ottanta – *Corpo a cuore* di Vecchiali, piccolo gioiello di amour-fou fra amanti con grave divario d'età –, che senza moralismi, spiritosaggini, ardori da consegne a domicilio, insegna un po' a tutti la difficile, ma non impossibile, arte di amarsi senza sbirciare le rispettive date di nascita. Con la sofferta capacità di crescere (anno più, anno meno) insieme. Angelo Pizzuto

## Un pittore tenebroso tra suspense ed erotismo

OCCHI INDISCRETI, di Roberto Di Marco (giallo-erotico di scarsa originalità). Regia (correttamente esecutiva) di Alfio Petri. Scene e costumi (anonimi) di Giovanni Di Mascolo. Musiche (convenzionali) di Sergio Di Giacomo e Giuseppe Colella. Con Alfio Petri (preferibile come regista), Adriana Caruso (versatile e misurata), Vittorio Vannatelli e Gabriella Corimi. Prod. La Camera Rossa di Roma.

Non chiamatelo Omar (parafrasando il film di Staino): potrebbe uscir di senno, diventare un pericolo pubblico. O, se preferite, un pittore di grido, vezzeggiato da mercanti d'arte lesti a sfruttare la sua torva popolarità. Nessuna ironia, nessun effetto da «grand guignol»: essendo *Occhi indiscreti* una novità italiana in linea con quella via, tutta nostrana, verso il «teatro della minaccia» di cui solo il compianto Ruccello e Santagata e Morganti hanno mostrato di essere credibili epigoni. Altro discorso, naturalmente, per Roberto Di Marco, il cui cuore di tenebra va ad incarnarsi in uno spartito esagitato e fasullo. E nel cui ambito si può anche dare atto, al regista Petri (che funge anche da attore protagonista), di aver imbastito una accurata sorveglianza della suspense, del mistero, del colpo di scena.

Ciò non impedisce allo spettacolo di essere, nel suo insieme, farraginoso e aggroviolato, pur in presenza di un palpitante personaggio femminile (la convincente Adriana Caruso, un po' carnefice



un po' vittima sacrificale del pittore, presunto omicida) e di una allusiva denuncia al malaffare della mercificazione e del sensazionalismo che spesso accompagna, da qualche anno, i nostri cosiddetti «gialli d'estate». Con la differenza che Roberto Di Marco non è purtroppo né Renato Oliveri, né Robert Bloch, né – tantomeno – Dürrenmatt: visto e considerato che la più alta ambizione sarebbe quella del giallo metafisico o, per lo meno, di introspezione psicologica. Ad essere buoni potremmo anche evocare qualche paragone con il Dario Argento prima maniera, quello che faceva svolazzare «l'uccello dalle piume di cristallo» su «quattro mosche di velluto grigio». Ma è già tanto. *Angelo Pizzuto*

## Beruschi e Pambieri al desco dei cretini

LA CENA DEI CRETINI, di Francis Veber. Traduzione (brillante) di Sergio Jacquier. Regia (comicamente movimentata) di Filippo Crivelli. Scene e costumi (sfarzo borghese da ispezione della Finanza) di Alberto Verso. Musiche (à la française) di Bruno Coli. Con Giuseppe Pambieri e Enrico Beruschi (comicamente affiatati) e (bene in parte) Vittorio Viviani, Marina Biondi, Sofia Spada, Augusto Zucchi, Mario Marchi. Prod. Plexus T.

Nell'originale francese il titolo, argotico ed efficace è *Le diner des cons* e arieggia, con in meno il sarcasmo, *Le diner des têtes* di Anouilh, sugli epuratori del '45. Francis Veber è un abile artigiano del teatro e del cinema (*La Chèvre* con Depardieu). La gallina dalle uova d'oro è stata presa per la coda da Ardenzi, specialista nel proporre tempestivamente spettacoli divertenti ma non stupidi (anche se nella fattispecie il titolo potrebbe suscitare qualche dubbio). Riecco dunque il vecchio, allegro Boulevard, quello del dopo Feydeau e del dopo Guitry illustrato dagli Achard e dai Roussin.

Nella no man's land di una stampa nella quale, anche in Francia, son saltati i confini fra promozione e critica, chroniqueurs divertiti hanno scritto che il cretino di cui alla pièce è della stoffa dei *Facheux* di Molière e dei gaffeurs di Feydeau. Non esageriamo, ma rendiamo omaggio al solido mestiere di Veber, alla sua capacità di inventare situazioni comiche alla Capra o alla Tati e – perché no? – al suo senso morale: visto che la commedia ammonisce, alla fine, che – come diceva già Goldoni – «chi la fa l'aspetti».

Il famoso «vieni avanti cretino» dei De Rege è qui capovolto, nel senso che Enrico Beruschi – prescelto, dice lui spiritosamente, per «le phisique du role» – si rivela alla fine più intelligente di colui che avrebbe voluto sbertucciario, e diventa il deus ex machina del lieto (forse) fine.

Per non guastare la festa, dirò soltanto che la cena dei cretini è una iniziativa promossa da un club di amici benestanti (Pambieri impersona un editore di successo) che una volta alla settimana si siedono a tavola con l'impegno di portare, ciascuno, un «con». Vince il migliore, cioè chi ha portato il cretino più cretino: e l'editore Pambieri è sicuro della vittoria quando gli viene in casa, invitato alla cena, il cretino Beruschi, contabile al ministero delle Finanze, costruttore infaticabile di modellini di Torre Eiffel con fiammiferi, abbandonato dalla esasperata consorte e gaffeur di omeriche proporzioni. La cena non si farà, perché il nostro editore è rimasto vittima di un «colpo della strega»; e per due ore il cretino ne combinerà di tutti i colori ottenendo con la sua stupidità che la moglie dell'editore abbandoni il tetto coniugale, che un ispettore delle Finanze lo incastra con rovinosi accertamenti, e via discorrendo.

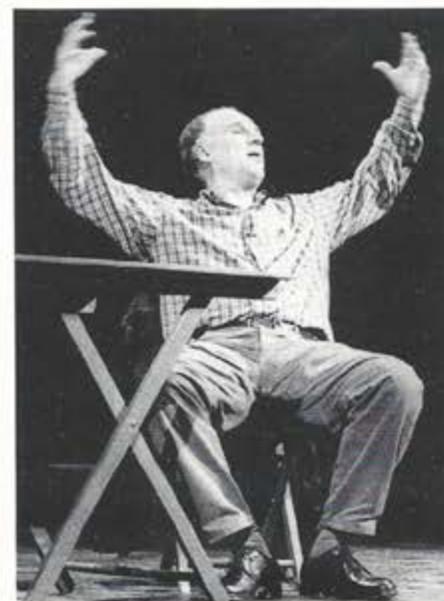
Con la sua barba e la sua calvizie da filosofo, con la sua mascella ribelle alla naturale simmetria, con i suoi occhi da pesce stupito davanti al gatto e con la sua parlata lombarda, Beruschi è un cretino doc: ingegnoso, per non dire geniale, e irresistibile. Pambieri – in stagione sabbatica lontano da Lia Tanzi e dai grandi ruoli – gioca al ping pong con il suo cretino sprigionando humour e simpatia. Decorative ma anche brave le due donne dell'editore, Marina Biondi e Sofia Spada; gusto le caratterizzazioni di Viviani, Zucchi e Marchi. Applausi. *Ugo Ronfani*

## Sogni e disincanto di un anziano ragazzo

NEBBIA IN VAL PADANA, di e con Paolo Hendel (esempio, alquanto raro, di raggiunto equilibrio fra autore ed interprete), in collaborazione Piero Metelli, Roma Teatro Parioli. Prod. «Backstage».

Piccolo florilegio delle ultime intuizioni geopolitiche messe a punto da Paolo Hendel in uno spettacolo intelligente ed arguto, melanconico ed ilare, provvidenzialmente alieno dalla supponenza e dall'arroganza di alcuni ex «nuovi comici» che, con la scusa di sbattacchiare il pubblico (l'unico a poterselo permettere fu forse Lenny Bruce, in un'epoca di perbenismo soffocante e yankee), non trovano di meglio che slacciare il guinzaglio del proprio narcisismo e tediare il prossimo con la sola arma del turpiloquio.

«Secondo la teoria dei continenti alla deriva, Colombo non scoprì l'America, ma tornò a riprendersela. Non vi pare?». Ed ancora «Gli indiani d'Italia, per non essere confusi con quelli d'India, si fanno chiamare tirolesi. Ho torto o ragione?». Lunare e surreale, Paolo Hendel fa finta di prendere in giro vezzi e malvezzi della «seconda» (?) Repubblica italiana, quando in verità il nocciolo



del suo discorso è stato e rimane il non-sense di questo nostro stare al mondo (di santi o di ladri, poco importa), di questo pigiarsi e ripigiarsi senza una ragione precisa (che non sia forse la vanità del Potere), di questo inutile esorcizzare l'idea della morte rincorrendo chimere nobili (la procreazione) o effimere (il body-bulding): il che fa lo stesso.

Non si tratta, a nostro avviso, di un azzeramento di valori, di un agghiacciante disfattismo piacevolmente sussurrato in vernacolo toscano: piuttosto un'inconfessata nostalgia di «essenzialità» e di «innocenza perduta», delle quali Paolo Hendel tradisce emozioni e stati di grazia quando accenna, con pudore e impercettibile gestualità goffa, ai sogni e al disincanto del suo essere un anziano ragazzo «nato come mi vedete, con capelli quasi niente». Una solitudine messa all'asta, uno sgoamento che esorcizza se stesso con la amabile arte della satira di costume («Se Berlusconi lo avete voluto perché non ve lo tenete, zitti e buoni?») bastano da sole a rivelare quel sentimento di disagio e di sofferto intimismo che, travestendosi da giullarata o da humour nero, è il sincero motore dello spettacolo.

Con la preghiera-postilla di spegnere un po' tutti il teleschermo (Berlusca o la Rai, non c'è differenza) e di respirare la salubre nebbia della notte: Dostoevskij, Fellini, Dickens insegnano – mi pare – che proprio fra le brume è possibile fare insoliti incontri. *Angelo Pizzuto*

## Stranezze e verità della contessa Nerofumo

LA GENTE VUOLE RIDERE, scritto, diretto e interpretato da Enzo Salemme. Scene e costumi di Silvia Polidori. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Nando Paone (esilarante), Francesco Paolantoni (multiforme trasformismo), Adele Pandolfi e Antonella Cioli (vitalissime), Carlo Buccirosso (misurato ed efficace) e con Roberta Formilli, Stefano Sarcinelli, Paolo Cannatello, Elisabetta Pedrazzi, Luciano Fruttalido, Maurizio Casagrande (tutti bene in parte).

Tra le stranezze della contessa Nerofumo, che sessantenne insegue la verità degli attori oltre la maschera dei personaggi, ci sono due occhiaie febbrili, dovute forse, più che alla veglia interminabile delle sue notti, a una vena di follia, confermata infatti dalla finale interdizione disposta dai parenti di lei. Che le strappano così l'omonimo teatro, ex fiore all'occhiello della vita culturale napoletana, chiuso ormai da dieci anni, di cui la nobildonna vuol fare un luogo unico al mondo dove il pubblico possa assistere, ventiquattro ore su ventiquattro, a uno spettacolo ininterrotto, quello della verità, appunto, di una compagnia di attori, rimasti senza casa per il terremoto e da lei appositamente ingaggiati. I quali in pratica già da sei anni non recitano più e vivono assediati nella loro più stretta intimità dalla morbosa fissazione della contessa, che non esita a farli imbottire di sonniferi per spiarne nel sonno le più nascoste realtà interiori. Questo il filo conduttore di *La gente vuole ridere*, scritto e diretto da Enzo Salemme e accolto dal pubblico con vivissimo successo. Al di là del richiamo iniziale, vagamente pirandelliano, lo spettacolo ha in effetti un attacco assai brillante che gli attori intrecciano con napoletanissima verve di gelosie, rancori, insofferenze paradossalmente manicomiali. Ma risente a nostro avviso di una debolezza intrinseca del testo, la cui esilità sembra dilatarsi in uno sfoggio un po' televisivo di caratterizzazioni efficacissime ma spesso troppo insistite. Finendo per esaurirne la vis comica in un pedissequo reiterarsi di macchiette, variamente ispirate alla sicura lezione di Totò o al più timido balbettio di Massimo Troisi, che sottraggono vigore ai tempi dello spettacolo. Il quale tuttavia si chiude con lieve poesia sull'amore dolcemente folle di Ciro, un coloratissimo fool interpretato dallo stesso Salemme, la cui fede che la moglie ritorni con l'umidore notturno di una presenza sognata, si fa metafora struggente dell'eterna illusione del teatro. *Antonella Metelli*

REGIA DI PAGLIARO PER LO STABILE DI TORINO

## Timone, una vittima attuale nella società del dio Denaro



**TIMONE D'ATENE** (1606?), di Shakespeare. Traduzione (teatralmente efficace) di Renato Oliva. Regia (chiarezza espositiva, sensibilità poetica) di Walter Pagliaro. Scene (allusiva, funzionale sinteticità) di Giorgio Ricchelli. Costumi (raffinate trasposizioni) di Elena Mannini. Musiche (dominanti settecentesche) di Bruno Cerchio. Con 16 attori in 34 ruoli, fra cui Massimo Venturiello (generosa interpretazione), Paolo Graziosi (bravissimo), Franco Alpestre (impetuoso), Antonio Fattorini (interiorizzazione), Francesco Benedetto, Marco Pejrolo, Irene Ivaldi ed Olivia Manescalchi. Prod. Stabile di Torino.

Chiamato a sostituire Ronconi allo Stabile torinese, Davico Bonino ha offerto ad un esponente di punta della regia critica sottovalutato dalle consorte che gestiscono il potere teatrale – sto parlando di Walter Pagliaro – l'opportunità di allestire con mezzi adeguati *Timone d'Atene*, testo insufficientemente esplorato (forse manipolato – sostengono taluni – dallo scrivano Ralph Crane, curatore dell'In – foglio scespiriano), e che per la sua carica protestataria contro l'accumulo capitalistico si rivela ancora di stupefacente attualità.

Prova rischiosa, perché su questo dramma – anzi, su questo *morality play* che rifiuta una società corrotta dal denaro, «puttana del mondo»; e che si colloca a cerniera fra l'*Antonio e Cleopatra* e *La Tempesta* – pesava, inimitabile pietra di paragone, l'allestimento di Brook della metà degli anni '70, allusivo – si disse allora – della Grecia dei colonnelli. Ma Pagliaro ne è uscito bene: nel senso che si è ben guardato dall'imitare quel modello e ci ha dato una lettura che ha l'impronta della sua sensibilità: l'intreccio fra realtà e sogno, la messa in valore del sottotesto poetico, un'inclinazione per la riflessione malinconica ma anche, stavolta, il vigore di una robusta protesta civile. Il valore dello spettacolo consiste – mi è parso – da un lato nella modernità della scrittura scenica (ottenuta trasferendo la Grecia elisabettiana nell'utopia illuministica del Settecento, con personaggi in polpe e parrucche), e dall'altro nell'incisività, per l'appunto attuale, del discorso sulla «maledizione dell'oro» che, trasformato in idolo, diventa sempre «potenza alienata dell'umanità», come scrisse Marx nel *Capitale*, citando proprio il *Timone*.

La regia di Pagliaro (forse da determinare più puntualmente in certi movimenti scenici), evidenzia bene il carattere di parabola fantastica del testo. Il regista ci presenta Timone come un Signore di fermi principi, che crede negli antichi valori e in un'amicizia nutrita di generosa convivialità; senonché queste buone regole sono andate in disuso, sostituite dall'egoismo e dall'indifferenza. Quando cade nel bisogno, proprio per la sua prodigalità, Timone deve misurare l'ingratitude degli altri e la propria solitudine; ne ricava prima amarezza e poi rabbia contro la polis (anzi, la City di affaristi in abbigliamento vittoriano); i sarcasmi del filosofo cinico Apemanto (il ritratto di «cane rognoso» in rivolta contro i benpensanti che ci dà Graziosi, cupamente ironico, è esemplare) acuiscono la sua rivolta e Timone lascia la città marcia di corruzione per fare l'eremita in un bosco. Ed ecco sottolineiamo l'aspetto di *conte philosophique*, appoggiato a una bella invenzione scenica, che trasforma la casa-agerà di Timone in un groviglio di alberi fossilizzati simmetrico a quella. Nel bosco Timone scopre un tesoro, al quale però resiste, perché userà le monete d'oro per propagare la parte della corruzione, della rivolta, del contagio venereo. Dalla «foschia dorata di un sogno di fratellanza universale» (cito da un saggio di Knight) Timone – povero Don Chisciotte smarrito nelle tenebre – è passato a un incubo notturno che non rischiarano più le lanterne dei falsi Diogene: e non siamo in una metafora per il nostro tempo?

A questo importante appuntamento con un personaggio di siffatta statura Venturiello porta non soltanto un *physique du rôle* da bassorilievo greco, ma anche un'intelligenza interpretativa che, con sempre misurata intensità, trascorre dal gioioso mecenatismo dell'inizio alle invettive della seconda parte contro la corruzione della società. Sullo stesso registro di impegno s'è posto – dicevo – il Graziosi; e hanno offerto prove notevoli il Fattorini, l'Alpestre, gli altri. Applausi generosi, e meritati. *Ugo Ronfani*

## Pinocchio figlio sognato fra musical e melodramma

**NEL CAMPO DEI MIRACOLI O IL SOGNO DI PINOCCHIO**, da Carlo Collodi. Adattamento e regia (verve circense spruzzata di malinconia) di Tonino Conte. Scene e costumi (mirabolanti, da libro animato) di Emanuele Luzzati. Musiche (affettuosamente stranianti) di Nicola Piovani. Con Francesca Donato (flessuosa marionetta asessuata), Carmelo Vassallo (sognante Geppetto), Alessandra Torre (impassibile Fata), Giuliano Fossati ed Enrico Campanati (Gatto e Volpe brechtianamente gaglioffi), Nicholas Brandon, Bruno Cerreto, Pietro Fabbri e Roberto Romei («Pinocchioni», cronisti burloni), Andrea Testa (violino), Franco Piccolo (fisarmonica), Antonio Traverso (clarino). Prod. Teatro della Tosse, Genova.

La «bambinata» di Collodi, dal 1881 non cessa di affascinare e divertire un pubblico d'ogni età. Soprattutto a teatro, rivelando un inesaurevole immaginario da fiaba, continua a produrre miracolosi incanti. La versione di Conte e Luzzati s'attaglia alle suggestioni del testo, mantenendone scrupolosamente gli episodi e le figure principali. Pinocchio sorge quale creatura filiale dal sogno di un Uomo Solo; s'incammina per ardue vie iniziatriche, raggiunge la casa del Padre (e della Madre), burattino dal cuore umano appagato. La giovanissima interprete (Francesca Donato) infonde energia e agilità, ingenuità e stupore al suo eroe. Sciolta nell'articolazione meccanica del personaggio (nel costume ripreso dall'illustrazione del Mazzanti) esprime il carattere innato nel pezzo di legno originale, dal quale l'autore trae il suo modello di ragazzo in metamorfosi.

La collaborazione fra regista-adattatore e scenografo-costumista tocca esiti mirabili nelle sequenze in cui è messa in scena la azione pura: la stanza cupa di Geppetto si spalanca cromaticamente al mondo circostante offerto al burattino. In un impianto scenotecnico complesso (sipari e siparietti, quinte e praticabili) Luzzati infonde ai materiali (tulle, tela, legno, cartone) vita di forme e colori, armonizzati in sinfonia visiva. Conte guida gli attori con corposo realismo autoironico, a ritmo serrato. La musica, eseguita in scena, stabilisce raccordi e contrappunti, spesso maliziosi, in colonna sonora discreta ed essenziale. Geppetto, suscitata la prima creatura, la libera all'avventura, inserendola infine nella triade familiare borghese. La Fata-Bambina ha soavità da bambola e materne aspirazioni. L'apparizione di altre figure-chiave ha la sconcertante novità delle masche-



re e dei travestimenti (Il Gatto e la Volpe, Mangiafoco, l'Imbonitore sui trampoli). Più clamorosi, l'arrivo al Paese dei Balocchi e il prologo all'ingresso nell'arena del ciuchino Pinocchio. I quattro «Pinochioni» danno voce corale al Narratore. I pupazzi e l'attrezzatura arricchiscono, talvolta con sovrabbondanza, il gioco-rappresentazione, eccitando la fantasia e denunciando l'illusionismo teatrale. *Gianni Poli*

### Susn: cinque monologhi per la vita di una donna

SUSN, di Herbert Achternbusch. Traduzione di Luisa Gazzero Righi. Regia (intelligente) di Valter Malosti. Musiche originali di Ezio Bosio. Con Alvia Reale (bravissima), Roberta Bosetti, Maddalena Rossi e Valter Malosti. Prod. Crt, Astiteatro 16 e Teatro di Dioniso.

Bavarese, classe 1938, Herbert Achternbusch è senza dubbio uno dei drammaturghi europei fra i più interessanti del nostro tempo. Scrittore aspro e corrosivo, osserva la realtà con sguardo lucido e penetrante. E il grottesco e l'oscuro della realtà risultano fotografati in maniera impietosa. Tuttavia la crudezza realistica e la polemica corrosiva trascolorano sovente in evanescenze poetiche e in fantasie surrealistiche. Di queste fantasie ed evanescenze poetiche è piena anche *Susn*, uno dei suoi testi più esemplari e risalenti al 1979. Si tratta di un monologo, anzi di una collana di monologhi che colgono la protagonista femminile, appunto Susn, in cinque fasi particolari della sua vita, adolescenza compresa. Quell'adolescenza che segnerà per sempre il suo cammino di donna. Una vita difficile la sua, ma combattuta tutta all'arma bianca contro le varie violenze morali e no che subisce. Accostandosi con intelligenza e partecipazione al testo, Valter Malosti lo restituisce allo spettatore arricchendolo di molte suggestioni anche visive. Ed efficace risulta l'idea di affidare il ruolo della protagonista a tre diverse attrici. E sono la bravissima Alvia Reale e le non meno impegnate Roberta Bosetti e Maddalena Rossi. Con miglior accortezza non si potrebbe scrutare tra le rovine di una vita che potrebbe anche essere quella di una persona che abbiamo conosciuto e non saputo amare. *Domenico Rigotti*

### Spettatori in viaggio nelle visioni di Duchamp

COEFFICIENTE DI FRAGILITÀ, ideazione e regia (installazione teatrale) del Gruppo di Lavoro Masque Teatro. Con Sabrina Gurioli, Lorenzo Bazzocchi, Catia Gatelli, Cristina Zamagni, Narciso, Giovanni Versari, Mario Barrai, Alessandro Zanchini, Monica Petracci e Maurizio Mezzetti. Prod. Ass. indipendente Interzona, Verona.

Con garbo, come a non voler essere niente più di una postilla a lato del grande tema del desiderio dell'io per l'Altro, annunciato dal programma di sala, *Coefficiente di fragilità* accompagna 15 spettatori in un viaggio attraverso visioni dislocate all'interno di un labirinto da luna park, visioni riconducibili all'universo figurativo e figurale di Marcel Duchamp (*Dulcinea, La sposa messa a nudo dai suoi scapoli, Il grande vetro, L'assemblaggio*). Negli spazi dell'Associazione Interzona, ripensati e rimodulati per alcuni giorni da Masque Teatro, si consuma una composita performance, le cui tappe attivate da attori appaiono come sale o angoli di un pensoso quanto eccentrico, oggi, «Atelier Duchamp» entro cui si sia spinta una volontà interrogativa dalle sembianze umane, si sia provocatoriamente e autonomamente riaccesa la luce e gli spettatori siano così ancora testimoni di un *fare*, non solo di un *Ready Made*. All'interno del percorso sbarre, vetri, fessure, box, segni della difficoltà (o fragilità) di ogni relazione possibile, separano lo spettatore un poco *preso* nel proprio esserci e un poco costretto da un'Alterità qui ancora piuttosto lontana, piuttosto macchinosa. *Cristina Gualandri*

## FLY BUTTERFLY CON IL TEATRO DEL BURATTO

### L'iniziazione alla vita in un Giappone magico



ANNA CERAVOLO

FLY BUTTERFLY, da un'idea di Stefano Monti. Elaborazione e progettazione (altissimo contenuto di originalità) di Stefano Monti, Rocco D'Onghia, Jolanda Cappi, Franco Spadavecchia. Drammaturgia (importante ma non invadente) di Rocco D'Onghia. Ricerca musicale e composizione di Mauro Casappa. Scene e costumi (documentazione e astrazione) di Gian Luca Massiotta in collaborazione con Cristina Perversi, realizzati dal Teatro del Buratto. Luci (ben disegnate e fondamentali) di Marco Zennaro. Regia di Stefano Monti. Con (in sintonia tra loro) Sergio Mussida, Daniela Dazzi, Cristina Discacciati, Sergio Tonon e Martina Moretti. Prod. Teatro del Buratto.

Perfettamente riuscito l'ultimo esperimento del Teatro del Buratto di universalizzare, pur mantenendone l'impronta, tecniche, simboli e frammenti di cultura giapponese ricongiunti con un impianto drammaturgico stringato e senza prevaricazioni sulle immagini nella sua lapidarietà. Il punto di equilibrio è stato conquistato con precisione minuziosa, attenzione acuta e delicata sensibilità perché il rischio di cadere nella scimmiettatura stentata di forme affascinanti ma che non ci appartengono, oppure di attingere all'Oriente con superficialità, per qualche nota esteriore, era molto elevato. *Fly Butterfly* racconta dell'addestramento alla vita, attraverso tappe iniziatrici, di un'adolescente personificata prima da una bambola e poi da un'attrice. L'unica contestazione allo spettacolo si rivolge a questa scelta, seppure motivata in maniera più che plausibile dalle esigenze mimiche dell'ultima parte dello spettacolo. Tuttavia il cambiamento risuona come una nota stridula: mentre le proporzioni tra la bambola e gli oggetti di scena fanno dimenticare l'attributo della materialità e scaraventano nella magia, l'attrice suscita il riepilogo realistico e, nonostante la palese bravura, manca del controllo e del rigore plastico orientali, presenti invece nei movimenti della bambola. Le immagini suggestive, talora di imponente maestosità, talora fantasmagoriche e inquietanti apparizioni, più di una volta formano il respiro ed inducono lo spettatore a tappare il filtro della razionalità per abbandonarsi alla decifrazione emozionale. Con *Fly Butterfly* il Teatro del Buratto si conferma un polo di rilievo, soprattutto nell'ambito dell'animazione dove ammirevoli sono le doti di creatività e di tecnica. Da evidenziare, in questa operazione, il contributo di Rocco D'Onghia come drammaturgo. Questo autore tarantino trasferitosi a Milano, dopo vivaci esordi nel teatro di parola (*Lezioni di cucina di un frequentatore di cessi pubblici*) è stato chiamato a realizzare il supporto drammaturgico di questo spettacolo, e ci ha dato limpide, essenziali didascalie. □



### Torna in scena Belushi eroe anti-hollywoodiano

**BELUSHI**,  *Sesso, droga e rock and roll*, di Mario Moretti. Regia di Mario Moretti e Pina Panettieri. Scene di Anna Aglietto. Costumi di Serena Daddi. Coreografie di Daniela Eritrei. Musiche a cura di Nazario Gargano e Stefano Palladini eseguite dai Sipario. Con Francesco Pannofino, Neri Marcoré, Renzo Rinaldi, Roberta Terregna, Claudio Fattoretto, Elettra Baldassarri e Vittorio Guerrieri. Prod. It-Apas.

Come un oratorio laico che aneli alla sacralizzazione, tanto arriva a vette invalicabili di umana disperazione sotto l'apparenza sfacciatamente ilare, *Belushi* di Mario Moretti - anche regista in collaborazione con Pina Panettieri - procede con l'impeto di un ciclone; la storia è quella del geniale attore, conosciuto anche per i suoi trionfi nella musica rock, morto a trentatré anni per overdose. La musica e il consenso del pubblico illudono questo strano personaggio vestito di nero fino agli occhiali; per conservare il suo mito si impastica e sniffa coca, ma il ritmo è insostenibile e quindi arriva puntuale la dose di eroina a sedare l'angoscia; ma per poco, perché la discesa è iniziata, ed anche l'amore per la moglie sfuma travolto dalla ricerca di sensazioni sempre più forti, in compagnia di amanti occasionali. Moretti indaga con sagacia sulla materia scelta; non gli bastano i documenti, gli articoli, le testimonianze, ma tutto reinventa in un contesto che, insieme alle canzoni cantate dal vivo e ad una accorta colonna sonora che scandisce sequenze straziate per l'avvicinarsi della fine, si fa, per contrasto rispetto al linguaggio marcatamente pesante ed alla drammaticità della vicenda, giudizio critico di una società che si autodistrugge. L'ambiente «maledetto» del cinema hollywoodiano, visto come mito distruttivo emerge con felicità spettacolare dal contesto ideato da Moretti. E bisogna dire che Francesco Pannofino, che è Belushi, canta e si atteggiava con sfrontata bravura, ben coadiuvato dall'inseparabile compagno interpretato da Neri Marcoré. Con adesione anche fisica, Renzo Rinaldi è il produttore, piangente non si sa se per la morte di Belushi o per la perdita di ricchezza provocatagli da quella morte; l'ambiguità amara del finale induce ad un'ulteriore riflessione morale. *Mariaclia Boggio*

### Ibrido senza rispetto o pietà per chi resiste

**SOTTOSOPRA**, di e con La Premiata Ditta (sequela di sketch televisivi che a teatro sono piccola cosa). Scene (alla meno peggio) di Giovanni Di Mascolo. Costumi (di repertorio) di Paola Iantoni. Musiche (di repertorio) di Stefano Mainetti. Con (affiatati ma privi di regia) Roberto Ciufoli, Francesca Draghetti, Tiziana Foschi (la migliore) e Pino Insegno.

«Uno schema teatrale leggero leggero, dedicato a coloro i quali cercano due ore di spensieratezza». Viva la faccia della sincerità. Se non fosse che quella spensieratezza, di cui recita il programma di sala, non necessita il tragitto da casa propria alle pur confortevoli poltrone del Teatro Vittoria di Roma. Chi vuol esser lieto sia, al solo squillo di *Domenica in o Pronto chi gioca?* programmi-simbolo del rincitrullimento post-prandiale e della fuga dallo «spettacolo dal vivo». A proposito: «meglio dal vivo che dal morto» am-

moniva tempo addietro un cofanetto pubblicitario di Renzo Arbore che di trattenimento televisivo se ne intende, senza troppo concedere alle gherminelle del cattivo gusto o dell'auditel-capestro.

Da questa idea gracilina-gracilina, goliardica senza appello, ecco quindi sbocciare il «teatro parcheggio» della Premiata Ditta, la quale, in attesa di telecamere vere, trasferisce a teatro faccende e melense mattane di trascorse scorribande su piccolo schermo. Si accennava ad Arbore: lo spunto di partenza è infatti quello di fingersi morti (con tanto di amici e colleghi, su teleschermo gigante, a sfottere o tesserne le lodi) per deliziare i convenuti di primizie e pettegolezzi genere «ritorno da futuro». Va da sé che, su questo orticello di velleità o cimento, un paragone incombe fatale ed esiziale: quello con il fatidico trio Marchesini-Solenghi-Lopez, unico sinora ad aver saputo coniugare i tempi, i miti e i ritmi della comicità televisiva con la più specifica tradizione del teatro italiano: che, come è noto, è quella del varietà e della commedia musicale.

Rispetto ai quali *Sottosopra* della Premiata Ditta (a proposito: premiata da chi?) è un ibrido senza rispetto o pietà per chi resiste. *Angelo Pizzuto*

### Storie d'amore minimaliste per piccole grandi donne

**AMORI IN CORSO**, dall'omonimo film di Giuseppe Bertolucci. Riduzione teatrale di Michele Di Mauro dalla sceneggiatura di Giuseppe Bertolucci, Lidia Ravera e Mimmo Rafele. Regia (freschezza e molta fantasia) di Michele Di Mauro. Musiche originali (risultato eccellente) di Giorgio Licalzi. Costumi (precisi) di Elisa Vittone. Luci (ben dosate) di Alfredo Piras. Con (pari merito) Emma Dante, Chiara Di Stefano ed Elena Stancanelli.

Una stanzetta, i libri, lo stereo, la polaroid e il solito corredo di straccini intercambiabili sono i frammenti di un microcosmo palpitante di confusione dove maturano la loro vita affettiva due studentesse. Il loro confronto mette in campo ricordi d'infanzia, innocenti progetti, bronci e beghe conditi con il linguaggio e i gesti tipici di una stagione ardua e felice. Ne emerge un'amicizia complice, una attrazione reciproca e un'accesa rivalità per un ragazzo mai presente, a cui le due giovani indirizzano comuni sospiri. Proprio alla ri-



cerca di quest'ultimo piomba in casa loro una terza fanciulla, estroversa e procacissima, che con il falso annuncio di essere la fidanzata ufficiale del loro principe azzurro e di essere in attesa di un figlio, porta lo sconvolgimento nel piccolo ménage. Ma la verità viene a galla, nasce la solidarietà femminile, l'intrusa si allontana pacificata con una nuova consapevolezza, e le due giovani si abbandonano al dolce sentimento che le unisce, fino a quel momento inespresso.

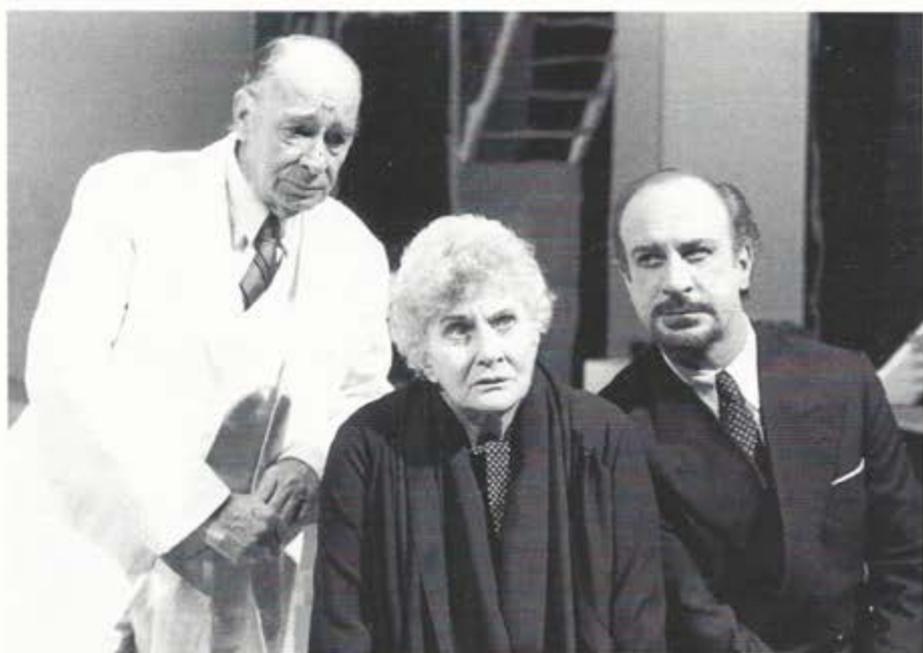
Di questo microcosmo che sboccia come una primavera, il regista dà una lettura partecipe e intensa. Trasgressioni e situazioni audaci non mancano, ma sono assolate dal sorriso dell'innocenza. Le tre attrici, una più brava dell'altra, affondano con assoluta naturalezza nei loro ruoli dando commovente consistenza a slanci, esaltazioni, malumori e liberando con progressiva efficacia i sentimenti imbrigliati dalle ruvide, adolescenziali reticenze. Divertente mosaico minimalista, composto con grazia e intelligenza, lo spettacolo, tratto dall'omonimo film di Giuseppe Bertolucci su sceneggiatura del regista, di Lidia Ravera e di Mimmo Rafele, è sostenuto da una costante intensità emotiva (sottolineata anche da una buona scelta di canzoni partenopee) e sorvegliato da una ironia benevola. Si segue, anzi si rincorre con piacere e si merita tutti gli applausi che il pubblico gli ha riservato. *Mirella Caveggia*

## Una patetica signora Frola per la Valli pirandelliana

**COSÌ È (SE VI PARE)** (1918), di L. Pirandello. Regia (profondamente innovativa), scene e costumi (raffinati) di Mauro Bolognini. Musiche da *Histoire du soldat* di Stravinskij. Coreografia (eccellente) di Gloria Pomardi. Con Alida Valli (Signora Frola), Sebastiano Lo Monaco (Signor Ponza), Giustino Durano, Massimo Lodolo, Rosaria Carli, Marina Pennafina, Claudio Mazzenga, Carlo De Mejo (cast di livello) e Tania Oggero e Riccardo Borsini (danzatori encomiabili). Prod. Sicilia Teatro e associati.

«Se un'opera d'arte sopravvive è solo perché noi possiamo ancora rimuoverla dalla fissità della sua forma...». La citazione, di Pirandello, valga a giustificare in linea di principio la raffinata, ardua, problematica operazione che Bolognini ha tentato intorno a un testo «canonico» come *Così è (se vi pare)*. Tale operazione è consistita nell'estirpare le radici siciliane e provinciali di questo «apologo» sulla verità impossibile (figlia della signora Frola o seconda moglie del signor Ponza, la Donna Velata, e qui senza più velo? «Per me, io sono colui che mi si crede») per dargli un rigore astratto, dove il teorema filosofico domina la vicenda della figlia inavvicinabile dalla madre, data per morta dal genere risposatosi: riflesso di un dramma familiare che genera dicerie e sospetti di pazzia.

Bolognini fa invece della sala di danza di un teatro il luogo della vicenda: si provano quadri dell'*Histoire du soldat* di Stravinskij (altra «diavoleria d'avanguardia» composta nello stesso anno del *Così è*: c'è dunque una giustificazione anagrafica); una coppia di ballerini disegna coreografie col segno di Cocteau in una scena bianca come un gran foglio di carta; il signor Laudisi è il maestro di ballo (e un freudiano indagatore del profondo, grazie alla lucida interpretazione del Lodolo); vien fuori un personaggio nuovo, quello del direttore del teatro, sostitutivo del consigliere Agazzi (e «coro» dei pettegolezzi e delle dicerie, con la faccenda colorata e reboante di Durano). Sono incorporati nella nuova dislocazione il Signor Ponza, che del teatro è segretario, e altri personaggi come Sirelli, qui tecnico di palcoscenico (con ironico distacco il De Mejo, figlio di Alida Valli); la moglie di Laudisi, Amalia (la Pennafina, di buona comunicativa) non ha più appreso la figlia; sono spariti il Prefetto e il Commissario; la Signora Frola abita nello stesso palazzo e via dicendo. Ovviamente, se il testo è rispettato nel suo nucleo centrale, vengono introdotte varianti «a margine», relative al luogo mutato.



Prima di giudicare il risultato d'insieme, diciamo di Alida Valli come Signora Frola. Il pubblico l'ha tantissimo applaudita, con gli altri interpreti, e affettuosamente festeggiata. Omaggio al suo splendido passato, tenera nostalgia per la sua bellezza di allora ma anche la sorprendente scoperta – io credo – che questa bellezza non ha abbandonato la vecchia signora in nero, s'è fissata negli occhi sperduti e nella voce velata, con i mezzitoni della malinconia e della rassegnazione, i tremori e le pause di una cognizione del dolore. L'autorità della sua interpretazione, da mettere accanto a quella memorabile della Brignone, è venuta da qui, dalla misura con cui ha umanizzato, interiorizzando segretamente, il suo personaggio. Dell'interpretazione di Lo Monaco, invece, è da elogiare il nero, tenebroso tormento: se stavolta non ha potuto far vibrare la «corda pazza» del suo Ciampa nel *Berretto a sonagli* con la Borboni, l'attore ha reso per implosione, con interne e misurate tensioni la natura enigmatica di Ponza.

Quanto all'operazione nella sua globalità, Bolognini ci ha dato una messinscena esteticamente assai raffinata. Ciò detto, era inevitabile che si determinassero sovrapposizioni formali, un sviluppo di artifici iconici e di divagazioni di palcoscenico (i bellissimi balletti stravinskijani) col risultato – mi è parso – di uno squilibrio sottile tra forme e contenuti. Contenuti umani, voglio dire, al di là del gioco, anzi fattosi più scoperto, del rovello filosofico. Il problema delle regie di Pirandello non è questo, di accordare la «geometria delle idee» con la *pietas* per la creatura umana? Ecco la questione che ha aperto la lettura di Bolognini. *Ugo Ronfani*

## Storie, favole e speranze di un'Italia che non cambia

**SUL CONFINE**, testo (scanzonato e coinvolgente) di Giangilberto Monti (anche brioso protagonista) e Riccardo Piferi. Musiche originali (da cabaret) di Ubi Molinari, pure efficace interprete. Regia (ritmica) di Riccardo Piferi. Prod. Arteuropa, Milano.

È una simpatica sequenza di canzoni, monologhi, frammenti comici e dubbi che, come i pezzi di un puzzle – alla fine – ci danno l'immagine di un nostro vivere quotidiano in cui si fa fatica a sognare, perché senza spazi alternativi e delimitato da un «confine che – si canta nel motivo che apre ed enuncia il tema dello spettacolo – non riesco a passare». Ma invece di piangere ci si ride su, e con ironia Monti e il proprio compare ci raccontano di un'Italia che «vive nel pallone» (l'omaggio canoro a Totò Schillaci) e spera di vincere alme-

no ai calci di rigore; delle vacanze routine di due disoccupati, uno del Sud e l'altro del Nord a Rimini, nonché riflessioni agrodolci sull'attuale «Casinò Italia». A colpi di chitarra con accordi ed arpeggi i due rappresentano le loro e nostre storie e favole (sul venditore di miglio Ambrogio per i piccioni in piazza Duomo di Milano) più le speranze al di là del conformismo imperante e di un fittizio progresso cultural-politico che, in chiusura, ancora una volta si ribadisce con una canzone dal ritmo incisivo, è gestito da un potere che «prima fa un passo a destra e poi a sinistra, avanti e poi indietro» ma in realtà non vuol muoversi. E – secondo ancora i due gustosi protagonisti – permette solo «una libertà d'opinione ma dentro l'opinione corrente». *Sandro M. Gasparetti*

## In scena i testi di Benjamin testimone della nostra Storia

**LA SCACCHIERA ALL'OMBRA DEL PERO**. Drammatizzazione (curiosa e straniante sincerità) di testi di Walter Benjamin, a cura di Alfonso Cipolla, Luca Valentino, Enrico Guglielminetti. Regia (ingenuità, fantasia) di Luca Valentino. Con (fervore e impegno) Giovanni Moretti. Rappresentazione pensata in relazione alla mostra «Torino 1902. Le arti decorative internazionali del Nuovo Secolo».

Realizzata con slancio comunicativo, la recita è una tessitura di brani letterari di Walter Benjamin, sulla traccia del racconto della vita del pensatore berlinese e degli eventi storici da lui attraversati. Sospingendo un carrello pieno di libri, simbolo di una biblioteca amatissima, l'attore conduce piccoli gruppi di allievi delle scuole superiori fra i deliziosi capricci degli oggetti liberty in mostra e li intrattiene citando frammenti del filosofo e dei suoi maestri. Il percorso avviene nell'oscurità fra tremolanti fasci di luci trasportate a mano. Mobili e suppellettili prendono vita e costeggiano un percorso di ricordi e di emozioni evocati dall'autore di *Infanzia berlinese*. Le memorie dapprima volteggiano delicate affondando nelle nubi infantili, poi diventano idee e storia di un passaggio d'epoca fondamentale. Fino agli accenni all'irruzione nazista, alla frontiera spagnola sbarrata alla richiesta d'asilo e al suicidio. Musiche, spezzoni di film, immagini d'epoca e le didascalie dell'autore si mescolano ai brani letti e recitati nell'intento di porgere e di rendere accessibile al pubblico giovanile un pensiero complesso. Impresa ardua che se non sempre raggiunge lo scopo ha fatto presa sui ragazzini, che nel buio e nel silenzio hanno seguito l'itinerario docili e meravigliati. *Mirella Caveggia*

# FOYER

FABRIZIO CALEFFI

**P**unti di vista. Vedo il foyer del Lirico al debutto del festival europeo con l'*Orlando* di Bob Wilson da Virginia Woolf... chi è Virginia Woolf e perché hanno paura di lei?... attraverso le inferiate del teatro. Cioè, resto fuori mentre la gente entra: bella gente. Lucor di Raboni, che anche Valduga biancheggia nelle chiome coperte di perline. E riluce l'ambiente pur sobrio della cristalleria degli sguardi consci di appartenere al «pubblico delle grandi occasioni». Lo spettacolo comincia, il foyer si svuota ed io me ne vado: se piove vago per la città senza nessun perché.

Punti di vista. Guardo Milano come un foyer. Nevischia. Surrogato di inverno per questo surrogato di notte. Alla Rinascente stanno montando le lucette natalizie: come una papalina di perle in testa a questo surrogato di metropoli. Tra qualche giorno, sarà il Giorno del Ringraziamento. Già Chicago brilla per tutto il *wonder mile* d'illuminazione gestita da una ditta milanese. Nella sera sfegatata sfavilla anche la Scala un po' incarabiniata.

Teatro alla Scala, piazza della Scala, esterno, notte. Il foyer della notte dell'inaugurazione della stagione '94/95 non ve lo posso raccontare. Questa rivista chiude prima. Niente paura: chiude nel senso che chiude il numero e questo e altri pezzi vanno consegnati subito. Nell'altro senso, *Hystrio* viaggia nel giusto senso di marcia, senza temer sorpassi da improvvisate concorrenze, pericolose casomai per i salti di corsia. Dunque, se la Scala non ve la posso raccontare, ve la posso comunque anticipare: la posso inventare. Parata della Seconda Repubblica: folla in tiro ma non troppo, tiro e goal. È un uovo jurassico sparato sullo sparato dell'ultimo tuxedo: il conte zio (lo chiamiamo così, un po' manzonianamente, in famiglia anche se è duca) è il solo ormai a contravvenire al pudico ipocrita divieto no smoking. I poco notevoli nuovi notabili son tutti incaracati in grigio o blu e non salutano più ex amici per qualche tempo incarcerati. Gli studenti, per prepararsi al revival del *beat* propiziato dalla versione cinematografica di *On the road*, occupano le università e uno di loro, Cuor di Capanna... chi è Mario Capanna e perché non hanno più paura di lui?... lancia un uovo marcio che si perde nel nulla. Il foyer si svuota e Wagner comincia.

*On the road again.*

Dunque, trionfa il teatro d'Europa a Milano. A quando Milano teatrale (attuale) in Europa?

Roma. Roma mondana. Cena con Marcello «8 e 1/2» Mastroianni.

– Gli attori di teatro sono così pomposi. Albertazzi? Ha provato, ha provato a fare cinema. Ma non mi sembra ci sia riuscito... –

Poi tutti alla festa di non compleanno di Bartolomeo, il boss del café de la Paix: vieni/su vieni con me/al café de la Paix, come canta Battiato.

Ecco, il Giorno del Ringraziamento è arrivato: ringraziamo chiunque non ci annoi, ringraziamo quelli che non si atteggiavano a nuovi eroi, ringraziamo gli attori e ringraziamo i sempre nuovi amori.

Ascolta il tuo cuore, città. Così implorava il fratello geniale del pictor optimus delle piazze d'Italia. Il cuore della città pulsa in piazza, nel disegno di un madonnario circondato da curiosi, nel ritratto in cinque minuti di un'atonita in posa osservata come un'icona dai passanti, nel fuoco del mangiafuoco Mustafà che si crea col suo teatro elementare reazioni di pubblico analoghe a quelle che sa suscitare Peter Brook.

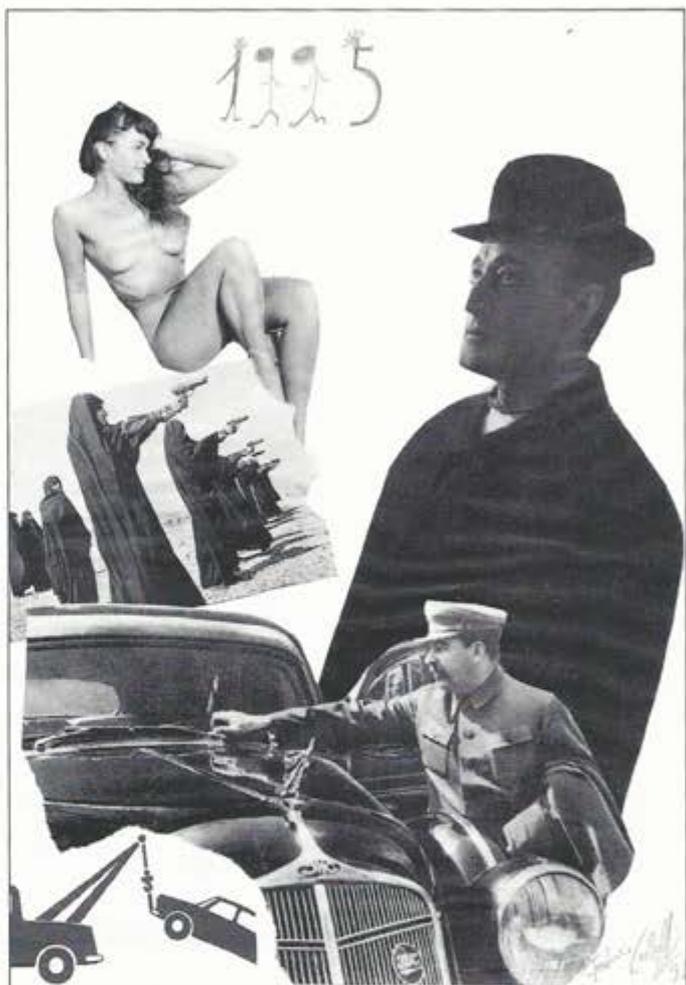
*Tea time for Jan Potocki.* Una compagnia di Cracovia porta a Milano *Manoscritto trovato a Saragozza* di e da Potocki. L'ufficiale scrittore possedeva una teiera d'argento e ne carezzava il pomolo: quando la sferetta d'argento raggiunse le dimensioni di un proiettile, Jan ci caricò la sua pistola e si sparò alla testa. Che ore sono? *Tea time?* Comunque, è ora di andare a Palazzo Reale: a quest'ora è finito il party del dopospettacolo polacco. Escono gli attori, escono gli amori: diamo loro un passaggio, mentre sfreccia l'auto ufficiale di Strelher venuto a presenziare. Dall'attore polacco ascoltiamo parole affascinanti sulla nostra città che non sempre ci affascina.

Per affascinare la gente bastano un uomo che fuma il sigaro, un cane col cappotto, una donna col cappello piumato.

Ascolta il tuo teatro, città. Fallo parlare. Della tua vita, non solo delle mancate sovvenzioni.

Che cosa c'è di più spettacolare di un incidente stradale? Il più piccolo tamponamento raduna più pubblico di molti Pirandegoldoni.

C'è un sole da piangere a Roma. In piazza di Spagna, al numero civico 81, da



un balcone si affaccia la statua di un fotografo che punta la sua macchina sulla scalinata dalla quale i catturatori d'attimi lo fotografano. Sciamano per la città gli attori che sono stati ad un provino con uso di tango di Elio De Capitani: dirigerà un testo di Copi con Mariangela «Makropulos» Melato. Dove siamo condotti? Giù giù per via Condotti: si arriva in via del Corso.

E se non ci fosse (non ci fosse stata, per voi che ora leggete) la serata inaugurale alla Scala, impedita da una iniziativa sindacale? Sareste i soli, o voi che leggete, ad averla vissuta, qualche riga più in su.

Ancora qualche batter di ciglia e sarà 1995.

Che augurarci per l'anno nuovo? Che le novità si facciano stabile realtà senza perdere la loro forza esplosiva. Che il «giudizio universale» non si faccia pregiudizio. Che non si dimentichi la prescrizione «non giudicare!» e la si viva almeno come attenuazione di foga. Che sian dati palchi agli attori ed emozioni agli spettatori.

*On the road again:* un'attrice, un locale parmigiano. «Salite», avanti, c'è posto. Adriana e Milvia tornano in treno a Milano, ore 4.10 a.m., le senegalesi si truccano, le attrici si struccano, sull'ultimo metro dell'anno, il primo del mattino, pencilano pendolari, Adriana è Adriana Libretti e una short story, *Miracoli*, uscirà in un cofanetto Millelire (libretti) della Scuola dei Duri, narratori metropolitani dove chissà se sarà incluso il solito Pinckets e dove la Nostra, che ama esser chiamata Cucciolo, fa la *dark lady*. All'anno in partenza sul primo binario, dunque, auguri: buone scritture. □

Nell'illustrazione di Fabrizio Caleffi: «Buon anno, principe!».

LETTERA DA ROMA

# LA STAGIONE NELLA CAPITALE VISTA DA UN EXTRATERRESTRE

GIOVANNI CALENDOLI

**P**oniamoci un interrogativo: un extraterrestre che, privo di ogni altra informazione, si sia stabilito all'inizio dell'attuale stagione teatrale a Roma con la ferma intenzione di seguirne l'intero svolgimento, con quale immagine del teatro italiano di prosa tornerà infine a casa propria?

Incominciamo col dire che nella capitale sono pressoché permanentemente aperte circa cinquanta sale: tante infatti ne riunisce l'Associazione dei Teatri romani, che non le comprende neppure tutte. In queste sale si allestiscono complessivamente più spettacoli di quanti non siano i giorni dell'anno solare, mentre la stagione teatrale va dal settembre al maggio dell'anno successivo.

Il nostro extraterrestre, che non ha il dono dell'ubiquità, sarà perciò costretto a fare varie scelte e noi presupponiamo che siano sempre quelle giuste. Ma intanto egli si accorgerà subito che a Roma esistono cinque teatri - Argentina, Eliseo, Quirino, Valle, Nazionale - di gran lunga più «importanti» degli altri, collocati tutti nel centro storico, che per tradizione o forse per forza d'inerzia sono i soli in grado di richiamare un pubblico abbastanza numeroso appartenente alla borghesia medio-alta, anche perché la stampa quotidiana li privilegia e ne illustra quasi sempre ampiamente l'attività.

Nell'attuale stagione questi cinque teatri, fatta eccezione per due - il Nazionale e l'Eliseo - offrono programmi nei quali gli autori italiani viventi sono completamente assenti e gli autori stranieri prevalgono nettamente. Ancora una volta, come per il passato, gli autori più rappresentati sono fra gli stranieri William Shakespeare e Luigi Pirandello fra gli italiani, con quattro spettacoli ciascuno su un totale di quaranta. Nel cartellone del Teatro Nazionale figurano viceversa quattro autori italiani viventi: sono Dario Fo con *Sesso? Grazie, tanto per gradire!*, Roberto Cavosi con *Rosanero*, Paolo Poli con *L'asino d'oro*, Lina Wertmüller con *Gianni, Ginetta e gli altri*. (La Wertmüller è presente anche all'Eliseo con un'altra commedia, *L'esibizionista*).

È interessante inoltre osservare come nei cinque teatri «importanti» gli autori italiani più vetusti messi in scena siano Giuseppe Giacosa con *Come le foglie* e Vittorio Imbriani con un adattamento di *Dio ne scampi dagli Orsenigo* dovuto a Enzo Siciliano.

Se, come potrebbe essere logico da un certo punto di vista, il nostro extraterrestre partisse dal principio che i programmi dei cinque teatri più accreditati rispecchiano fedelmente una realtà culturale e se ne lasciasse influenzare in maniera determinante, egli rientrerebbe nel pianeta natio convinto che il teatro italiano è di origini molto recenti (fine Ottocento, non più in là, con Imbriani), che - avendo un solo autore rilevante in tutta la sua storia (Luigi Pirandello) - è necessariamente debitore al teatro straniero e che fortunatamente possiede una feconda scrittrice emergente (la Wertmüller).

Ma siccome il nostro extraterrestre è un pedante e non si arresta alla prima fermata, frugherà instancabilmente fra i più che trecento spettacoli della stagione ed allora gli nascerà un sia pur debole sospetto che un teatro italiano potesse esistere non soltanto alla fine dell'Ottocento, ma anche nel Settecento, nel Seicento e persino nel Cinquecento. Infatti egli scoprirà una *Cortigiana* di Pietro Aretino al Teatro Ateneo, una *Judit* di Federico della Valle al Teatro Ghione e tre commedie di Carlo Goldoni, *La locandiera* al Teatro della Cometa, *I due gemelli veneziani* al Teatro Ghione e *La cameriera brillante* al Teatro Le salette. (Ma in quest'ultimo caso si tratta probabilmente di uno strascico del bicentenario).

I più che trecento spettacoli della stagione, se attentamente analizzati e discriminati, potranno riservare al nostro extraterrestre, oltre a

questa notevole sorpresa riguardante il passato, anche un'altra sorpresa relativa al presente. Nella folta costellazione dei teatri minori alcuni si distinguono per essere vere e proprie fucine di una nuova drammaturgia, come il Teatro Argot (Umberto Marini, Duccio Camerini, Giuseppe Manfredi, Edoardo Erba, Angelo Longoni e altri). Dunque gli autori italiani viventi ci sono, come ci sono anche quelli dei secoli passati; ma bisogna andarseli a cercare con il lanternino, perché sono relegati in un ghetto raffinato ed esclusivo, mentre Pirandello è divenuto merce di agevole consumo ed anche sulle scene minori domina un'acquiescenza al repertorio anglo-americano.

Nonostante ogni buona volontà il nostro extraterrestre, dopo un'intera stagione trascorsa a Roma dinanzi a ribalte di vario livello, non potrà fare ritorno al pianeta natio se non con un'immagine molto confusa e sotto alcuni aspetti molto contraddittoria del teatro italiano. È ricco o è povero? È giovane o è vecchio? È creativo o noiosamente ripetitivo? È autonomo o dichiaratamente coloniale?

Da questa conclusione, anch'essa interrogativa come la premessa, può ricavarsi almeno un suggerimento: il teatro italiano deve riprendere anzitutto coscienza della propria identità e della propria tradizione. La sua memoria è deficitaria. □

**TEATRO  
ELISEO**

 Stagione teatrale 1994/1995  
spettacoli in abbonamento

11 ottobre - 6 novembre

**SABATO, DOMENICA E LUNEDÌ** di Eduardo De Filippo  
regia di Giuseppe Patroni Griffi, con Isa Danielli, Antonio Casagrande, Leopoldo Mastelloni

18 ottobre - 1 gennaio (al Piccolo Eliseo)

**"LA GENTE VUOLE RIDERE!"** scritto e diretto da Enzo Salemme  
con Francesco Paolantoni, Stefano Sarcinelli e con Nando Paone, Enzo Salemme

 8 novembre - 4 dicembre **IL TACCHINO** di Georges Feydeau

regia di Giancarlo Sepe, con Aroldo Trieri e Giuliana Lojodice

 6 dicembre - 8 gennaio **NINÀ** di André Roussin

regia di Filippo Crivelli, con Massimo Dapporto, Nancy Brilli, Giovanni Crippa

 10 gennaio - 5 febbraio **L'ESIBIZIONISTA** scritto e diretto da Lina Wertmüller  
con Luca De Filippo, Athina Cenci, Mario Scarpetta e con Giuliana Calandra

 7 febbraio - 5 marzo **THE ENTERTAINER (Il Comico)** di John Osborne

regia di John Crowther, con Paolo Ferrari e Giovanna Ralli

 14 febbraio - 30 aprile (al Piccolo Eliseo) **ANIMA NERA**

 di Giuseppe Patroni Griffi, regia di Rossella Falk, con Fabio Poggiali  
e la partecipazione straordinaria di Rossella Falk

 7 marzo - 2 aprile **OTELLO** di William Shakespeare

regia di Gabriele Lavia, con Umberto Orsini e Franco Branciaroli

 5 aprile - 7 maggio **LA FORTUNA CON L'EFFE MAIUSCOLA**

 di Eduardo De Filippo e Armando Curcio  
interprete e regista Carlo Giuffrè, con la partecipazione di Aldo Giuffrè

**FUORI ABBONAMENTO**

3 - 21 maggio (al Piccolo Eliseo)

**LA MAMMELLA** di Pino Quartullo con la collaborazione di Enzo Siciliano  
regia di Pino Quartullo, con Lucrezia Lante Della Rovere, Pino Quartullo

A ROMA UN CENTRO TEATRALE VOLUTO DA AMEDEO FRATI

# I VENTICINQUEMILA LIBRI DI UNO SCENOTECNICO

*Un archivio raro e prezioso in un piccolo appartamento a Monteverde che raccoglie programmi, piante di palcoscenici, riviste e libri di teatro, cinema e circo - Una documentazione anche musicale, completata da registrazioni audio e fotografie, fissa il fenomeno della regia in Italia nel dopoguerra.*

FABIO BATTISTINI

**V**ia di Donna Olimpia 84, a Monteverde. Un piccolo appartamento completamente tappezzato di libri, fotografie, maschere e cataloghi. Qui Amedeo Frati, direttore di scena in pensione, ha raccolto materiali di spettacolo. Un archivio raro e prezioso messo su senza alcun aiuto e che ora è diventato centro di consulenza e documentazione.

**HYSTRIO** - Cosa può trovare qui l'appassionato di teatro?

**FRATI** - Circa 25.000 volumi di teatro, musica, cinema, balletto e circo. 90.000 schede di contenuti, manifesti, locandine, copioni e registrazioni audio.

**H.** - Da quando è in funzione il centro?

**F.** - Ho aperto da un anno e mezzo. Avevo chiesto un aiuto al Comune di Roma ma nessuno credeva che possedessi queste cose; cose alle quali io dò forse più valore di quanto ne abbiano, perché è materiale che ho raccolto in varie parti d'Italia e del mondo dove sono stato per il mio lavoro di direttore di scena. È un lavoro che faccio tuttora quando mi chiamano per qualche allestimento. Ma non vado più in tournée ormai perché mi sento vecchiotto e preferisco dedicarmi a questo lavoro di archivist.

**H.** - Quando ha iniziato a lavorare in teatro?

**F.** - Nel 1957, facendo il servo di scena al Teatro Eliseo, ma già da studente andavo a fare la comparsa per l'opera alle terme di Caracalla. Poi nella stagione 1960-61 quando la compagnia Andreina Pagnani-Filippo Scelzo faceva *Il giardino dei ciliegi* di Cecov, io avevo il compito di mettere a posto in un minuto le valigie del terzo atto. Così finii per andare in tournée con loro. Era uno spettacolo con un cast importante. C'erano Armando Migliari, Giuliana Lojodice (Varia), la debuttante Claudia Giannotti (Duniascia), Olinto Cristina nel ruolo del vecchio Firs, sostituito alla sua morte da Guido Verdiani, Enzo Liberti, Irene Aloisi; la regia era di Mario Ferrero, le scene di Luciano Damiani. Mi ricordo che fece impazzire per quell'inizio del secondo atto per dare l'impressione, all'alzarsi del sipario del treno appena passato, Roberto Moro, direttore di palcoscenico, il quale con una rudimentale macchina del fumo, improbabile oggi, si bruciava sistematicamente le mani.

**H.** - Ricordo molto bene questo spettacolo. Lo vidi all'Eliseo che allora era diretto dal commendatore Spernanzoni. Andavo all'Accademia di Belle Arti e correvo a vedere i saggi della *D'Amico* al teatrino di via Vittoria. La Giannotti e Paolo Bonaccelli avevano avuto un gran successo nello Stato d'assedio di Camus. Paola Mannoni era stata applauditissima in Minnie, la candida di



*Bontempelli e della Lojodice si diceva un gran bene.*

**F.** - Era un altro modo di fare il teatro, quello. Era fatto da gente che aveva scelto questo mestiere e lo faceva perché l'amava. Gli attori portavano con sé il carisma della loro vita errabonda. La «signora» Pagnani era stata *Santa Uliva* diretta da Copeau nel chiostro di Santa Croce a Firenze. Cristina era il padre di Ines Cristina Zacconi la moglie del grande Ermete; Guido Verdiani e la moglie Lina Paoli erano stati nella compagnia diretta da Pirandello... C'erano dei tecnici bravissimi, da Aurelio Caracci ad Armando Stacchini, da Sergio Guazzotti al mio maestro Renato Morozzi. Il mio materiale si arricchì notevolmente quando, sempre con amministratore Aldo Cappellina, passai al Teatro Stabile di Roma. Si recitava al Valle, perché l'Argentina non era ancora ristrutturata e si usava come falegnameria e spazio per le prove, la platea essendo ancora distrutta. Lì conobbi Luchino Visconti per *Il giardino dei ciliegi* e *Il mercante di Venezia*. C'erano tutti: Rina Morelli, Paolo Stoppa, Tino Carraro, Massimo Girotti, Lucilla Morlacchi, Ottavia Piccolo e Sergio Tofano scritturato per la parte di Firs, che Visconti non faceva provare mai. «Se il signor conte ha bisogno di me sono in camerino», mi diceva Tofano. Lo chiamò solo all'antiprova generale. E quando andarono a Milano al *Lirico* e tutti gli attori si lamentavano perché il teatro era sordo e la voce non si sentiva, Tofano era il solo a fare arrivare la voce fin nelle ultime file. Andando a vederlo in quinta mi accorsi che giocava a carambola con la voce, tenendo la bocca storta in modo da far arrivare la voce di rimbalzo. E intanto mentre andavo in giro qua e là raccoglievo tutto ciò che potevo, fotografie, manifesti, programmi, bozzetti di scena che in quei sei mesi di tournée rappresentavano la mia vita. La memoria del teatro è tutta qui, in questi fogli, in queste immagini, ora anche in queste voci e suoni.

**H.** - Quale spettacolo le ha dato maggior soddisfazione nel suo lavoro?

**F.** - Per un tecnico di palcoscenico la maggior soddisfazione si ha sicuramente con gli spettacoli di Ronconi, perché i suoi allestimenti sono sempre molto complessi. Con lui ho fatto la *Partita a scacchi* di Middleton, l'*Orestea* di Eschilo e le *Due commedie in commedia* di Andreini. Ma una grossa soddisfazione l'ho avuta anche con il *Faust* di Strehler, l'ultimo spettacolo che ho fatto. Da lui ho avuto la conferma che c'è sempre da imparare. Io ho amato tanto il teatro. Quando finivo di lavorare restavo sempre a vedere lo spettacolo. Era come guardare un film. Ogni volta scoprivo qualcosa di nuovo.

## Una compagnia italiana all'Ibsen stage Festival

VALERIA PANICCIA

**È** entusiasta Teresa Pascarelli dopo la partecipazione con lo spettacolo in cui la vedeva protagonista al Festival Ibseniano di Oslo. E a ragione. La sua Nora in *Casa di bambola*, con la regia di Marco Maltauro (anche interprete) ha affascinato la critica mondiale e il pubblico norvegese. Dal critico del *Guardian* di Londra, Louis Muinzer che ha parlato di «nuovo ibsenismo: la riscoperta dei drammi di Ibsen da parte del teatro post-realistico... la compagnia ha fatto avanzare la ricerca nel campo dei nuovi, più freschi approcci ai drammi di Ibsen», a Bengt Calmeyer, del quotidiano *Arbeiderbladet*, «se qualcuno fin'ora ha avuto dei dubbi sulle capacità del teatro moderno di penetrare nelle profondità dell'animo umano e riproporlo, qui abbiamo la prova che ciò è possibile», a Eilif Straume di *Aftenposten* che ha rilevato la brillante vittoria della compagnia di Roma.

Un'esperienza dunque indimenticabile per la Pascarelli, Maltauro e Mimma Mercurio, Mario Patané, Giuseppe Marini (interpreti), Valerio Di Filippo (luci), Daniele Silvestri (musica), Gian Paolo Castelli (fonica). Ma come è accaduto che questi giovani siano riusciti a guadagnarsi un posto al festival biennale dove una commissione valuta gli spettacoli ibseniani in tutto il mondo?

«Nel '92 quando abbiamo iniziato a lavorare a *Casa di bambola* - ci ha raccontato Teresa Pascarelli - durante la revisione delle varie traduzioni che ahimè provengono per lo più dal francese, ci siamo rivolti all'Ambasciata di Norvegia nella speranza che potessero segnalarci un esperto in grado di chiarirci i dubbi relativi alla lingua di Ibsen. Ci hanno indicato Sidsel Marie Nielsen, che oltre ad essere un'insigne studiosa ibseniana, ci ha illuminato circa il carattere di Nora (non è tanto una femminista perché in realtà Ibsen mette in crisi anche Torvald). Da questo contatto è avvenuto poi un incontro. Il primo anno la signora Nielsen non riuscì a veder lo spettacolo a cui assistette invece l'ultima replica del secondo anno di ripresa. È stata lei a parlarne con la direttrice del Festival, Ellen Horn».

Da quel momento i nostri giovani si sono rimboccati le maniche. A loro spese, hanno rimontato lo spettacolo per una sola recita a cui hanno partecipato i «tre vichinghi» scesi dai Paesi scandinavi al Politecnico di Roma: l'organizzatrice del festival, Geerd Stahl, il direttore tecnico e l'amministratore. «Hanno subito detto che avrebbero preso lo spettacolo - riferisce ancora Teresa - e ci hanno mostrato la piantina del Teatro Nazionale di Oslo. Lì hanno ricostruito esattamente, nel backstage, dove Marco aveva deciso di fare lo spettacolo, i finestrini del teatro Politecnico. Sei mesi di fax sono intercorsi per pianificare i piani luce». Lo spettacolo, infatti, connotato da un forte senso figurativo si basava su effetti di luce e fumo di rara suggestione e efficacia, nel pieno rispetto filologico del testo, elementi che hanno colpito la critica molto positivamente. Ma non basta: Teresa Pascarelli si è persino guadagnata una scrittura a Londra. Durante il convegno intitolato «Nella casa dell'ubbidienza» a cui partecipavano tre interpreti di Nora (lei, una pakistana, una norvegese) ha conquistato la regista inglese Faynia Williams che, proprio per la sua capacità di parlare inglese magnificamente, la vuole per uno spettacolo monolingue, bilingue, sul tema della drammaturgia italiana femminile. □



**H.** - Ha già trovato un nome per questo Centro studi?

**F.** - Sì. Ora che finalmente il Comune per mezzo dell'incaricato delle Biblioteche ha preso in esame la cosa e mi ha promesso un contributo e mi ha trovato ospitalità presso la Federazione italiana Circoli cinematografici a via Giano Della Bella 45 (00162 Roma, tel. 06/44235799), lascerò questo appartamento che avevo affittato e farò questa Associazione culturale agganciando esperti di settore, sì che questo Centro studi per la musica e lo spettacolo possa essere al servizio di tutti e rispondere a quei quesiti che operatori teatrali e giovani ricercatori possano desiderare. Queste annate di *Comoedia* e *Sipario*, del *Dramma* e di *Cinema*, queste piante di teatro, e questi materiali che amici antiquari in tanti anni mi hanno messo da parte e teatranti mi hanno donato o dedicato, serviranno a chi ama lo spettacolo, diventeranno carte vive, segnali e presenze sempli-

ci o rare di chi non c'è più. Primo fra tutti l'amico Giancarlo Sbragia al quale sarà dedicato il Centro. Ma un ricordo particolare è anche per Giorgio De Lullo e Romolo Valli. Ho lavorato per 15 anni a Spoleto dal 1970 all'85 e quando sono salito al camerino di Valli, all'Eliseo, il giorno della sua morte non ho potuto trattenere le lacrime. ... Più che i soldi ho messo da parte un patrimonio di libri e documenti che farebbe invidia a qualsiasi biblioteca specializzata.

**H.** - Grazie per il suo amore al teatro. Forse proprio questa dedizione il Teatro richiedeva dal giovane servo di scena che riuniva in frettoloso silenzio le valigie mentre già la scure scendeva sui ciliègi del giardino. □

**A pag. 112, la biblioteca di Amedeo Frati. In questa pagina, Frati con Giulio Pizzirani e Maurizio Scaparro davanti all'impalcatura scenica per «Vita di Galileo».**

SPUNTI DI RIFLESSIONE DAL SAGGIO DI PEDULLÀ

# IL TEATRO DEL REGIME NOSTRO CONTEMPORANEO?

ANDREA BISICCHIA



**M**entre in Italia non si placa il dibattito sulla rifondazione del teatro, dopo l'abolizione del ministero dello Spettacolo, mentre la società teatrale italiana va alla ricerca di nuove regole per superare lo stato di crisi, mentre la politica del governo attuale è rivolta verso una strategia di centro-destra, che lascia pochi margini al confronto culturale, non nascondendo certe predilezioni per una uniformità verso il basso, piuttosto che verso l'alto, recuperando, magari forme spettacolari più adatte ad un intrattenimento di massa, il volume di Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo* (Il Mulino, Bologna, 1994), offre spunti particolari per una riflessione su quanto accade oggi e su ciò che è accaduto ieri, per capire meglio le tendenze organizzative ed estetiche del nostro teatro. Il periodo analizzato da Pedullà va dagli anni Venti al 1945, si estende lungo un ventennio su cui erano intervenuti studiosi come Alberto Cesare Alberti (*Il teatro nel fascismo*, Bulzoni, 1974), Emanuela Scarpellini (*Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, La Nuova Italia, 1989) e operatori teatrali come Mimma Gallina (*Teatro d'impresa, Teatro di Stato?*, Rosenberg e Sellier, 1990). Pedullà cerca di integrare questi lavori, tentando di tracciare una storia sociale dell'Italia attraverso la sua storia teatrale. Nel suo volume, avvalendosi di una metodologia di carattere sociologico, tenta una ricostruzione più complessa, convinto che ripercorrere le linee portanti della vita teatrale italiana, nel tempo del fascismo, possa permettere di cogliere non solo l'esistenza o meno di una cultura fascista, ma anche i tratti decisivi di un'epoca che ha fortemente inciso nella seconda metà del secolo. Il lavoro si addenta, pertanto, verso problematiche che indagano i rapporti esistenti tra i tempi della politica ed i

tempi della produzione culturale, confrontati con quelli dell'inizio del secolo e rapportati a quelli del secondo Novecento, quando, dopo il 1945, uomini dell'apparato fascista occuparono gli stessi posti di potere nell'Italia liberata dalla Resistenza. Il fenomeno, pertanto, non nasconde una sua complessità, sulla quale bisogna addentrarsi senza falsi pudori. Così Pedullà decide di iniziare il suo percorso dalla crisi del Teatro all'antica italiana, verificatosi tra la fine dell'Ottocento ed i primi del Novecento, analizza gli interventi dello Stato nel primo dopoguerra, interventi solo di carattere legislativo, dato che l'Italia liberale non aveva preso alcuna posizione economica nei confronti del sistema teatrale, neanche quando, nel 1921, si tentò di realizzare il progetto di un Teatro dei giovani, previsto al Teatro Argentina, sotto il patrocinio della Duse, con l'avallo di un comitato di cui facevano parte D'Amico, Pirandello e Paolo Giordani; progetto che, però, naufragò miseramente. Si addentra poi nel rapporto tra Teatro e Fascismo negli anni Venti, nel momento in cui si comincia a parlare di sovvenzioni, di leggi, di organizzazioni; quando i contributi venivano dati a vario titolo, ora dal ministero della Pubblica Istruzione, ora da quello dell'Economia nazionale, ora direttamente dalla Presidenza del consiglio. Da questo momento si moltiplicano i progetti per dare alla scena italiana una spinta produttiva, oltre che estetica. Si arriva così alla istituzionalizzazione del Teatro, alla formazione della Corporazione dello spettacolo, ai Carri di Tespi, allo scenario degli anni Trenta che vede scontrarsi fautori del Teatro di Massa con quelli, capeggiati da D'Amico e Pirandello, che prediligevano un Teatro d'Arte. Nel 1933, in occasione del cinquantenario della Siae, lo stesso Mussolini affrontò il tema e si schierò con i fauto-

ri del Teatro di Massa, un teatro capace di contenere 15.000, 20.000 persone, mentre nel 1934, si arriva al famoso Convegno Volta, al quale partecipano studiosi e drammaturghi non solo italiani. Qualche anno dopo, comincia a qualificarsi un teatro d'ispirazione cattolica che vede l'affermazione di autori come Betti e le prime esperienze drammaturgiche di Diego Fabbri con *Miraggi* (1937) e *Rifiorirà la terra* (1937), o di Turi Vasile. Si arriva così agli anni del conflitto, alla ripresa della rivista e dell'operetta, anche se non mancheranno gli interventi censori di Zurlo. La propaganda, la retorica, il consenso sono dure a morire, come un certo vacuo materialismo contro il quale prese posizione lo stesso pontefice Pio XII che, già nel 1942 aveva chiamato tutti «gli uomini di Azione Cattolica per la rinascita spirituale della società», aveva denunciato gli «spettacoli disonesti» ed aveva avviato una formale ed inedita attenzione pontificia al teatro. Dopo il fascismo la situazione teatrale subì diversi crolli: quello del pubblico, quello delle compagnie minori, pertanto il problema doveva essere affrontato in tutta la sua drammaticità. Nel 1953 avviene la nascita del ministero del Turismo e Spettacolo, fu riattivata la Direzione Generale del Teatro, ancora sotto la guida di De Pirro, fu ripreso senza alcuna innovazione il sistema delle sovvenzioni. Si nota una certa continuità per quanto riguarda l'organizzazione dello spettacolo, mentre la vera novità avverrà sulla scena grazie a registi come Visconti, Strehler, Squarzina, Costa. Ma questa è storia di oggi. □

Nelle foto, da sinistra a destra, «Paludi» di Diego Fabbri, Roma, Teatro delle Arti, 1942, regia di Turi Vasile; Ugo Betti.

## Carlo Goldoni La bottega del caffè

a cura di Roberta Turchi

Letteratura universale Marsilio



### Gli antieroi goldoniani della Bottega del caffè

Carlo Goldoni, *La bottega del caffè*, a cura di Roberta Turchi, Edizioni Marsilio, Venezia, 1994, pagg. 272, L. 20.000.

Il volume fa parte dell'edizione nazionale delle opere di Carlo Goldoni, promossa insieme ai comitati nazionale e regionale per le celebrazioni del bicentenario della morte. È un'erudita edizione critica, a partire da una preliminare indagine sulle varie stampe dell'opera dal 1750 agli ultimi anni della vita, che esamina l'apparato delle varianti fino «al momento in cui l'autore non impone ad essa una fisionomia definitiva». Nell'introduzione la curatrice Roberta Turchi analizza il sistema degli opposti individuandone come parametri essenziali la ripresa del discorso sulle unità aristoteliche, l'impiego della didascalia per i dettagli dell'uso dello spazio orizzontale e verticale «poiché s'intensificava l'intento morale», nonché i ruoli «legati per contrasto» della caffettiera Ridolfo e di Don Marzio. Segue la nota al testo con le ragioni che indussero Goldoni a «risciacquare in Arno i propri panni» passando anche dall'editore veneto Bettinelli al fiorentino Paperini e infine ritornare all'altro veneto Pasquali. Inoltre, dopo il testo dell'opera, l'analisi minuta delle varianti testuali per le varie edizioni, la bibliografia essenziale, comprese le più significative messe in scena di questo secolo e una nota sulla fortuna della commedia dalla stroncatura baretiana alla tesi di Guido Davico Bonino, nel 1979 sugli Oscar Mondadori, dei personaggi come «antieroi di un microcosmo ambiguo e corrotto». S.M.G.

### Versi in conflitto tra fede e incredulità

Giuseppe Grieco, *Le rive di Omero*, Collana Le Voci, Bellini editrice, 1993, pagg. 94, L. 16.000.

Sebbene la notorietà di Giuseppe Grieco sia dovuta soprattutto ad altri generi, sembra che l'autore abbia piuttosto una particolare predilezione per la poesia. Parte della produzione in versi di Grieco, tra cui il poema che dà il titolo alla pubblicazione, è raccolta in *Le rive di Omero*. Prepotente è il richiamo ai luoghi, come se costantemente leggere didascalie tratteggiasse rapide e sicure lo scenario via via opportuno. Ripetutamente affiora il conflitto tra la serena passività nella fede religiosa e l'inquietudine incredulità intellettuale, tra la pietà per il Dio tradito dalla Chiesa e la sfrontatezza verso il Dio che si prende gioco dell'uomo,

## Teatralità del silenzio ma la parola è sovrana

GIANNI POLI

Samuel Beckett, *Teatro completo*, «Biblioteca della Pléiade», Einaudi-Gallimard, Torino, 1994, pagg. 936, L. 95.000.

Impresa ardua, quella del curatore di tutta l'opera drammatica di Beckett, sia per la dimensione e la qualità dei testi, sia per la problematica esegetica da essi richiamata. L'iniziativa editoriale appare dunque particolarmente significativa, poiché oltre a consentire la lettura, in ordine cronologico dei drammi, dei radiodrammi e delle sceneggiature (cinematografiche e televisive), ne fornisce una precisa e approfondita visione critica.

Un'opportuna sezione fotografica illustra una cinquantina di allestimenti, dalla prima parigina di *En attendant Godot* nel 1953 alla messa in scena di *Cosa dove* del 1986. L'album ravviva la memoria visiva ed emotiva su eventi lontani ma fondamentali, componendo un insieme articolato e coerentemente unitario. Riletti con tali sollecitazioni, i testi rivelano la loro emblematica, vertiginosa valenza, riproponendo questioni interpretative, specifiche o relative al loro senso complessivo.

L'*Introduzione* di Bertineti – molto sensibile allo sviluppo del pensiero originale dell'autore rispetto all'epoca – coglie nella vicenda creativa beckettiana la «compressione della forma». È un dato strutturale tipico, che descrive, se non spiega, il passaggio delle forme tradizionalmente dialogate (quasi parodia della commedia da salotto) a immagini concentrate fino alla rarefazione assoluta: fenomeno osservabile da *Aspettando Godot* a *Non io o a Respiro*. Per l'autore, la necessità di esprimere una realtà percepita come inesprimibile, non per ineffabilità trascendente ma per absurdità congenita nel vivere, causa una lotta. Una fatica di Sisifo, a cui non si oppongono consolazioni morali o vie mistiche, ma soluzioni formali ed estetiche. Mediatore fra disperazione e illusione l'artista, citando Sant'Agostino, aspira innanzi tutto alla forma. Nel suo scontro con lo spazio, il corpo e la parola della scena, Beckett realizza un paradosso: l'oscillazione fra una drammaturgia votata al silenzio, dal gesto enfaticizzato, e la glorificazione della parola, consacrata nella dimensione del radiodramma. Codesto teatro stilizzato, d'una comicità «metafisica», è giudicato quale unica alternativa novecentesca, assieme alla visione brechtiana, al teatro naturalistico (p. XXI). Ipotesi confutata dalle avanguardie storiche fino al recupero antropologico dell'esaltata corporeità, nelle esperienze più recenti. Ma il giudizio, attinente soprattutto al «teatro di parola» in cui l'opera va inserita, non sminuisce la ricchezza e l'obiettività dei rapporti istituiti, fra temi-chiave e strutture linguistiche (chiamate in causa al contempo nella narrativa e nel teatro), fra situazione della scena e intervento «rivoluzionario» dell'estetica e della prassi beckettiana.

Una cospicua serie di saggi ricomponi l'importante lavoro pluridecennale di studio e di esegesi. Peccato che, fra gli articoli di tanti eminenti studiosi, quali Adorno e Dort, Kott ed Esslin, manchi il punto di vista dei registi (solo quello di Schneider vi compare) e degli attori; e che vi figurino un solo nome italiano (Tagliarini).

Anche la *Bibliografia*, limitata alle monografie, trascurando diversi contributi italiani. L'utilizzazione della critica è diffusa e puntuale, invece, nelle *Informazioni e note*, in cui ogni spettacolo è circoscritto rispetto alle varie aree linguistiche. L'esame condotto sui documenti originali, setacciando i fondi di archivio più rilevanti, contribuisce alla solidità del quadro storico e interpretativo. Le traduzioni, che riproducono quelle storiche di Carlo Fruttero (presente anche con una nota sull'esperienza di traduttore), integrate da *pièces* affidate a Floriana Bossi, Camillo Pennati, Maria G. Andreoli e John F. Lane, dimostrano una felice, funzionale analogia con l'originale. □

tra il riconoscimento dell'inconsistenza dell'esistere e la passione gioiosa per la vita. Il poeta si serve dei miti classici per lanciare il suo monito preoccupato alla società travolta da angosce e contraddizioni non componibili e rianima – in senso pascoliano? – il fanciullo che è in lui; «La saggezza... consiste solamente nell'accettare il non-sapere umano», l'autore fa dire al coreuta de *L'Apocalisse a Tebe*, a che vale dunque affannarsi a ricercare la logica che regge il mondo? a che vale allora crescere? *Anna Ceravolo*

### Il viaggio circolare di Brook secondo Banu

Georges Banu, *Peter Brook*. Da *Timone d'Atene* a *La Tempesta*, La Casa Usher, Firenze, 1994, pagg. 232, L. 24.000.

Questo saggio non ricorre soltanto a sensibili e scaltri accostamenti fra dichiarazioni e teorie e descrizioni degli spettacoli. «Pensato come bastardo», il libro risulta testimonianza dall'interno di una evoluzione; una libera associazione di ipotesi interpretative, basate sul contatto assiduo con l'artista all'opera. L'attività di Brook è vissuta dall'insediamento al Théâtre des Bouffes du Nord nel 1974, fino alla rappresentazione della

*Tempesta* nel 1990. Banu segue i moventi intimi di Brook nei riflessi sul Gruppo del Centre International de Créations Théâtrales, confrontandoli ai risultati della scena. La memoria visiva dello straordinario critico-testimone è illuminata e confermata dagli intenti del regista, in una rete di apporti culturali disparati. Si individua un percorso circolare, chiuso una prima volta col *Sogno*, riaperto con *Timone d'Atene* e concluso ancora con la *Tempesta*, per riproporsi a spirale. È il moto tipico del creatore-artigiano del teatro che si serve di «metafore del vivente» per esprimere se stesso e stabilire una feconda complicità con lo spettatore. Anche la pratica e i metodi di lavoro con l'attore (per cui è irrinunciabile l'improvvisazione) mirano all'unità etica ed estetica. Attore e personaggio devono convivere, «uniti ma non fusi», in equilibrio fra Stanislavskij e Brecht. Il regista abbandona un potere istituzionale per farsi «guida nell'oscurità», in un viaggio comune che attraverso sinceramente visioni orientali e storia occidentale; fino a esiti scenici dalle tensioni contrastanti fra istinto e dominio, regola e libertà, senza pretendere un approdo definitivo. Unicità e doppio, istante e durata: altrettante opposizioni, riconducibili ai segni essenziali del «cerchio» e della «spirale». Nel capitolo *Scene straordinarie*, Banu sintetizza gli spettacoli, cogliendone l'immagine archetipica. Una vasta *Appendice*. G.P.

SCAFFALE  
PER LA SCENA

*Drammaturgia*. Rivista diretta da Siro Ferrone. N. 1(1994). Salerno editrice, Roma, 1994.

La nuova rivista, il cui campo d'interessi comprende oltre al teatro anche lo spettacolo musicale, quello cinematografico e quello radiotelevisivo, vuole essere soprattutto un punto d'incontro di chi studia e mette in pratica forme diverse di scrittura drammaturgica. Questo primo numero - a carattere monografico, come quelli che seguiranno - è dedicato alla drammaturgia a più mani e contiene saggi di Siro Ferrone, Anna Maria Testaverde, Franco Piperno, Leonardo Cavari, Ettore Capriolo, Guido Fink, Cristina Jandelli e Claudio Meldolesi.

Elda Vernara, *Guidateatro anagrafica del '900: 1992-93 Svizzera*. Appendice: aggiornamento Italia, Austria, Francia. Edizioni Theatron, Roma, pagg. 57, L. 30.000.

Ecco il quarto volumetto di questa utilissima serie di guide anagrafiche indirizzata a chi lavora nel campo delle forme e delle discipline dello spettacolo. Di autori, attori, registi, scenografi, costumisti, compositori, ballerini, coreografi, tecnici, critici e docenti, oltre ai dati anagrafici e all'indicazione della professione svolta, sono indicate anche le fonti bibliografiche da cui sono state tratte le notizie. Prossima uscita: l'Irlanda.

Ludovica Cantarutti, *Teresa D'Avila: quattordici quadri per una biografia*. Edizioni del Leone, Venezia, 1994, pagg. 30, L. 8.000.

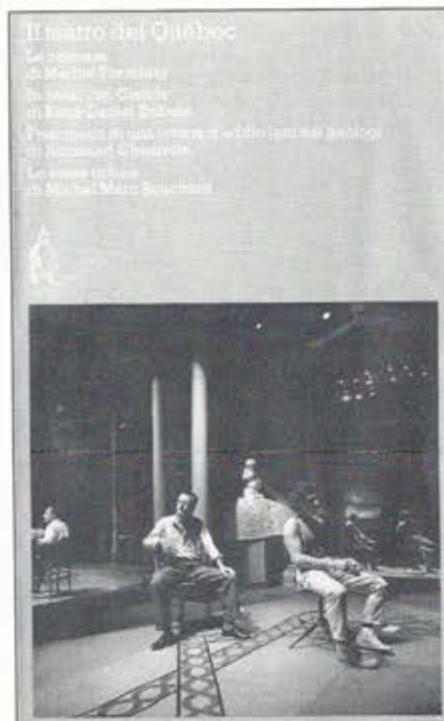
Da questo originale e intenso ritratto in versi della mistica spagnola, emerge una Teresa dal carattere forte, umilmente disposto alle esigenze ascetiche di una vita di perfezione spirituale. Un testo costruito come un polittico di 14 piccole ma vivaci tavolette che troverebbe la sua perfetta collocazione nell'ambito di un festival come quello di Todi o di Spoleto.

*L'actualité du théâtre contemporain d'expression française: saison 1993-1994*, Entr'Actes, Paris, 1994, pagg. 317. *La Moisson d'Entr'Actes: 1994*, Entr'Actes, Paris, 1994.

Il primo di questi due volumi pubblicati a cura di Entr'Actes, associazione creata nel 1991 dalla Società degli autori e compositori drammatici, allo scopo di diffondere il teatro contemporaneo d'espres-

PANORAMICA SUL TEATRO DEL QUEBEC  
La drammaturgia canadese  
rivelatrice dei mali nascosti

ANNA CERAVOLO



*Il teatro del Québec*. Ubulibri, Milano, 1994, pagg. 221, L. 40.000.

Una schiera di personaggi sconfitti e malati di ipereccitabilità o volgarmente rozzi, una rete di relazioni interpersonali impregnate di insincerità e irrazionali squilibri, insomma un ritratto sociale triste e desolato quello che i principali esponenti della drammaturgia quebecchese ci dipingono andando a insidiare il diffuso pregiudizio per cui il Canada largheggia nell'opulenza occidentale, reca il marchio di G7 ed è finita lì. Si potrebbe definire il teatro «della minoranza della minoranza»: è il teatro dei devianti, degli psicolabili, delle vittime di una società consumata dagli attriti che assottigliano i rapporti tra province a popolazione anglofona e province a popolazione francofona disvelando una disuguaglianza di forze a tutto favore delle prime. Michel Tremblay chiude fuori l'altra metà per piazzare in palcoscenico ben quindici figure femminili, un'eccezione alla prassi drammaturgica e non solo, personalità che si stagliano nette e concrete, sagomate perfettamente dall'oppressione economica, dalla frustrazione

pacità di tollerare lo scalfirsi della propria solitudine, è un testo di malinconica bellezza, insopportabile senza cedere alla commozione. Il linguaggio è il protagonista di *Frammenti di una lettera d'addio letti dai geologi* di Normand Chaurrette. Durante una spedizione scientifica un geologo misteriosamente perde la vita. Dietro il paravento dei discorsi tecnici e distinti dei colleghi, omertà, sospetto, contraddizioni, disapprovazione e compassione verso la vittima e i suoi comportamenti affiorano senza mai soffermarsi in piena luce. Il caso è chiuso? *Le muse orfane* di Michel Marc Bouchard: il rancore verso la madre che ha abbandonato la famiglia si esterne nei piccoli e grandi soprusi che quattro fratelli si scambiano. L'appropriarsi delle parole, mai udite, o oscure nel senso, o straniere, segna per Isabelle, la derelitta di casa, l'evoluzione dalla dipendenza alla coscienza fino alla vendetta, sul filo di una psicologia affilata, della fraterna tirannia subita. Oltre che grazie a questa pubblicazione alcuni dei testi ivi contenuti sono noti in Italia per essere stati messi in scena da Laboratorio Nove. Se queste quattro opere sono rappresentative della scena teatrale quebecchese ci si può augurare che i rapporti culturali tra quella regione e il nostro Paese si saldino sempre più stretti. □

Morteo e il teatro  
come dovrebbe essere

Gian Renzo Morteo, *Ipotesi sulla nozione di teatro, e altri scritti*. Teatro Stabile di Torino - Centro Studi, Linea Teatrale, Torino, 1994, pagg. 167, L. 18.000.

È questo un doveroso omaggio all'insigne figura di Gian Renzo Morteo da parte del Teatro Stabile di Torino, dove lui fondò e diresse anche il Centro Studi. Oltre a ciò, dal 1954 divenne collaboratore per la rivista *Il Dramma*, successivamente della Einaudi e suo redattore della *Collana di Teatro*, poi docente, esperto della Biennale di Venezia, saggista nonché raffinato traduttore e presentatore di testi teatrali di Ionesco, Adamov, Tardieu. Il volume raccoglie numerosi scritti, compresi alcuni - altrimenti - di difficile reperibilità, su fondanti questioni teatrali. La prima parte *Ipotesi sulla nozione di teatro - 1972* - riguarda il «chiarezza la natura e il senso dello spettacolo teatrale considerato in se stesso, nella sua evoluzione storica e nella sua pratica odierna». La seconda i saggi francesisti con le introduzioni ai prediletti interpreti dell'avanguardia storica d'oltralpe e i dadaisti, nonché su altri temi della scena come *Aspetti dello spettacolo popolare in Piemonte*,



## IL TEATRO GRECO NELL'ETÀ DI PERICLE

### Sguardi sulla scena nell'età di Pericle

Il teatro greco nell'età di Pericle, a cura di Cesare Molinari, Edizioni Il Mulino, Bologna, 1994, pagg. 405, L. 48.000.

L'antologia contiene diciannove saggi sul teatro greco e una erudita introduzione - *Lo spazio della tragedia: la scena ateniese nel V secolo a.C.* - dello storico del teatro Cesare Molinari. Lo studioso vi esamina, a partire dall'attività dei *rapso-di* (definita il teatro dei secoli «in cui ancora non esistevano né il *théatron*, inteso come edificio, né tanto meno, l'istituzione teatrale»), i vari elementi dello spettacolo drammatico (il ruolo dei poeti tragici, mediante i frammenti d'iscrizioni, il «copione», la funzione di attore e quella registica, la struttura architettonica del teatro in rapporto ai proteiformi elementi che lo costituiscono), nonché la genesi e la preparazione della messa in scena tragica ma anche comica, attraverso i contributi di altri specialisti con cui anche ci si confronta. Per la parte antologica - soprattutto a carattere tecnico - pezzi autonomi i cui autori sono filologi e archeologi. Cinque le sezioni che la compongono: *dalla regia al libro; l'edificio e la scena; il coro; l'attore ditirambo; tragedia e dramma satiresco*. Infine una vasta bibliografia. S.M.G.

### Combinazioni infinite di teatro e poesia

Poesia Teatro Drammaturgia, I Quaderni del Battello Ebbro, giugno 1993, pagg. 146, L. 20.000.

Questo numero de *I Quaderni del Battello Ebbro* è dedicato - spiega Giacomo Martini nella prefazione - alla ricerca delle identità e delle differenze tra poesia, teatro e drammaturgia; ed è a proposito lanciare un'indagine in tal senso, si legge nell'introduzione di Luciano Nanni, perchè numerosissimi sono stati gli esperimenti in cui il teatro si è ammantato di caratteristiche proprie della poesia e viceversa: linguaggi, dimensioni spazio-temporali, gradi di dinamismo, livelli di strutturazione sono stati mutuati dall'un genere all'altro pervenendo ad un'infinità di combinazioni tra le quali è giunto il momento di fare ordine. Per Nanni il distinguo sta nel luogo di fruizione, spetta al «dove» fare da spartiacque tra teatro e poesia; con questo criterio si ricade però in un'ottica tradizionale quando, mi sembra, tutta la questione sia riconducibile a un problema semantico, cioè al «come» chiamare quel «cosa» che ieri non esisteva e quindi non ha nome, e che non è di semplice ricapolo nel genere teatro o nel genere poesia. I contributi di Arrabal, Adriatico, Cardillo, De Bernardinis, Del Serra, Engelbrecht, Frabotta, Frattaroli, Giudici, Gozzi, Grande, Gualtieri, Liotta, Luzi, Magrelli, Mussapi, Picchi, Pieri,

## La drammaturgia giapponese come sintesi di tutte le arti

DOMENICO RIGOTTI

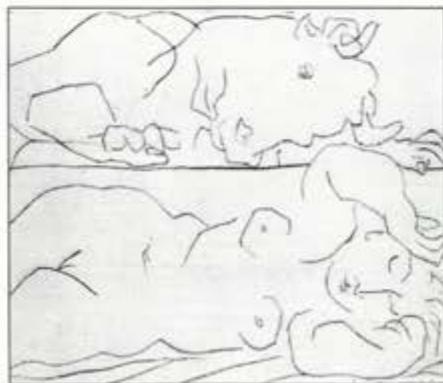
Gioia Ottaviani, *Introduzione allo studio del Teatro Giapponese*, La Casa Usher, Firenze, pagg. 302, L. 40.000.

In quest'ultimo mezzo secolo, pochi teatri come quello giapponese hanno interessato la scena occidentale. Su certe bellissime maschere lignee indossate dagli attori non soltanto del Nô, sui broccati e le sete dei costumi, sui bracieri ardenti di sacralità, hanno posato la loro attenzione eminenti personalità della scena occidentale. Da Brecht ai fautori delle avanguardie americane (Bob Wilson in testa), da Grotowski allo stesso Beckett. Eppure, inutile negarlo, il pubblico di casa nostra ha in genere un'immagine piuttosto rarefatta e sfuggente del teatro di quel lontano Paese. E questo ancorchè, programmati ora alla Biennale veneziana ora per virtù di altri Enti, e soprattutto in grandi città come Milano e Roma, non siano mancate occasioni di incontri diretti con quelle forme d'arte a prima vista a noi tanto estranee. Spettacoli in primo luogo di Kabuki e di Nô, ma anche di Bunraku, di Kyogen e di altre forme minori. Spettacoli che hanno suscitato magari ampia curiosità, ma spesso non molto di più.

Un buon viatico a saperne di più, a raccogliere idee più precise e fertili, può essere questo davvero esaustivo, nonostante la «timidezza» del titolo, *Introduzione allo studio del Teatro Giapponese* di Gioia Ottaviani appena licenziato dalla fiorentina La Casa Usher. Per ampiezza ed erudizione, è forse lo studio più attento e preciso che sull'argomento sia apparso in Italia dopo il fondamentale *Teatro Giapponese* di Marcello Muccioli, opera però vecchia ormai di una trentina d'anni. Sottolineiamo tuttavia come, anche da noi, gli studi sul teatro nipponico, non siano stati marginali come parrebbe a prima vista. E basta sfogliare l'ampia bibliografia curata dalla stessa Ottaviani e messa in appendice al suo documentatissimo studio. Si parte addirittura dal 1887 e quasi vien voglia di aggiungervi anche il nome di Angelo De Gubernatis, uno dei massimi studiosi ottocenteschi del teatro, il quale nella sua *Storia del teatro drammatico* (anno 1883, Hoepli editore) al teatro giapponese già dedica un ampio capitolo. Forse un po' abborracciato ma non privo di folgoranti illuminazioni anche se il suo incipit oggi ci lascia alquanto perplessi: «I giapponesi non sembrano avere avuto un proprio teatro originale».

Definizione che l'interessante volume della Ottaviani sfata totalmente, privilegiando anzi la tesi di uno dei massimi studiosi del teatro orientale (Faubion Bowers) e che cioè il teatro classico giapponese è tra quelli che maggiormente conserva quella «sintesi originale delle arti sottesa all'idea asiatica di teatro».

Suddividendo la sua trattazione per grandi periodi che coincidono generalmente con i cicli storici e politici del Paese - si parte dal periodo Nara (710-794); cioè legato alla splendida e per più versi leggendaria prima capitale del Sol Levante, la città non lontana da Osaka che sfoggia ancor oggi le sue cento bellezze e i suoi parchi dove i daini vagano liberi, per arrivare al periodo Tokugawa (1600-1867) - l'autrice si sofferma con occhio sottile sulle varie tipologie di teatro, sulle opere principali, sugli autori e sui maestri. A brillare naturalmente tra questi ultimi il grande Zeami, il «saggio dei nô», paragonabile per altezza di fantasia a uno Shakespeare, autore di non meno di duecento drammi metà dei quali ancora in repertorio ancorchè scritti a cavallo tra Quattordicesimo e Quindicesimo secolo. Davvero un panorama di figure, di eventi che testimoniano quanto l'arte del teatro sia, più che in altri Paesi, parte integrante della civiltà giapponese. □



Porta, Rafanelli, Randazzo, Sanguineti, Scabia, Scalise. Tacca che compongono questa antologia possono distinguersi in: riflessioni imposte intorno al sopra indicato problema che viene presentato al lettore nella prefazione, interviste che spaziano in un ambito di argomenti più vasto, descrizioni di casi tratti dalla personale esperienza artistica dell'autore, sintesi di studi dell'opera di altri artisti, esempi che, in mancanza di migliori definizioni, potrebbero dirsi di teatro-poesia. Gli apporti degli autori tuttavia rientrano in una cornice che non è sufficientemente delineata, ne discende che il quadro d'insieme non è organico e non si riesce a trovare il capo del filo rosso che li

dovrebbe cucire tra loro. Singolarmente gli interventi sono intrinsecamente validi seppur slegati, e in particolare i ragionamenti di Frattaroli, Grande e Liotta che trattano del potere della parola e della lingua di sostituirsi alla messinscena. A.C.

### Arianna e il Minotauro un amore incestuoso

Julio Cortázar, *I re*, Einaudi, Torino, 1994, pagg. 44, L. 12.000.

Reinterpretati nei secoli, sviscerati, vivisezionati in ogni fibra, qualche volta snaturati, veicoli di valori universali, trame con cui ordire il contemporaneo per distanziarsene e tentarne la comprensione: i miti classici non cesseranno mai di ispirare nuove creazioni. Lo spettro dell'incesto aleggia ne *I re*, il breve «poema drammatico» di Cortázar dove la passione corrisposta e inespresa di Arianna per il fratello Minotauro si liquefa nel sangue. Il mostro docilmente si lascerà uccidere, disilluso per errore nel suo sentimento dalle parole di Teseo. È proprio la parola il vero mito e la scatola fragile dei personaggi; parlare assurde al più illustre e pericoloso degli atti, al più disarmante. Così forse Cortázar rielabora la sua personale meditazione di romanziere e drammaturgo. Interrogarsi sul senso, il peso, la forza e l'armonia delle parole è il tarlo che rode e accomuna chiunque di queste si serva per inseguire un ideale di arte, di comunicazione effettiva, di verità. A.C.

APPUNTI D'AUTUNNO SULLA DANZA

# DUE NUOVE EROINE PER LE PUNTE DELLA FRACCI

*Alla Scala, la ballerina ha reso con intensità la delicata figura femminile di Hagar nel balletto dell'inglese Tudor e al Carcano ha indossato i panni della brillante Alma Mahler nello spettacolo di Menegatti - Il Balletto di Toscana ha portato in scena l'Otello con le coreografie di Fabrizio Monteverde.*

DOMENICO RIGOTTI

**S**i può mai parlare di un'«*âge d'or*» perenne per Carla Fracci? Forse, sì. Quando per altre star, e non solo della danza, l'età fatalmente incalza ecco la nostra bravissima étoile sempre pronta ad affrontare nuove esperienze ed arricchire di nuovi personaggi la sua luminosa e già lunghissima galleria di ritratti femminili. In questo autunno appena trascorso, a breve distanza di incontri, eccola calarsi con entusiasmo in due opposti e singolari figure di donne. Sulla ribalta della Scala è stata Hagar, la protagonista di *Pillar of fire* del raffinatissimo coreografo inglese Antony Tudor; successivamente al sempre milanese Carcano (ma anche qui produzione scaligera) si è calata nelle vesti di una celeberrima «femme fatale». Quella Alma Mahler, donna bella, fiera e brillante, dotata di grande talento e forte ambizione, moglie e amica di grandi talenti artistici, che fu davvero la regina della Vienna «fin de siècle». Titolo dello spettacolo, su idea di Beppe Menegatti e con la coreografia di Wayne Eagling, *Alla M.G.W. - La bambola di Kokoschka*.

## HAGAR DI FUOCO

L'attenzione è però soprattutto da fermare sul primo dei lavori. Forse per tematica e atmosfera un po' lontano dalla sensibilità odierna, *Pillar of fire* è balletto che trova il suo magico supporto nelle note struggenti della schoenbergiana *Notte trafigurata* e si sviluppa attraverso un gioco coreografico essenziale e abilmente scandito (arduo da assimilare; lo stile e il lessico di Tudor eccellono per singolarità). Trae il suo titolo simbolico dalla «colonna di fuoco» che guidò il popolo ebraico fuori dall'Egitto e in una cornice di moralismo vittoriano ha al suo centro la storia di una creatura femminile che teme la solitudine, si perde ma anche trova riscatto. Attraverso un gioco di sfumature che soltanto a lei sembrano appartenere, la Fracci riesce a far vibrare il personaggio di una rara sensibilità drammatica. La sua Hagar sembra avere la trasparenza e lo spessore di certe eroine borghesi descritte da Henry James. Un capolavoro di intelligenza interpretativa ancora una volta. Del quale non resta che compiacersene. Da essere soddisfatti, anche se poi magari si desidererebbe che questo primo scorcio di stagione di danza italiana fosse stato costellato anche da altri non meno significativi successi. Sul carnet invece, da appuntarsi solo qualche altro incontro interessante e degno di essere ricordato. Presenze di qualche grosso complesso straniero naturalmente a parte; ma anche in questo settore non si è registrato molto. Seguendo un ordine cronologico



metteremo dapprima il dittico costruito da Micha Van Hoecke e realizzato dai giovani danzatori del suo bellissimo Ensemble di Castiglione. Dittico composto da *A la mémoire* (di bell'impatto emotivo grazie anche alla presenza sulla scena di Luciana Savignano, anch'essa étoile sempre in stato di grazia) e da *Il violino di Rothschild*, fresca coreografia su musica di Schnittke ricavata da uno dei più bei racconti di Cechov di cui lo stesso Van Hoecke s'è reso forte protagonista. Da accennare poi, all'ultima produzione del Balletto di Toscana, formazione sempre più prestigiosa e dunque meritevole di successo. Si è trattato di *Otello* (il debutto al Teatro Pergolesi di Jesi che l'operazione ha sponsorizzato). Coreografia commissionata a quel Fabrizio Monteverde che già aveva operato altra felice traslitterazione di opera di Shakespeare, e cioè *Romeo e Giulietta*. Anche in questo

caso, il coreografo romano ha saputo andare al nocciolo emotivo della storia con linguaggio modernissimo, appassionato ed estremo. □

## Gades trionfa con Fuenteovejuna

**S**mentendo se stesso – tre anni fa aveva detto: «mi ritiro dalle scene» – Antonio Gades torna sulla ribalta con la sua splendida compagnia e vi ritorna trionfalmente. In «prima mondiale» al Teatro Carlo Felice di Genova ha presentato *Fuenteovejuna* e lo spettacolo è apparso subito di quelli memorabili. L'artista spagnolo non ha smentito la sua fama e il suo talento creando uno spettacolo di limpida compattezza narrativa e di felice progressione drammaturgica. La carta vincente gliel'ha offerta il grande Lope de Vega. Con uno dei suoi testi esemplari e controcorrente, appunto *Fuenteovejuna*. Una potente allegoria della ingiustizia e della tirannia. Ma dell'ingiustizia che un popolo, una comunità può anche vincere soltanto se riscopre la legge della fratellanza.

Lope, si sa, modellò il suo capolavoro su un episodio realmente accaduto oltre un secolo prima della sua nascita. Accaduto nel 1476 quando un intero villaggio nei pressi di Ciudad Real, appunto Fuenteovejuna, si ribellò al licenzioso e violento Comendador Fernán Gomez dell'ordine di Calatrava che esercitava sui contadini, e in modo particolare sulle giovani, un potere odioso e arbitrario. Il gesto estremo, quello della violenza sulla bella Laurencia, figlia dell'Alcalde, davanti agli occhi del giovane sposo Frondoso. Al grido di «morte al tiranno» la gente del villaggio irromperà nella casa del commendatore e lo assasinerà. Ogni abitante si assumerà la colpa accusandosi con un solo grido «Yo a una/Fuenteovejuna», che diventerà proverbiale.

Conciso ed essenziale, stretto in un'economia assoluta di architettura drammatica, in una trama di movimenti che generano emozioni pure, lo spettacolo di Gades, che opta per un finale di speranza, si muove al limite dell'astrattezza. Sobrio, catturante in tutte le sue scene, così di gioia come quelle drammaticissime, di grande raffinatezza estetica, ricca per colpi magistrali, secchi e precisi. E dalle musiche, ai costumi, alle luci, che creano lampi goyeschi, tutto appare perfetto. Davvero, grande teatro e danza superba. D.R.

**Nella foto, Roberto Sartori in «Otello», Balletto di Toscana.**

## Luigi Sarzano: una passione divisa tra pittura e teatro

FRANCO GARNERO

**L**uigi Sarzano vive in un bel condominio di gusto balneare che si trova, con molta sorpresa di chi varca l'ordinario portone d'ingresso, in una delle tante non belle periferie di Torino. Nello studio i libri, le locandine dei testi rappresentati ma non i suoi quadri, che rimangono nascosti negli armadi. Sarzano è nato a Moncalvo Monferrato, in provincia di Asti, nel '27 e nella sua vita ha fatto molti mestieri, rimanendo però sempre avvinto alla sua passione per la scrittura e, in particolare, per il teatro. I testi pubblicati, su *Sipario* e *Il Dramma*, e quelli rappresentati, dal Piccolo di Milano o dallo Stabile di Torino, sono poca cosa rispetto alla quantità di pagine che ha prodotto, sempre in attenta riflessione sulle problematiche dell'attualità e sulle ultime tendenze dello sperimentalismo formale.

«Il mio primo spettacolo rappresentato - ricorda Sarzano - è stato *Tributi al mostro*, scritto agli inizi degli anni Cinquanta ma rappresentato, con qualche variazione, dal Piccolo di Torino nel 1954. A questo ha fatto seguito *I grilli intorno alla casa*, terzo premio Riccione del 1957. È la storia di una famiglia di contadini che aspetta il ritorno di un parente che ha fatto fortuna. Un bel giorno arriva un mendicante e tutti pensano che sia il riccone travestito, ma nel finale si scopre che lo "zio d'America" è solo un poveraccio a cui pia-



ce inventare delle storie fantastiche. Questa storia ha due finali; nel primo caso, quello dello spettacolo rappresentato in teatro, lui si impicca; quando però la Rai, nel 1965, decise di trasmettere una versione televisiva, siccome a quell'epoca in tele-

visione non si poteva parlare di suicidi, il personaggio tenta di ammazzarsi, ma non ci riesce e il finale diventa circolare, in sordina e non drammatico».

«*Il re dagli occhi di conchiglia* - prosegue Sarzano - è stato invece messo in scena dal Piccolo di Milano nel 1962 con Gian Maria Volontè come interprete principale. Molti altri testi hanno poi avuto delle letture pubbliche, soprattutto a cura dei Raddomanti, e in particolare ricordo con piacere *Si dirà delle misere donne*, premio Idi 1964 che è stato pubblicato tre anni dopo. Il più divertente tra i miei testi è forse *Il bue elettorale*, un atto unico molto rappresentato nel 1961 perché si trattava di una parodia delle campagne elettorali».

- Lei ha continuato a scrivere per tutta la vita, eppure i suoi drammi sono stati pubblicati e rappresentati solo fino ai primi anni Settanta. Come spiega questo calo di interesse?

«Si tratta più in generale di un problema del teatro italiano. Se si escludono i grossi complessi che girano il Paese e che per motivi di mercato devono affidarsi ad autori affermati, la maggior parte delle compagnie si muove in territori molto ristretti e questa realtà crea problemi difficilmente superabili: venendo al mio caso particolare, le mie opere sono state rappresentate un po' in tutta Italia, ma senza continuità e senza programmazione, e il pubblico di Palermo che assisteva a uno spettacolo tratto da un mio testo, non sapeva nulla, per esempio, di una mia produzione rappresentata a Torino o a Milano l'anno precedente. E questo rende molto difficile, soprattutto per un autore contemporaneo, farsi conoscere e crearsi un pubblico nazionale».

Nella foto, Luigi Sarzano.



diretto da  
Roberto Guicciardini

Produzioni e coproduzioni

**TRE DONNE ALTE** - Albee  
**IL RINOCERONTE** - Ionesco  
**TOTO' E VICÈ** - Scaldati  
**OFELIA È UNA DOLCE PUPA  
TRA I CUSCINI** - Scaldati  
**DIARIO IRONICO  
DALL'ESILIO** - Andò-Ovadia  
**FOTOGRAFIE DI CASA FLORIO** - Maraini  
**ANGER SANGUINES** - Pes

Le ospitalità

**Autori:** Yourcenar - Pirandello - Ibsen - De Roberto  
Viviani - Bene - Svevo - Kezich - Ranzato Lombardo  
Manfridi - Goldoni - Miller Lesitaliens - Pinter

Convegni - Seminari  
Corsi di qualificazione professionale  
Spettacoli per le scuole

PALERMO - via Teatro Biondo, 11  
Tel. 091/588685-589361 - Fax 091/6111947



## TEATRO COMUNALE DI TREVISO

STAGIONE DI PROSA 1995

21, 22, 23 e 24 gennaio  
*Compagnia Glauco Mauri in collaborazione con Teatro Comunale di Treviso*  
**EDIPO** di Sofocle, con G. Mauri, R. Sturno, regia di G. Mauri

26, 27 e 28 gennaio - *Teatro Carcano*  
**GENTE DI FACILI COSTUMI** di N. Manfredi e N. Marino,  
con N. Manfredi e L. Tanzi, regia di N. Manfredi

7, 8 e 9 febbraio - *Compagnia Sandro Massimini*  
**IL PAESE DEI CAMPANELLI**, con S. Massimini

14, 15 e 16 febbraio - *Compagnia Teatrale I Magazzini*  
**PORCILE** di P.P. Pasolini, regia di F. Tiezzi

24, 25 e 26 febbraio - *Cooperativa Kaos*  
**GALANTUOMO PER TRANSAZIONE** di G. Giraud, con M. Scaccia, regia di M. Scaccia

6, 7 e 8 marzo - *Compagnia Paolo Poli*  
**L'ASINO D'ORO** di Apuleio, con P. Poli, regia di P. Poli

13, 14 e 15 marzo - *Compagnia Gabriele Lavia*  
**IL SOGNO DI UN UOMO RIDICOLO** di F. Dostoevskij, con G. Lavia, regia di G. Lavia

27, 28 e 29 marzo - *Comunità Teatrale*  
**IL TACCHINO** di G. Feydeau, con A. Tieni e G. Lojodice, regia di G. Sepe

3, 4 e 5 aprile - *Compagnia di Teatro di Luca De Filippo*  
**IL CONTRATTO** di E. De Filippo, con L. De Filippo, regia di L. De Filippo

22, 23 e 24 aprile - *Golgest*  
**E PENSARE CHE C'ERA IL PENSIERO** con G. Gaber, regia di G. Gaber

9, 10 e 11 maggio - *Teatro Stabile del Veneto Carlo Goldoni*  
**IL MALATO IMMAGINARIO** di Molière, con G. Bosetti e M. Bonfigli, regia di J. Lassalle

PROGETTO EDIPO

14 gennaio - "Edipo fra testo e scena" conferenza di Dario Del Corno

14 gennaio - "Da parricida a Papa ovvero Le trasformazioni di Edipo" recital-spettacolo con G. Mauri, R. Sturno e con D. Del Corno

17 gennaio - "La musica, per un momento ingannerà il vostro tormento..." Edipo in musica recital musicale a cura di Angelo Foletto

BRUNA ROSSI SEGNALATA COME EMERGENTE

# IL PREMIO DUSE 1994 AD ANNA MARIA GUARNIERI



Per ricordare  
Lina Volonghi

**P**er ricordare Lina Volonghi, grande attrice del Teatro italiano, l'Associazione culturale «Isabella Andreini comica gelosa», ha bandito una Borsa di studio (l'unica borsa di studio italiana per il Teatro). Giunta quest'anno alla seconda edizione e sostenuta da CartaSi e Telecom (provvidenziali sponsor che hanno sostituito i contributi privati dell'anno di avvio), il concorso, riservato alle neodiplomate delle Scuole di Teatro più importanti d'Italia, consiste, per la vincitrice, nella possibilità di frequentare un corso o un seminario di studi presso una scuola di teatro europea a scelta della candidata. Mentre la prima vincitrice (Alessandra Toffolatti) è in partenza per Wuppertal dove assisterà alle prove dell'ultimo spettacolo di Pina Bausch, si è svolta la seconda edizione tenutasi come la prima a Villa Torlonia di Frascati. Davanti a una giuria tutta femminile e composta da attrici, produttori e giornaliste quali Annabella Cerliani, promotrice del premio, Mariela Boggio, Stefania Chinzari, Claudia Giannotti, Alessandra Levantesi, Simona Marchini, Mariangela Melato, Maria Rosa Barba, Anna Maria Mori, Franca Nuti e Francesca Reggiani, sette erano le giovani attrici che si sono esibite sul palcoscenico: Francesca Cimmino, proveniente dalla Scuola di Teatro di Bologna diretta da Alessandra Galante Garrone, Annalisa Favetti del Laboratorio di Esercitazioni sceniche di Roma diretto da Proietti, Pia Lanciotti della Scuola di Teatro diretta da Giorgio Strehler, Rosa Leo Servidio, dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano, Natalia Magni, della Scuola di Recitazione del Teatro di Genova, Manuela Mandracchia, dell'Accademia nazionale Silvio D'Amico di Roma diretta da Carlo Luigi Maria Musati e Marta Richeldi della Scuola di Teatro di Torino, diretta da Luca Ronconi. Fra i pezzi presentati, pochi i classici (Shakespeare, Ovidio) e quasi tutti autori del Novecento, da De Filippo a Pasolini a Koltès, Schnitzler, Maraini, Ginzburg. Vincitrice è risultata all'unanimità Marta Richeldi. F.B.

**A**nna Maria Guarnieri ha ricevuto, il 7 novembre scorso al Teatro Manzoni, il Premio Duse patrocinato dalla Banca Popolare Commercio e Industria, e destinato a un'attrice che si fosse particolarmente distinta nella stagione teatrale 1993/94. La Giuria era composta da Gastone Geron, presidente; Odoardo Bertani, Maria Grazia Gregori, Carlo Maria Pensa, Franco Quadri, Giovanni Raboni e Ugo Ronfani. Il nome di Anna Maria Guarnieri si è aggiunto così a quelli di Giulia Lazzarini, Mariangela Melato, Pamela Villoresi, Alida Valli, Lucilla Mortacchi, Anna Proclemer, Franca Nuti e Adriana Asti che hanno avuto il prestigioso riconoscimento nelle precedenti sette edizioni.

La Guarnieri è stata premiata per *Elettra e Ifigenia in Tauride* di Euripide nell'allestimento di Massimo Castri; inoltre per il monologo *Nella gabbia*, da Henry James, con la regia di Luca Ronconi.

La motivazione ha ricordato che la Guarnieri ha ricoperto nel corso della sua carriera un gran numero di ruoli prestigiosi, da Cleopatra e Lady Macbeth alla strindberghiana Signorina Giulia e alla pirandelliana Contessa Ilse; e che è stata anche un'autentica stella della televisione ai tempi, che è oggi impossibile non rimpiangere, dei grandi sceneggiati: accanto ad Alberto Lupò nella *Cittadella*, accanto a Giancarlo Giannini in *David Copperfield* e in *Le stelle stanno a guardare*. In

tutte queste imprese «ha lasciato un segno di nobiltà e di impegno. Attrice di straordinaria incisività e di mirabile concentrazione sia quando scandaglia fino alla sofferenza il cuore dei suoi personaggi, sia quando si abbandona al piacere della sperimentazione linguistica, Annamaria Guarnieri ha costruito e perfezionato nel tempo la propria immagine, unendo al dato di una vocazione folgorante il portato di una volontà indomabile e inflessibile. È questo a rendere tutto, in lei, così necessario e così espressivo: il corpo, i gesti, la parola; ed è questo a farci sicuri, per nostro confronto e nostra gioia, che tutto quanto abbiamo cercato stasera di ricordare e riassumere appartiene al presente e al futuro non meno che al passato».

La giuria, come previsto dallo Statuto, ha inoltre proposto alla premiata una terna di giovani interpreti tra cui scegliere l'attrice emergente: la menzione d'onore e la relativa targa d'oro è stata attribuita a Bruna Rossi, che nella scorsa stagione ha impersonato con apprezzato nitore e con intensa partecipazione il ruolo di Nennele in *Come le foglie* con la regia «strindberghiana» di Cristina Pezzoli accanto a Fantoni, al cui fianco era già stata l'anno precedente in *I sequestrati di Altona* di Sartre. La coloritura appassionata dell'eroina giacosiana «ha confermato la crescita artistica di un'interprete che s'era già messa in evidenza nel *Woyzeck* di Büchner, nella *Ifigenia in Tauride* di Euripide, in *Amoretto* di Schnitzler». □



Nelle foto, dall'alto in basso: Anna Maria Guarnieri; Marta Richeldi.

«Per essere un vero critico bisogna avere tre qualità: anzitutto una sufficiente onestà professionale, che non rilevo sempre; poi sapere un po' di teatro, che non vuol dire solo riportare la trama; infine essere "dentro" il mestiere, sentire i suoni, valutarne i significati, i valori della punteggiatura... Il teatro è anche questo, è l'orecchio che veicola sentimenti e idee. Il suono oggi è malato».

VITTORIO GASSMAN, Corriere della Sera

«Vi piaccia o no, una cosa dovete chiodarvela in testa: Carmelo Bene è stato, da Adamo a chissà quando, il primo e ultimo attore altoparlante, cioè amplificato e l'amplificazione, si sa, è la risultante del massimo della risonanza ma anche del minimo. Per cui non può essere mai retorica l'amplificazione. Quando l'infinitamente esteso coincide con l'infinitamente sottaciuto. Fa male ad affannarsi l'amico Vittorio. È come l'autospavento che si ostina nel naufrago deceduto. Per quanto complice, una galeotta lettura Dantis non garantisce nemmeno per sogno e tantomeno per affanno d'essere la lettura di quello scritto a monte».

CARMELO BENE, Il Messaggero

«Chi ha detto che le attività teatrali debbano a tutti i costi agire da lavaggio della coscienza? Io preferisco l'idea di un "percorso" senza obbligo di candeggiare».

ALESSANDRO BERGONZONI, La Repubblica

«Non bisogna perdere l'appuntamento con l'attuale stato delle cose in Italia. L'attore deve sentirsi dentro la società, avere le antenne, captare. Bisogna sforzarsi di fare spettacoli belli, ma ora più che mai è bene che non si perdano di vista i valori etici. Sono necessarie operazioni utili. È consigliabile che in palcoscenico i personaggi raccontino agli uomini favole scritte da altri uomini».

GLAUCO MAURI, La Repubblica

«Penso che sarebbe insopportabile puntare solo su un teatro "istruttivo" e tutto da sovvenzionare, di alti ideali civili, un po' alla tedesca. Non sono affatto contro il teatro d'intrattenimento ma contro la sua decadenza. E la decadenza rischia di accentuarsi sempre più se quel teatro non viene bilanciato da altre forme. L'unica garanzia di sopravvivenza è la molteplicità». Oppure: «L'attore tedesco vuole andare a tutti i costi in profondità. L'italiano è più portato a credere che la verità sia altrove. E a me piace trovarmi un equilibrio instabile tra queste due dimensioni».

LUCA RONCONI, La Repubblica

«La macchina è in movimento, dal gennaio '95 le competenze sullo spettacolo dovrebbero passare alle Regioni. Come? Due le ipotesi: una è la proposta di legge già elaborata, che lascia alla Presidenza del Consiglio, attraverso il dipartimento dello Spettacolo, la responsabilità sulla distribuzione del Fondo unico di settore, con una partecipazione delle Regioni. L'altra, e io mi oriento verso questa, riguarda la revisione di quella proposta per andare a un completo decentramento delle funzioni alle Regioni».

LUIGI CORBANI, La Repubblica

«Se la Fininvest mi chiamasse, chiederei se hanno sbagliato persona o numero di telefono. Poi mi chiederei se ho sbagliato io. Infine mi presenterei con un legale». E ancora: «Adesso per fortuna o no, c'è il regno di Berlusconi I, il nuovo faraone italiano, e per chi ha la vocazione a fare discorsi teatrali ecco che l'opportunità di misurarsi con vicende quotidiane riacquista molto senso, è ancora una volta una risorsa eccellente. È così,

in questa cappa di nebbia che arriva dalla Padania, che si torna d'istinto a trattare le faccende di oggi».

PAOLO HENDEL, La Repubblica

«È fuori dalla scena che la mia vita mi sembra estremamente problematica, che non riesco ad assumere alcun ruolo definito. Quando non recito perdo la mia sicurezza, sono incapace di essere madre o moglie o anche figlia in maniera piena. Il teatro è diventato per me una necessità umana, prima che professionale».

ELISABETTA POZZI, La Repubblica

«Il vero problema di chi fa teatro, oggi, è quello di riuscire a continuare ad amare il teatro. Troppi influssi si oppongono, c'è una tendenza alla deconcentrazione, si è meno seri con se stessi, si ha l'impressione che in quest'era telematica il teatro stimoli valori superati. C'è insomma una crisi ideativa, mentale, molto più che economica. E il grande rischio a cui tutti, io compreso, siamo sottoposti, è l'ansia del divertimento a breve termine. Massimo due minuti e via, ti viene voglia di fare zapping».

PETER STEIN, La Repubblica

«Sono, come Zeno, un piccolo uomo senza qualità, e lui è un personaggio che mi somiglia moltissimo per motivi di affinità e di natura. Io sono, infatti, figlio di gente semplice, mio padre era un impiegato di banca, non aveva tanti soldi e la mia vita da ragazzo è stata piuttosto difficile. E allora sono cresciuto comprendendo l'eroismo e la bellezza di tante azioni fatte da uomini che contano poco nella società».

GIULIO BOSETTI, Corriere della Sera

«La satira che si è fatta in questi anni non mi è mai piaciuta, l'ho sempre trovata poco gioiosa, rabbiosa. Un tempo la caratteristica della satira era la leggerezza. Io penso che il teatro debba innanzitutto divertire chi lo fa e chi lo vede. Io sono interessato a un teatro popolare, che piace al grande pubblico e ne accetto le conseguenze. Molti storcono il naso a questo mio modo di far spettacolo, al dialetto, alla musica popolare, ma forse dovrebbero pensare che anche Brecht usava la musica in una maniera che un po' prendeva in giro ma un po' strizzava l'occhio ai grandi successi popolari».

GIGI PROIETTI, La Repubblica

«Non ne posso più di quel teatro con l'autore, il regista, lo scenografo e l'attore in fila, insomma del teatro detto di regia. Oggi che mi tocca anche vederlo, questo teatro, per gli articoli che vado scrivendo su un settimanale, mi annoio moltissimo, certe volte non posso non uscire».

GIORGIO ALBERTAZZI, La Repubblica

«È stata una premeditata volontà politica durata decenni, quella che ci ha spinto ai risultati attuali. Il dirottamento ufficiale degli interessi verso i mass-media, una forma di comunicazione facile da controllare giorno per giorno coi palinsesti, ha generato col tempo una cultura e un'assuefazione che ci ha condotti dritti a un'etica teletrasmissione, tele-indotta. Mentre l'educazione al teatro s'è andata al contrario facendo sempre più carente, trascurata, malsopportata. Un guaio tremendo perché l'attitudine a vedere spettacoli è una risorsa che va coltivata pazientemente, senno sfuma. Ed è un termometro dello stato culturale di una popolazione».

LUCA DE FILIPPO, La Repubblica

«A me piacerebbe che il teatro riuscisse a tener vive e presenti le cose più semplici, le più vere, le più neglette, le più dimenticate: la tensione morale, l'attenzione, la disponibilità, la generosità, il be-

ne, il male, il brutto, il bello, il diavolo, dio, i bambini, la miseria, la giustizia, l'ingiustizia... È un piccolo lumino nella notte, il teatro. Io lo accendo, questo lumino e spero che qualcuno lo veda».

ANNAMARIA GUARNIERI, La Repubblica

«Se personalmente mi trovo un difetto, in scena, è che mi ritrovo sempre ad essere, come dire?, un po' "ligia"... qualche volta sento che bisognerebbe strafare, magari per farsi criticare, perché solo caricando i personaggi femminili di una dose, anche forte, di follia, si riesce forse a restituire loro quel di più che appartiene al "femminile", e li rende in qualche modo autonomi rispetto all'autore "maschio" che li ha creati».

OTTAVIA PICCOLO, La Repubblica

«Cinque ministri fascisti non fanno dell'Italia un Paese fascista. Darei non so che cosa per vivere in Italia fino al mio ultimo giorno. C'è qualcuno che offre una casa a Julien Green?».

JULIEN GREEN, Corriere della Sera

## LETTERE

### Baruffe non goldoniane

«Ho letto sul primo numero di Prima Fila, che mi è stato dato in omaggio in un teatro, un attacco al Teatro Stabile del Veneto diretto da Giulio Bosetti (che ho ammirato come attore in un lavoro su Svevo), perché questo avrebbe boicottato, in sostanza, la circuitazione della Betia del Ruzante, dunque di un autore veneto, con la regia di De Bosio. Possibile che nel teatro italiano avvengano simili atti di "cannibalismo"?».

MARIO ZARDI

Per quello che ci risulta, la versione delle traversie dello spettacolo ruzantiano data da Prima Fila è tutt'altro che un modello di quella che si chiama obiettività giornalistica. Anzi, se si corre al nome di chi firma la pubblicazione, prende la caratteristica di una sorta di regolamento di conti. Ma qui ci consenta di dire, caro lettore, che «il tacere è bello».

### Sul Goldoni di Firenze

«Ero al convegno di San Casciano promosso ai primi di novembre dall'Arca Azzurra, intorno al tema del teatro dei dialetti, e ho sentito levarsi voci di dissenso, a mio parere giustificate, contro i tentativi, anzi le manovre, che un impresario teatrale in cerca di riciclaggio, dopo precedenti esperienze finanziariamente negative, sta compiendo per convincere il Comune di Firenze a cedere la gestione del Goldoni, quando le opere di recupero siano state ultimate. Mentre - si è detto a San Casciano - è bene opporsi a queste operazioni di paracadutaggio, e di arrembaggio, per concepire, proporre e fare approvare dal sindaco di Firenze una gestione toscana di un teatro che potrebbe, così, sostenere e alimentare un repertorio di schietta valorizzazione del teatro di territorio. Che ne pensate?».

CARLO NENCIONI

Pensiamo che la proposta sia ragionevole. Ma che potrà concretarsi soltanto se certi faccendieri del teatro saranno messi nell'impossibilità di continuare a nuocere. □

ADDIO ALLA OSIRIS REGINA DELLA RIVISTA

# L'ULTIMO SALUTO DI WANDA DALLA SUA MITICA SCALA

UGO RONFANI



rivisse da noi danzando sotto la pioggia cantava ritmando *Le gocce cadono ma che fa...*). Così s'era costantemente rinnovata e aveva rinnovato il genere, anche grazie alla premiata ditta Garinei & Giovannini, che per lei scrisse qualcosa come sette spettacoli.

## LA SCALA E LA PHONÉ

Quando, ragazza ribelle e violinista mancata, aveva esordito appena diciottenne, nel '23, all'Eden meneghino, a Milano la rivista si ricordava ancora dei tardo scapigliati come il Bertolazzi e di un Renato Simoni che aveva preso in giro la città con *Turtupineide*. Ma la satira, linfa di quegli spettacoli al Carcano e al Filodrammatici, già cedeva il passo a Petrolini, a Maldacea, ad altre celebrità provenienti dall'operetta o dal caffè chantant, e si cominciava a puntare – come nel resto d'Italia d'altronde – sull'elemento spettacolare e coreografico e sulla soubrette. Sfarzo (di cartapesta) della messinscena, amenità del comico, orecchiabilità delle canzoni, avvenenza delle ballerine: la strada era imboccata; Galdieri, Nelli e Mangini erano gli autori di successo, dall'avanspettacolo o dalla prosa arrivavano Totò, Taranto, i De Filippo, Riento, Scotti, Rascel, Campanini, Macario, Dapporto ma anche la Magnani, la D'Albert, la Villi, la Merlini. Per uno di quei miracoli italiani la rivista coabitò, florida, con il «credere, obbedire, combattere» del Ventennio: e Wanda Osiris, grazie al suo dono di comunicativa e simpatia e ai suoi artifici (l'eleganza eccentrica, abbiamo detto; il biondo dei capelli a contrasto con l'uso e l'abuso dei fondotinta, l'affettazione della phoné, la gestualità da femme fatale giù dalla scala che, all'epoca del sodalizio con Macario, diventò la sigla stessa degli spettacoli), creò un tipo di soubrette che si imprime nell'immaginario collettivo.

I titoli delle riviste son fatti per durare l'espèce d'un matin, come le canzoni. Sono tanti, quelli dell'ascesa della Wandissima, da *Follie d'America* con Macario a *Capocabana* con Dapporto a *La Granduchessa* e i camerieri di Garinei e Giovannini alla sfortunata *Fuoriserie*, ch'era lo spettacolo della sua rentrée, nel '75, e che fu interrotta dall'incendio del Politeama di Napoli. Ma intanto la rivista all'italiana era Delia Scala, la Masiero, la Del Frate, la Mondaini; il tempo sospingeva la Osiris verso il museo delle statue di cera. Ne era conscia, spiritosamente accettò, nel '75, di fare il verso a se stessa in uno spettacolo di Aldo Trionfo, *Nerone è morto*, dell'ungherese Miklos Hubay. «Come sta la signora Osiris?», mi chiese l'amico Hubay, incontrato l'inverno scorso a Budapest. Bene, Miklos, sta bene: è in cima alla sua scala, la vedi? □

La parodia, anche nel suo caso, era stata come la stampella della leggenda. Le caricature nelle serate amarcord in tivù, i travestimenti di Tony Barlocco nelle case di ringhiera dei Legnanesi, le imitazioni di travestiti in turbante che cantavano *Sentimental* e l'ironia dei nuovi comici che avevano chiamato con il suo nome la loro band: tutto questo ha mantenuto allegramente in vita il mito della Wandissima anche dopo che la parola soubrette era sparito dalle affiche e il varietà era diventato anticaglia. Ma quando la signora Anna Menzio (nata a Roma nel 1905 da un palafreniere di re Umberto che se l'era vista brutta il giorno dell'attentato dell'anarchico Bresci; battezzata all'egiziana da un maestro d'opere fantasioso e amputata della seconda S di Osiris sotto il fascismo, all'epoca in cui lei e le ragazze di Boccasile rappresentavano il made in Italy della beltà muliebre), quando lei, ormai ritirata coi suoi ricordi nella casa di via Verri, si faceva vedere a teatro per una première brillante, in visone color miele, col suo sorriso concorrenziale a quello del Bramieri, allora non la curiosità irrispettosa per una figura del viale del tramonto ma un frisson di tenera amicizia attraversava – ve l'assicuro – il Tout Milan. E qui scusate se dò fiato alla retorica dei lustrini, delle piume di struzzo e delle arpe d'argento: ma la vecchia signora in turbante, mentre nella sala si faceva buio, continuava a scendere, rilucente di diamanti di vetro, con mosse languide e studiate, dalla interminabi-

le, infinita scala della sua carriera, che gli spettatori rivedevano il tempo di una canzone di Kramer che lei arrotava, nasalizzava, vocalizzava con la sua pronuncia fatale, distribuendo baci, rose Baccarat e caramelle Baratti.

## SEX SIMBOL NOSTRANO

Mito nazional popolare, crème caramel di un teatro rosa del mondo del teatro di Remigio Paone, ma anche qualcosa di più, certissimamente: sex symbol di un'Italia che conservava appetiti contadini, vedette capace di elettrizzare gli uomini come ai loro tempi Mistinguett o Joséphine Baker ma con un che di inconfondibilmente nostrano, bellezza rayonnante ma non nemica delle donne, anzi loro complice nell'esibire le grazie di Eva. La sua celebrità – sfolgorante negli anni Trenta-Cinquanta ma prolungatasi nel dopoguerra. Ebbe infatti l'accortezza di fare ditte con tutti i big del varietà, da Billi e Riva a Macario a Dapporto, da lei praticamente lanciato, di mettersi vicino emergenti che si chiamavano Sordi, Manfredi, Vianello, Chiari, e di accentuare in senso americano – come volevano i tempi – l'uso sofisticato del palcoscenico (si sceglieva uno ad uno i boys come una zarina, appariva con strascichi rilucenti che sommergevano la scena, danzava come Busby Berkeley su un enorme disco come in un musical hollywoodiano, e assai prima che Gene Kelly ar-

Nella foto, Wanda Osiris.

HA DATO L'IMPRONTA AL TEATRO DEL DOPOGUERRA

# OSBORNE, UN RICORDO DELL'ULTIMO ARRABBIATO

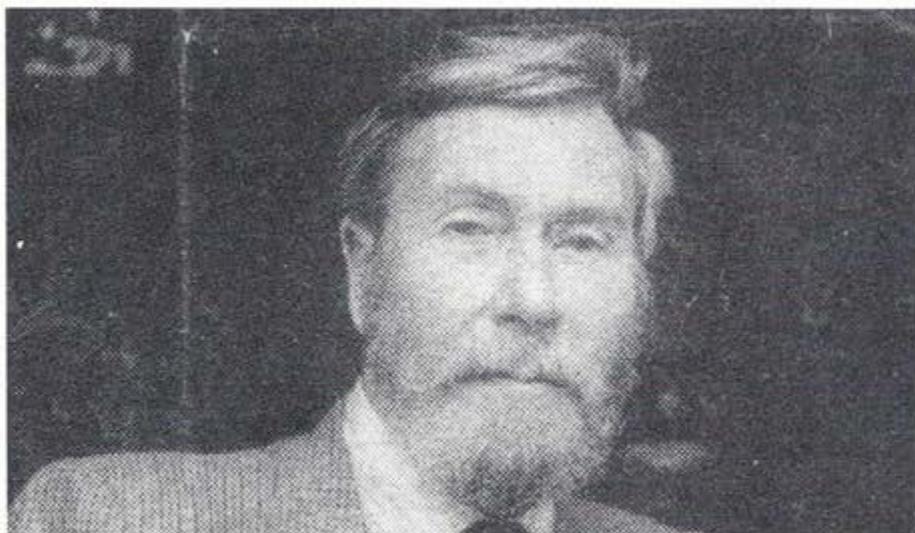
*Raggiunse di colpo la notorietà in Inghilterra e in Europa negli anni Cinquanta con Ricorda con rabbia: e a questa commedia di protesta contro una società ingessata nella tradizione rimase legata la sua fama - Fu anche l'autore di altri testi rappresentativi della nostra epoca: da Epitaffio per George Dillon a Tempo presente a Il comico, interpretato da Laurence Olivier.*

UGO RONFANI

Una crisi cardiaca ha stroncato John James Osborne, diabetico, grande bevitore e *angry man*, uomo di collere, non soltanto per testimonianze delle cinque mogli (una, l'attrice Jill Bennet, suicida nel '90) o per definizione letteraria. Era un caratteraccio; scrisse una commedia, *Albergo ad Amsterdam* (1968) per sfogare il suo livore contro i critici, e un'autobiografia, *Quasi un gentiluomo* (1992) per regolare i conti con colleghi ed ex mogli. Ma conosceva bene il mestiere imparato recitando in gioventù nel repertory theatres di provincia (la sceneggiatura del film *Tom Jones* gli valse un Oscar nell'85) e fu senza dubbio alcuno uno dei rigeneratori della drammaturgia contemporanea.

Il suo lavoro migliore fu probabilmente *Prova inammissibile* (1965): un'indagine a nervi scoperti del crollo morale di un figlio del secolo. Ma la sua fama restò come inchiodata, almeno da noi, alla sua opera prima; quel *Ricorda con rabbia* (1956, interprete Richard Burton, l'anno dopo in versione italiana a Genova) che ebbe Oltremarica lo stesso effetto dirompente del teatro dell'assurdo in Francia, che inaugurò la cosiddetta «stagione degli arrabbiati» e fu all'origine di un'espressione, *the angry young man*, rimbalzata dal teatro alla letteratura, alla sociologia e alla politica.

Il tema di un disagio esistenziale che assumeva l'aspetto sado-maso di una rabbia contro se stesso, la famiglia e la società, sarebbe stato ripreso con minori risonanze emblematiche, ma più sottilmente a volte, in opere successive *Epitaffio per George Dillon*, *Tempo presente*, o *Ad occidente di Suez* per esempio; mentre s'inquadrava in una cornice storica con *Lutero* (1961) e si rivestiva di una comicità satirica alla Shaw (uno dei tre modelli di Osborne, gli altri due essendo Ibsen e Brecht) in *The Entertainer*, epopea cinica di un istrione del music-hall, Archie Rice, portata al successo nel '57 da Laurence Olivier e attualmente, col titolo *Il comico*, sulle scene italiane per la regia dell'americano John Crowther e nell'inter-



pretazione di Paolo Ferrari e Giovanna Ralli. Era però fatale che tutto quello che Osborne avrebbe scritto dopo *Ricorda con rabbia*, sarebbe stato come risucchiato in quell'opera degli esordi, ad essa sempre ricondotto e comparato.

Quel dramma di un intellettuale divorato da una cupa, nevrotica insoddisfazione, che rispondeva con una rabbia devastante alla società che cambiava, fu il detonatore di una rivolta della generazione che, dopo l'ultimo conflitto mondiale, aveva dovuto confrontarsi con la paura atomica, il disagio economico, la caduta dei valori del '900, il declino della società borghese aristocratica; e che preparava - anche sul continente - la crisi epocale del '68.

Jimmy Porter, il laureato di modeste origini che vive in una soffitta nella provincia inglese, che ha sposato una ragazza, Alison, di condizione più elevata, e che per sbarcare il lunario tiene un banco di dolci, è nel suo acre scontento il fratello di *Jim il fortunato*, protagonista di un romanzo altrettanto epocale di Kingsley Amis: ma in Osborne l'ironia farsesca di quest'opera, non a caso usci-

ta quasi contemporaneamente, è come vino diventato aceto.

Jimmy Porter è amaramente scontento; nelle tre domeniche di «guerra famigliare» in cui è suddivisa la commedia, pratica il sarcasmo, se la prende col vescovo e il governo, con la famiglia di Alison e con tutti, finché la moglie non ne può più e si rifugia dai suoi, sostituita dall'amica Helena, che non ce la fa anch'essa a sopportare Jimmy. Dal quale Alison, dopo un aborto, torna stanca e rassegnata: finale in nero che contribuì a fare di *Ricorda con rabbia* - scritto al calor bianco, con un dialogo di rovente intensità - un testo, che oltre ad essere evidentemente autobiografico, distruggeva le illusioni dello Stato assistenziale e della public school laburista, ma celebrava anche i funerali di un'Inghilterra e di un'Europa del secondo dopoguerra già incapaci a preparare un futuro. Un passo ancora e saremmo arrivati alla drammaturgia gelida dell'incomunicabilità di Harold Pinter. □

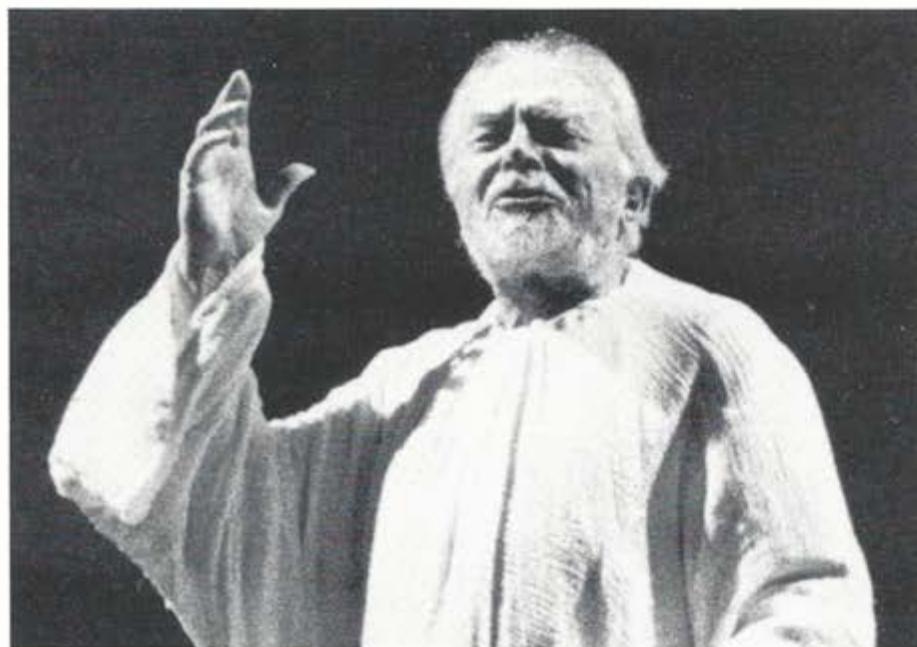
Nella foto, John Osborne.

ADDIO A TINO CARRARO, ATTORE PRINCIPE DEL «PICCOLO»

# SI È SPEZZATA LA BACCHETTA DEGLI INCANTESIMI DI PROSPERO

*Indimenticabile nella Tempesta di Shakespeare e negli altri allestimenti strehleriani di Bertolazzi e di Brecht - Una grande lezione di dignità e di modestia in mezzo secolo di carriera, al servizio del testo e del personaggio.*

UGO RONFANI



quanti sono i registi e gli attori che «interpretano» davvero testo e personaggio, anziché tradirli? dà la chiave per capire l'emozione che Carraro ci comunicò quando - 1989, era alle soglie degli 80 - interpretò superlativamente la *Conversazione con la morte* di Testori: un testo interpretato «fra pazienza e sapienza», esprimendo con un andamento lento e solenne, in una sinfonia vocale di grigi, con timbri già notturni, una conoscenza del dolore e un presagio del mistero che tutti ci attende. Dicemmo, noi della critica, che Carraro stava recitando quel testo con il «metronomo fisiologico» del respiro stesso, unendo in una sola voce autore e attore, toccando le altezze di sovrani della scena come Zacconi, Ruggeri, Ricci.

La semplicità, che nasceva da notevoli doti naturali, che poggiava su una voce di robuste armonie e una gestualità sobriamente efficace, gli consentiva di cogliere l'essenziale dei personaggi più diversi. Faccia ognuno la sua scelta, per ricordarselo, fra le numerosissime interpretazioni, al Piccolo o in tournée: qui, delle tappe della sua operosa carriera noi possiamo dare soltanto un elenco incompleto. Fece il suo ingresso in via Rovello nel '52 e vi rimase un decennio prima di cedere alle «sirene romane» (*Il giardino dei ciliegi* con Visconti), per tornarvi poi stabilmente. Con Strehler, però, aveva già lavorato agli esordi, quando il regista aveva curato allestimenti per compagnie milanesi dell'ultima fase bellica o del primo dopoguerra, di cui Carraro faceva parte con la Maltagliati e Randone, con la Ferrati, con la Torrieri. Fu con la Adani, Gassman e Calindri; andò in tournée in Sudamerica, anche con Tofano; prese parte a spettacoli estivi diretti da Simoni, Costa, Pavolini; poi divenne «uno del Piccolo» e qui eccelse in ruoli di primattore (Jean nell'*Ingramaggio* di Sartre, Bruto in *Giulio Cesare*, il dittatore nella *Mascherata* di Moravia; il protagonista di *Un caso clinico* di Buzzati, Leonardo nella *Trilogia goldoniana*, il preside in *Tre quarti di luna* di Squarzina) sia in parti caratterizzate (il cenciaio nella *Pazza di Chaillot* di Giraudoux, Lopakin nel *Giardino dei ciliegi*).

Vennero poi le grandi occasioni della sua carriera: e qui - memoria comune - eccolo fra le brume miserabiliste del *Nost Milan* di Bertolazzi, come il Rogasso; eccolo nei panni del malavitoso Mackie Messer nell'*Opera da tre soldi* di Brecht; tormentato vecchio nel *Temporale* di Strindberg e, soprattutto, interprete eccelso del *Re Lear* e della *Tempesta* negli allestimenti strehleriani, qui toccando l'apice. Oggi, come Prospero nel finale della *Tempesta*, Tino ha spezzato la sua bacchetta di mago della scena. Restano nell'aria gli incantesimi dei suoi cento e mille personaggi. □

Nel salutare Tino Carraro (che si è spento il 13 gennaio all'ospedale Fatebenefratelli di Milano, e che il primo dicembre era entrato nell'85° anno) viene spontaneo rivederne la silhouette di vecchio gentiluomo appena incurvata dall'età, in mezzo alla folla presente, l'anno scorso, alla serata d'onore per Nina Vinchi. Senza essere stato tra i fondatori del Piccolo e pur avendolo abbandonato per un certo tempo (fu quando la parte di protagonista nel *Galileo* di Brecht, a lui promessa, toccò a Buzzelli: ma la lite si sarebbe ricomposta dopo qualche anno di «esilio» a Roma). Carraro faceva parte della storia - anzi, del mito - dello Stabile milanese: del che era fiero, ma senza iattanza perché pur essendo di scrupolosissima professionalità, aveva della professione dell'attore un'idea che gli inibiva l'autocelebrazione. Fra i suoi detti memorabili (per modestia o candore) c'era questo: «Un medico si laurea, fa pratica e dopo la trafila, magari, diventa primario. Bene, io sono così, con la differenza che faccio l'attore». Aggiungeva: «Come attore posso essere tutto, Tartufo o puttaniere, eroe o mago; ma quando ho smesso i panni di scena mi piace ritirarmi nell'intimità della mia casa e stare in pantofole. In gioventù vendevo automobili per la Renault; poi mi sono messo a frequentare l'Accademia dei Filodrammatici, ho preso gusto e così, quando per via delle sanzioni all'Ita-

lia di Mussolini diventò impossibile vendere auto straniera, mi ritrovai con un secondo, provvidenziale mestiere. Da allora non ho più smesso, anche se ho una natura orientale e non mi piace lavorare; ragion per cui preferisco dire che il teatro è il mio hobby». Aveva provato, negli ultimi anni, a «staccare per sempre», ma qualcosa lo richiamava in servizio, magari l'obbedienza al «tiranno Strehler», al quale non sapeva dire di no: ed eccolo ancora, l'anno scorso, alla ribalta dei *Giganti della montagna* per dire le ultime parole sul dramma incompiuto, davanti al sipario strappato. Difficile tracciare la biografia di un attore cui piaceva vestire in grigio, che aveva cresciuto due figlie, Roberta ed Anna, accanto a una moglie silenziosa e devota, l'ex attrice Maria Mayer, al quale neppure il giornalista più inventivo aveva saputo attribuire un pettegoletto. La sua originalità era di essere fuori moda, di dire e fare cose apparentemente ovvie, in realtà solide e profonde. Per esempio, citando dalle sue risposte a un'inchiesta sull'attore: «L'individuo è attore o attrice per nascita; poi c'è chi si scopre attore e allora interpreta». «Se uno è attore può diventare tutto: bello, brutto, alto, basso, grasso, magro, intelligente, stupido, buono, cattivo. Ma deve anche saperlo dimostrare». «L'attore deve essere interprete del testo e del personaggio».

Quest'ultima frase, addirittura lapalissiana (ma

Nella foto, Tino Carraro.

UN NUMERO SPECIALE DELLA RIVISTA AB

## A Brescia il teatro onora il passato e guarda avanti

MAGDA BIGLIA

«Serata d'onore per il teatro bresciano» si è voluto chiamare l'appuntamento organizzato il 4 novembre al Santa Chiara dalla Grafo, importante editrice locale, per presentare lo speciale della rivista AB dedicato al mondo delle scene nella città lombarda. Serata d'onore come festa, dove i ricordi e le emozioni ripescate da tempi col sapore della leggenda si sono mescolate alle riflessioni concrete sul presente, agli interrogativi su un futuro apparentemente faticoso.

Cesare Lievi, regista di livello internazionale che affonda le radici nel lago di Garda, ha sintetizzato per tutti. Il teatro, per definizione legato al suo esistere nell'attimo, si è fatto mito, potente nella formazione di molti, legato alla storia della cultura cittadina, con La Loggetta, a sua volta nata dal Piccolo Teatro di Brescia e poi divenuta Centro teatrale, ovvero uno dei quattordici Stabili italiani, il secondo della Lombardia. La profonda emozione che Lievi ha saputo esprimere è stata quella di tutti coloro che gremivano la sala, molti in piedi, qualcuno rimasto fuori. Era palpabile nel silenzio fondo che ha accompagnato i flash realizzati da Mina Mezzadri con Renato Borsoni, Aldo Engheben, Edi Gambarà da *Un uomo è un uomo*, *Eloisa e Abelardo* e *Finale di partita*, spettacoli dei gloriosi anni Sessanta.

È storia di forti passioni, nessuna dimenticata. La Loggetta si è istituzionalizzata, è diventata il Ctb degli anni '70 ed '80 con Borsoni, Bino, Castri; poi il Ctb anni '90 diretto da Sandro Sequi e amministrato da Enzo Giffoni. L'un contro l'altro armato, legati da un'unica trama. Tino Bino, divenuto quasi subito presidente dello Stabile nato nel 1974 con la direzione di Borsoni, ha quella sera ricordato che «Brescia ha un suo teatro grazie alle mitiche radici, grazie al gruppo di Renzo Frusca degli anni '50, grazie ai fondatori della Loggetta che ne hanno raccolto l'eredità».

Ettore Capriolo che ha lavorato con Castri, esempio delle travagliate storie d'amore interne tra protagonisti ed esterne con la città, ha parlato del «coraggio di misurarsi» in periodi di scomuniche, di scandalo nella Brescia sonnolenta. Oggi i tempi sono di nuovo «polverosi» per il teatro italiano: concordano tutti con la critica di Lievi. E cercano di sottrarsi. Lo fa lo stesso regista di Toscolano con un percorso di ricerca rigoroso molto apprezzato in particolare nella Mitteleuropa; lo fa Castri, ritornato nella Brescia di oggi con l'applauditissimo *Il gioco dell'amore e del caso* di Marivaux; lo fa Sandro Sequi attuale direttore artistico. La sua permanenza al Ctb si è caratterizzata per uno stile «non certo provocatorio, ma impegnato sulla qualità»; a rifuggere comunque dallo scontato, a rileggere testi letterari corposi e poco frequentati. «L'ascerò un teatro funzionante e dignitoso» ha dichiarato in una sorta di anticipato addio. Ha saputo crearsi un gruppo di attori, alcuni dei quali, Anita Laurenzi, Pino Censi, Monica Conti, Beatrice Faedi, Roberto Trifirò, hanno dato lettura di brani dei recenti successi. *I villeggianti* di Gorkij, *Capricci* di Musset, *Britannico* di Racine. Il direttore regista ha lavorato in buona sintonia con il presidente Giffoni, solido amministratore che dalla città, con la quale ha avviato più stretti e continuativi rapporti, ha ricevuto per l'occasione un omaggio: un bronzo del grande



Eduardo offerto dallo scultore Mario Inverardi. Come emerso dallo Speciale di *Atlante bresciano*, seppure impossibilitato e comunque nemmeno desideroso di tracciare il quadro completo sincronico e diacronico di una vicenda complessa, il tessuto intrecciato nella città attorno allo Stabile, o nonostante lo Stabile secondo taluni, è ricco e vivace. Ci sono le difficoltà, le alterne vicende, le inascoltate rivendicazioni, tuttavia esistono parecchi gruppi dialettali, amatoriali, di ricerca sia nel capoluogo che nella provincia. Uno per tutti, ha portato al Santa Chiara la sua testimonianza Gian Giacomo Colli per i Guitti, anche se la loro caratteristica è piuttosto singolare. Sono gli eredi di una ottocentesca famiglia da carro di Tespi, professionisti «senza nessuna sovravvenzione» o meglio accurati artigiani dello spettacolo; ne sfornano uno all'anno dal repertorio classico che replicano innumerevoli volte in giro per l'Alta Italia soprattutto nelle scuole.

Teatro a Brescia è anche questo; quello dei gruppi in cerca di spazio, disdegnati e disdegnosi. Tutto a cornice della grande epopea iniziata nel 1951 con Renzo Frusca e il suo Piccolo Teatro, consacrata nella ex chiesa in via Santa Chiara con *I giganti della montagna* di Pirandello nel 1963, divenuta pubblica nel 1974 con un altro Pirandello *Vestire gli ignudi*, dichiarata Stabile nel '77, definitivamente stabilizzata e accettata dalla città con l'associazione tra Regione, Provincia, Comune e Centro teatrale bresciano degli anni Novanta. A questo «teatro con le radici», ad un teatro «fatto e gestito direttamente sul territorio, rivolto ad un pubblico ben identificato, capace di parlare la lingua degli uomini d'oggi» ha fatto riferimento in conclusione Ugo Ronfani, direttore di AB, come ad un terreno praticabile per superare l'endemica crisi delle scene e peggio «la confusione terapeutica» intorno al teatro italiano. Coniugare la forza delle risorse vive del territorio con una reale politica di decentramento, è questa la strada da percorrere per un rinnovamento che passi attraverso la riqualificazione e il rafforzamento dei compiti delle Regioni. □

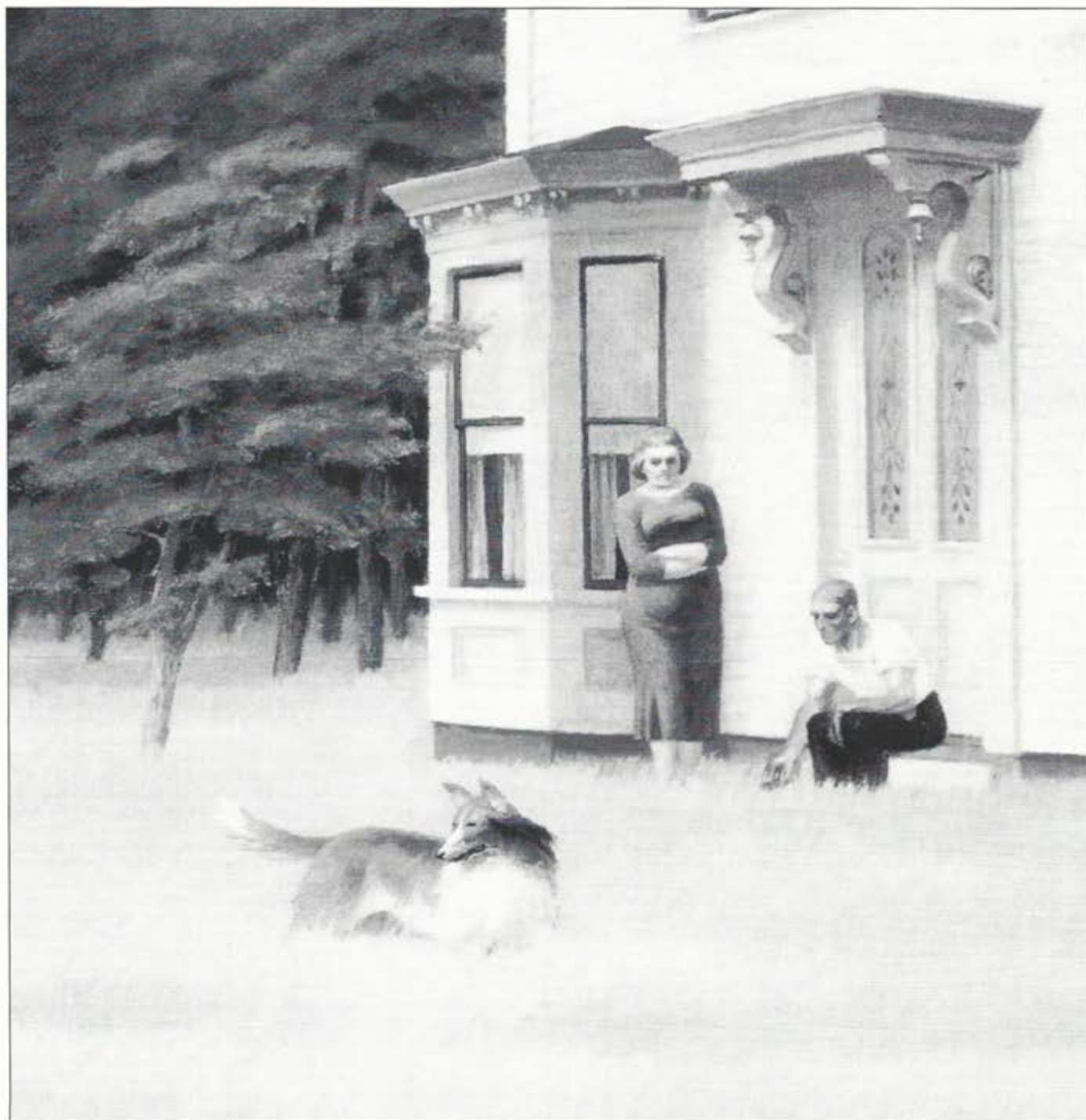
Nella foto, Gianni Agus in «Non c'è domani» di Julien Green.

## Al convegno sui Gesuiti si è recitato in lingua latina

«Gesuiti e i primordi del Teatro Barocco» è il titolo del convegno di quest'anno del Centro Studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale. Da diciotto anni Federico Doglio, suo fondatore, propone questo appuntamento su tematiche pertinenti, riunendo docenti e studiosi insieme a studenti e a personalità del teatro; scopo degli incontri, portare il teatro antico in scena, farlo conoscere oggi. Luogo del convegno, quest'anno, l'Università Gregoriana. Da Marc Fumaroli del Collège de France - «Gesuiti, pedagoghi della parola» - a Heinrich Pfeiffer, gesuita, sulla radice dell'attività teatrale della Compagnia di Gesù, negli *Esercizi spirituali* di Sant'Ignazio, le cinque giornate del convegno si snodano affollatissime, corredate da due iniziative spettacolari, la lettura drammatizzata del *Crispus* nell'Aula Magna della Gregoriana e la rappresentazione della *Judit* di Federico Della Valle al Teatro Ghione. Di particolare interesse si è rivelata la «mise en espace» del *Crispus* del gesuita Bernardino Stefonio (1597): la tragedia di Fedra si tinge di toni socratici nel personaggio di Ippolito-Crispo (un efficace Edoardo Siravo) che non rifiuta il veleno a cui il padre, credendolo colpevole di incesto, lo condanna; regista di entrambe le operazioni, e traduttore sensibile della prima, scritta in latino, Ezio Maria Caserta, che ha messo in scena i lavori con la sua Cooperativa del Teatro Scientifico di Verona; attori, la straordinaria Carla Casola, una nutrice orditrice di psicologismi finissimi, Isabella Caserta opulenta e fatale Fedra e poi Judit, Aldo Reggiani nei panni del gradasso Oloferne, e poi Roberto Vandelli, Matteo Gazzolo, Elena Sardi, e dolcissimo Angelo-Bambina come prologo della *Judit*, Silvia Siravo. Studioso universitario, autore di saggi e autorevole operatore culturale in campo televisivo, Federico Doglio ha iniziato il Centro rispondendo ad una richiesta dell'Ente Provinciale per il Turismo di Viterbo. I monumenti stessi della città gli suggerirono di riportare alla luce il teatro dimenticato, restituendolo, come per la musica, la pittura, la scultura, alla fruizione attuale. Un volume degli atti ed un film offrono ogni anno documentazione dell'attività svolta; per mesi vi lavorano studenti universitari e di licei. Numerose le manifestazioni memorabili. Si è recitato in latino, a Viterbo, nel Chiostro del Paradiso, *Egerius* di Albertino Mussato, prototragedia umanistica d'Europa; davanti alla folla di convegnisti, tra cui il regista Luigi Squarzina e il professor Paratore, gran traduttore di classici, la leggenda di Ezzelino da Romano, nato dal diavolo, si faceva spettacolo in un gran balenare di fiamme. E ci fu *La fabula di Orfeo* del Poliziano, a Villa Lante, a Bagnaia, con l'apporto entusiasta di decine di giovani seminarialmente impegnati nell'allestimento, che cantavano e danzavano. E ancora l'*Aminta*, nella straordinaria scenografia architettonica dell'Albergo dei Poveri di Genova. Ormai il Centro ha sede a Roma. Analoghi interessi culturali stanno nascendo: ancora sotto la direzione di Doglio e per impulso dell'assessore alla Cultura del Comune, Giovanni Stella, si è realizzato quest'anno ad Anagni un festival del Teatro Medioevale. Doglio, con la lena sorridente che gli è propria, già pensa al prossimo convegno, che avrà come tema la Commedia dell'Arte. *Maricla Boggio*

# CONVERSAZIONE PER PASSARE LA NOTTE

di RAFFAELLA BATTAGLINI, vincitrice al Concorso Idi 1993



A destra della scena, di spalle rispetto al pubblico, due donne vecchissime, sedute in penombra davanti a una finestra spalancata. Dalla finestra, un luminoso cielo notturno. Molte stelle. La Luna non è visibile.

Breve pausa.

PRIMA NARRATRICE - Settembre?

SECONDA NARRATRICE - No.

PRIMA NARRATRICE - Non era settembre?

SECONDA NARRATRICE - Ti dico di no.

PRIMA NARRATRICE - E allora cos'era?

SECONDA NARRATRICE - Maggio, naturalmente. (Pausa) Era maggio.

PRIMA NARRATRICE - Sei sicura?

SECONDA NARRATRICE - Ma sì.

Breve pausa.

PRIMA NARRATRICE - Be', be'... Così era maggio. (Pausa) S'impara sempre qualcosa...

SECONDA NARRATRICE - (Acida) Stai perdendo la memoria.

PRIMA NARRATRICE - (Indignata) Non è affatto vero. (Pausa) Mi ricordo tutto. Mi ricordo certe cose che tu nemmeno...

SECONDA NARRATRICE - Ma va. Se non fai altro che confondere le date...

Pausa.

PRIMA NARRATRICE - (Romantica) Che notte. (Pausa. Non ricevendo risposta) Eh?

SECONDA NARRATRICE - Già.

PRIMA NARRATRICE - Non si vedevano tante stelle da quando...

SECONDA NARRATRICE - (Stufa) Ancora...

PRIMA NARRATRICE - (Umilmente) Hai ragione. Scusa.

Lunga pausa.

SECONDA NARRATRICE - Una fetta di torta?

PRIMA NARRATRICE - No, non adesso. È troppo presto. (Pausa) L'inizio di maggio, volevi dire?

SECONDA NARRATRICE - No, no. Verso la fine, piuttosto...

PRIMA NARRATRICE - La fine? (Pausa) Che giorno era?

SECONDA NARRATRICE - Non ti ricordi neanche questo?

PRIMA NARRATRICE - Certo che me lo ricordo. (Pausa. Speranzosa) Un lunedì?

SECONDA NARRATRICE - No.

PRIMA NARRATRICE - Strano. Avrei giurato... (Pausa) Un mercoledì?

SECONDA NARRATRICE - No.

Pausa.

PRIMA NARRATRICE - (Timidamente) Un venerdì, allora?

SECONDA NARRATRICE - No. (Pausa) Era domenica. (Pausa) Non si tratta di tirare a indovinare. Dovresti vergognarti...

PRIMA NARRATRICE - (Umilmente) Scusa.

Pausa.

PRIMA NARRATRICE - Però mi ricordo benissimo che era una giornata di sole. Una bella giornata di sole, quasi estiva. Se non fosse stato per tutto quel riverbero, si sarebbe detto...

SECONDA NARRATRICE - (Brusca) Non dire sciocchezze. Era una giornata nuvolosa. Al mattino, quando mi sono svegliata, il cielo era tutto coperto, tanto è vero...

PRIMA NARRATRICE - (Interrompendola) Ma la sera è stata calda. Molto calda. Questo non puoi negarlo, spero...

SECONDA NARRATRICE - Certo che faceva caldo. Era tutto coperto...

Luce sulla parte sinistra della scena. Appare un salottino vecchiotto, confortevole. Una portafinestra dà sul giardino. Entrano Marisa e Nina. Indossano abiti estivi, leggeri. Nina tiene in mano un lume acceso. Lo posa sul tavolo.

MARISA - No, non lì. Lì dà solo noia. Mettilo per terra, vicino alla poltrona.

Nina obbedisce.

SECONDA NARRATRICE - (A bassa voce, irritata) Vuoi sempre aver ragione tu. Io invece sono sicura...

PRIMA NARRATRICE - Shhh...

MARISA - (A Nina) Uno di questi giorni dovremo spostare quella pendola. Non lo fa dormire, sembra. (Pausa. Tono rassegnato) È il rumore che gli dà fastidio, non sopporta di sentir battere

## PERSONAGGI

PRIMA NARRATRICE  
SECONDA NARRATRICE,  
entrambe molto vecchie

MARISA, 45-50 anni  
LUCIA, 22 anni  
NINA, 20 anni  
LEO, 55-60 anni  
LORENZO, 25-30 anni

le ore, tu lo sai, ha un udito finissimo, d'altra parte c'era da aspettarselo, nelle sue condizioni... (S'interrompe. Guardando Nina con aria critica) Sciogliti i capelli. Lo sai che non ti può soffrire, coi capelli raccolti...

Nina, obbediente, va allo specchio. Si scioglie i capelli.

MARISA - (In tono d'approvazione) Meglio. Molto meglio. (Avvicinandosi, glieli sistema con le mani) Hai riordinato la tua stanza?

Nina fa cenno di sì.

MARISA - Bisognerà preparargli la cena. Sono quasi le nove... (Si volta, e si dirige alla portafinestra. Guardando fuori, romantica) Che notte. (Pausa. Non ricevendo risposta) Eh?

Nina, in silenzio, comincia ad apparecchiare la tavola.

MARISA - (Aprendo la portafinestra) Quando ero ragazza, in notti come questa... (Pausa. Pensierosamente) Gli altri anni, sono sicura, non avevamo fiori così belli. No. Non l'anno scorso, perlomeno. (Voltandosi verso Nina) Non è vero? (Torna a guardar fuori) Dev'essere per via del caldo. Troppo caldo per la stagione, dicono... (Si blocca di colpo. In ascolto) Cos'è stato? (A Nina) Hai sentito anche tu? (Spalanca la portafinestra, e fa un passo verso il giardino. Gridando) Chi è là? (Pausa) C'è qualcuno, lì fuori?

Pausa.

MARISA - C'è qualcuno, ho detto?

Luce su Lorenzo, fermo sul viale.

LORENZO - Mi scusi. Non volevo spaventarla...

SECONDA NARRATRICE - Ancora questa vecchia storia...

Lentamente, buio sulla parte sinistra della scena.

PRIMA NARRATRICE - Ne sai una migliore?

SECONDA NARRATRICE - Non è questo. È che stai barando, come al solito...

PRIMA NARRATRICE - Cosa vorresti dire?

SECONDA NARRATRICE - Che non è andata così.

PRIMA NARRATRICE - Ah no?

SECONDA NARRATRICE - Lo sai benissimo...

Lunga pausa.

PRIMA NARRATRICE - (Chinandosi verso la compagna. Confidenziale) E il suo vestito, quel giorno?

SECONDA NARRATRICE - Quello rosso?

PRIMA NARRATRICE - No. Quello rosso, certamente no...

SECONDA NARRATRICE - Sei sicura?

PRIMA NARRATRICE - Sicurissima. Nelle giornate calde, caso mai quello azzurro.

SECONDA NARRATRICE - Ma non era una giornata così calda...

PRIMA NARRATRICE - (Irritata) Come no. Se abbiamo appena detto...

Pausa.

SECONDA NARRATRICE - In ogni caso, preferirei che evitassimo l'azzurro. Se non ti dispiace.

PRIMA NARRATRICE - Perché?

SECONDA NARRATRICE - Lo sai, perché.

PRIMA NARRATRICE - (Ancora di malumore) E allora cosa?

SECONDA NARRATRICE - Magari il giallo?

PRIMA NARRATRICE - Per carità.

SECONDA NARRATRICE - Diciamo il bianco, e facciamola finita.

Pausa.

PRIMA NARRATRICE - Mi sembra troppo simbolico.

SECONDA NARRATRICE - Ma va. Cosa ti viene in mente... Il bianco va benissimo, secondo me.

Lentamente, luce sul giardino. Sera, verso il tramonto. Lucia e Lorenzo in piedi nel viale. Lucia è vestita di bianco. Tiene in mano una cesta piena di fiori.

LORENZO - Mi scusi. Non volevo spaventarla...

LUCIA - Lei chi è?

LORENZO - Non si preoccupi, me ne vado subito. Stavo soltanto...

LUCIA - Cosa ci fa nel mio giardino?

LORENZO - (Cerimonioso) Mi scusi, signorina. Stavo soltanto riprendendo fiato. Me ne vado immediatamente.

PRIMA NARRATRICE - (Sottovoce) Troppa luce. (Pausa) Per conto mio, era molto più tardi.

SECONDA NARRATRICE - Shhh...

LUCIA - (Osservando Lorenzo con attenzione) Sta cercando qualcuno? Conosce qualcuno, qui? Pausa.

LORENZO - Sono molto stanco, signorina. (Pausa) Non mi farebbe entrare? Solo un minuto, il tempo di sedermi...

PRIMA NARRATRICE - (A bassa voce) Lo vedi che così non è plausibile?

SECONDA NARRATRICE - Perché?

PRIMA NARRATRICE - Lo vedi che così non è plausibile? La fanciulla innocente, i fiori, lo sconosciuto... tutte cose...

SECONDA NARRATRICE - Eppure...

PRIMA NARRATRICE - Il vestito bianco, il tramonto... un'esagerazione... al giorno d'oggi nessuno...

SECONDA NARRATRICE - Eppure, è così che è andata. (Pausa) È così che è andata, che ti piaccia o no.

Luce e Lorenzo si voltano, e percorrono il vialetto in direzione della casa.

PRIMA NARRATRICE - E poi? Cos'è successo, poi?

SECONDA NARRATRICE - Poi sono entrati in casa. Non c'era nessuno... Allora hanno aspettato, finché...

Luce sul salotto. Lucia e Lorenzo entrano. Lentamente, buio sul giardino.

PRIMA NARRATRICE - Lei com'era?

Durante le battute che seguono, mentre Lorenzo si siede sul divano, Lucia si dà da fare nella stanza, tira le tende, mette i fiori in un vaso, ecc...

SECONDA NARRATRICE - Lei era imbarazzata, naturalmente. Intimidita. (Pausa) Del resto è logico, in fin dei conti era la prima volta...

PRIMA NARRATRICE - La prima volta, vorresti dire, che si trovava sola con un uomo?

SECONDA NARRATRICE - Sì.

PRIMA NARRATRICE - (Infastidita) Su, su... non vorrai che ci creda, spero? Non è possibile, a quell'età... Non era mica una bambina.

SECONDA NARRATRICE - Conduceva una vita ritirata. (Pausa) Conducevano una vita molto ritirata. (Pausa) In quella casa. (Pausa) A quei tempi.

Pausa.

PRIMA NARRATRICE - E la domenica pomeriggio? Dopo la messa?

SECONDA NARRATRICE - No, no. Niente di quel genere. Al massimo, un gelato con le amiche...

Pausa.

PRIMA NARRATRICE - E tutti gli anni di collegio? Non vorrai sostenere...

SECONDA NARRATRICE - C'erano solo donne. Le compagne di classe, le suore... tutt'al più qualche vecchio insegnante di fisica...

Pausa.

PRIMA NARRATRICE - (Malignamente) E il fratello di quella compagna di banco? Cosa puoi dirmi di lui?

Pausa.

SECONDA NARRATRICE - Ah, quello...

PRIMA NARRATRICE - (Trionfante) Vedi?

SECONDA NARRATRICE - (Indignata) Non puoi attaccarti a una cosa del genere. Un'infatuazione giovanile... un amore dell'adolescenza... capita a tutti, si sa...

PRIMA NARRATRICE - Passeggiate mano nella mano?

SECONDA NARRATRICE - Sì.

PRIMA NARRATRICE - Un bacio al momento dei saluti?

SECONDA NARRATRICE - Sì...

PRIMA NARRATRICE - Nient'altro?

SECONDA NARRATRICE - Nient'altro.

*Pausa.*

PRIMA NARRATRICE - *(Con un sospiro)* Non confesserai mai... *(Pausa)* Vero?

LORENZO - *(A Lucia)* Lei è molto bella, lo sa?

*Pausa.*

LUCIA - *(Voltandosi a guardarlo)* Non dovrebbe dirmi queste cose.

LORENZO - *(Alzandosi, e andando verso di lei)* Non gliel'hanno mai detto?

LUCIA - Non dovrebbe dirmi... *(Lorenzo si ferma di fronte a lei, che indietreggia leggermente)*

Farebbe meglio ad andarsene. Mia madre tornerà fra poco...

LORENZO - Sua madre?

LUCIA - Sì.

LORENZO - *(Carezzevole)* La prego, non mi mandi via. Mi tenga qui con lei. Non conosco nessuno, da queste parti...

LUCIA - Non può restare qui. Non siamo abituati a ricevere visite, in questa casa... *(Lei le prende una mano, lei si scosta)*

La smetta immediatamente. Deve andarsene, ho detto. Se la vede qualcuno...

LORENZO - *(Riprendendole la mano, e stringendola)* Mi nasconderò. Farò quello che vorrà, ma non mi mandi via...

PRIMA NARRATRICE - *(Caustica)* Poverina... Era così ingenua, vero?

SECONDA NARRATRICE - Cosa vorresti insinuare?

PRIMA NARRATRICE - *(C.s.)* Una vera scolarotta... Credeva a tutto, non è così?

*Lentamente, durante queste battute, buio sul salotto.*

SECONDA NARRATRICE - Non c'è da meravigliarsi, mi sembra. Considerando com'era stata educata...

PRIMA NARRATRICE - *(Disgustata)* Puh... *(Pausa. Con amarezza)* Tutto questo tempo, e ancora ci provi...

*Lunga pausa.*

SECONDA NARRATRICE - *(Romantica)* Che notte. *(Pausa. Non ricevendo risposta)* Eh?

PRIMA NARRATRICE - *(Scorbatica)* Già.

SECONDA NARRATRICE - Non si vedevano tante stelle...

PRIMA NARRATRICE - *(Stufa)* Ancora...

SECONDA NARRATRICE - *(Umilmente)* Hai ragione. Scusa.

*Breve pausa.*

SECONDA NARRATRICE - Stavo pensando...

PRIMA NARRATRICE - Di.

SECONDA NARRATRICE - Se provassimo a cambiare posizione?

PRIMA NARRATRICE - In che senso?

SECONDA NARRATRICE - *(Esitando)* Non so... Per esempio, se ci voltassimo dall'altra parte?

PRIMA NARRATRICE - Ma cosa ti salta in mente? Sei impazzita?

SECONDA NARRATRICE - Come vuoi. Dicevo così...

*Pausa.*

PRIMA NARRATRICE - Come ti verranno certe idee, poi...

*Pausa.*

SECONDA NARRATRICE - Una fetta di torta?

PRIMA NARRATRICE - *(Con impazienza)* No. *(Pausa)* Non puoi stare un attimo tranquilla? Non ti riesce proprio di stare tranquilla, per una volta?

SECONDA NARRATRICE - Ci sto provando. È che continuo a pensarci...

*Luce sul salotto. Mattina, pieno sole.*

Marisa e Lucia sedute a tavola, davanti alla prima colazione.

PRIMA NARRATRICE - *(A bassa voce)* Oh, Dio... Non c'è proprio niente da fare, vero?

MARISA - *(A Lucia)* Miele?

LUCIA - No.

MARISA - Non vuoi un po' di miele?

LUCIA - No.

MARISA - Che c'è? *(Scrutandola)* Non hai fame?

LUCIA - No.

MARISA - Come mai?

LUCIA - Non posso mica ingozzarmi in continuazione...

MARISA - Mangi troppo poco, ultimamente... Qualcosa non va?

LUCIA - *(Facendo per alzarsi)* Posso uscire una mezz'oretta?

MARISA - Uscire?

LUCIA - Una mezz'oretta.

MARISA - Ma neanche per idea. Torna a sederti. Non sono ancora le dieci...

LUCIA - Vado solo...

MARISA - No. No. Torna a sederti. E assolutamente, una fetta di pane con burro e miele. Qualcosa devi mangiare. Ti dà forza...

*Entra Leo, sostenuto da Nina. Cammina con difficoltà.*

MARISA - *(A Leo)* Eccoti, caro. Hai visto che bella mattina? *(Leo, aiutato da Nina, si siede a tavola)* Veramente una mattina stupida. È arrivato il caldo finalmente, se Dio vuole...

LEO - *(Corrucciato, senza guardarla)* Il mio uovo.

MARISA - Non c'è il tuo uovo? Nina, tesoro, come hai potuto dimenticare il suo uovo... Arriva subito, caro, non ti preoccupare.

*Fa un cenno a Nina, che sparisce di là.*

LEO - *(C.s.)* Il mio uovo.

MARISA - Arriva, caro, arriva. *(Sottovoce, a Lucia)* Non ha una buona giornata, oggi. Deve aver passato una brutta notte... *(A Leo)* Hai passato una brutta notte, caro? È così? Mi dispiace tanto... Bisognerà spostare quella maledetta pendola, lo so che ti dà fastidio... È stata quella a tenerti sveglia?

*(Pausa)* Di, è stata quella? O magari hai avuto freddo... Dirò a Nina...

LEO - *(C.s.)* Il mio uovo.

MARISA - *(Tono rassegnato)* Sì, caro, sì. *(Pausa. Rianimandosi)* Dopo colazione, se ti sentirai meglio, ti porterò a fare un giro fino al prato. È una giornata così bella... Ti farebbe piacere? Naturalmente, dovrai metterti qualcosa di più pesante, ad esempio la vestaglia scozzese, quella andrebbe bene, tiene molto caldo, oppure...

*Entra Nina, con l'uovo, che depone davanti a Leo.*

MARISA - Ecco il tuo uovo, caro. Sei contento? *(Nina si siede vicino a Leo, e comincia ad imboccarlo.)*

MARISA - *(A Leo)* È abbastanza cotto? *(A Nina)* Mi raccomando, che non sia troppo crudo, altrimenti gli fa male...

*Leo, dopo tre o quattro bocconi, respinge il cucchiaino con foga.*

MARISA - *(A Leo)* Non ne vuoi più? *(A Nina, tono di rimprovero)* Te l'avevo detto che non era cotto abbastanza...

LEO - *(Con voce improvvisamente forte e chiara)* Dite agli smarriti di cuore: siate forti, non temete. Ecco, il vostro Dio verrà con la vendetta. La divina ricompensa. Verrà e vi salverà. Allora si apriranno gli occhi ai ciechi...

*Si blocca, di colpo come aveva cominciato.*

MARISA - *(In tono di elogio, come a un bambino)* È molto bello, caro. Che cos'era? *(Leo, imboccato da Nina, riprende a mangiare. Sottovoce, a Lucia)* È straordinaria, se solo ci si pensa, la memoria che ha per certe cose. *(A Leo)* Non vuoi dirci che cos'era? *(A Lucia)* Dev'essere un qualche salmo. Una volta li sapeva tutti...

*Lucia si alza. Fa per uscire.*

MARISA - Dove stai andando?

LUCIA - Vado di sopra. In camera mia...

MARISA - Potresti almeno finire il tuo tè...

LUCIA - Non mi va più.

MARISA - Stai diventando davvero insolente... *Lucia esce.*

MARISA - *(Gridandole dietro)* Vedi di tornare fra dieci minuti. Devi aiutarmi a portar fuori tuo padre...

PRIMA NARRATRICE - *(Con amarezza)* È tutto qui, quello che ti ricordi?

*Luce a sfumare sul salotto, fino a buio.*

SECONDA NARRATRICE - *(Tono di sfida)* Oh,

no. Ricordo molte altre cose. Vuoi che te le racconti?

PRIMA NARRATRICE - Che ingratitudine. Da non crederci. Anni e anni di fatiche, per poi...

SECONDA NARRATRICE - Vuoi che te le racconti?

PRIMA NARRATRICE - Stare qui seduta, una povera vecchia, e sentirsi rinfacciare delle cose che...

SECONDA NARRATRICE - Vuoi che te le racconti?

PRIMA NARRATRICE - *(Con violenza)* No. *(Pausa. Malignamente)* Anch'io avrei parecchio da raccontare, se volessi...

SECONDA NARRATRICE - Oh, fai pure. Non ho mica paura...

*Una pausa.*

PRIMA NARRATRICE - *(Improvvisamente lirica)* Ah, se soltanto...

*Pausa.*

SECONDA NARRATRICE - Cosa?

PRIMA NARRATRICE - *(C.s.)* Ah, se soltanto potessero tornare le belle sere d'estate...

SECONDA NARRATRICE - Sei pazza?

PRIMA NARRATRICE - Le siepi in fiore, il profumo dei biancospini...

SECONDA NARRATRICE - *(Non credendo alle sue orecchie)* Il profumo dei...

PRIMA NARRATRICE - Versare lacrime nell'attesa, immaginare il suono dei passi familiari...

SECONDA NARRATRICE - *(C.s.)* Versare lacrime nell'attesa?

PRIMA NARRATRICE - Affacciarsi alla finestra, il suono dei passi familiari, l'amata voce...

SECONDA NARRATRICE - *(Disgustata)* L'amata voce?

PRIMA NARRATRICE - Riconoscere i passi familiari, affacciarsi alla finestra sul viale... riascoltare l'amata voce, e senza alcuna esitazione...

SECONDA NARRATRICE - Dio mio. *(Pausa)* Non eri così stupida, una volta...

*Lunga pausa.*

SECONDA NARRATRICE - Non ti ricordi più niente, è questo il problema, vero? Non puoi ribattere, perché...

PRIMA NARRATRICE - *(Soave)* Oh, no. Ti sbagli di grosso. Se sapessi fino a che punto...

*Luce su una stanza da letto, in penombra. Marisa seduta sul letto. È in vestaglia. Sta leggendo. Dopo una pausa, si sente aprire una porta.*

MARISA - *(Balzando in piedi di scatto)* Cos'è stato? *(Pausa)* C'è qualcuno lì? *(Pausa)* C'è qualcuno, ho detto?

*Luce su Lorenzo, in piedi accanto alla porta. È vestito poveramente, da viandante.*

LORENZO - Mi scusi. Non volevo spaventarla... *Pausa. Marisa lo guarda.*

MARISA - Lei chi è? Che cosa vuole?

*Pausa.*

MARISA - È venuto per rubare, vero? È questo che...

LORENZO - *(Tono sottomesso)* No, signora. Sono entrato per stare al riparo. Credevo che in casa non ci fosse nessuno...

MARISA - Da dove è entrato?

LORENZO - *(C.s.)* Dal giardino, signora. Mi ero seduto su una panchina, e tentavo di dormire, ma si era fatto freddo... fa ancora freddo, la notte... e allora ho pensato...

MARISA - Ma non ha visto che c'era la luce?

LORENZO - *(C.s.)* No, signora. Non ho visto la luce. Altrimenti non mi sarei permesso...

MARISA - *(Stancamente)* Se ne vada. Non chiamerò la polizia, ma se ne vada immediatamente...

LORENZO - *(Facendo un passo verso di lei)* La prego, non mi mandi via. Solo per questa notte... Non le darò fastidio. Mi siederò in quell'angolo, e mi addormenterò. Solo per una notte... Non voglio disturbarla. Glielo prometto. Mi verrà sonno subito, sono talmente stanco... Non se ne accorgerà nemmeno, che sono qui...

SECONDA NARRATRICE - Preferisco risparmiarti i commenti...

*Lentamente, buio sulla stanza da letto.*

PRIMA NARRATRICE - Hai qualche obiezione?

SECONDA NARRATRICE - *(Tono di scherno)*

Obiezioni? (Pausa) È semplicemente troppo ridicolo per parlarne...

PRIMA NARRATRICE - Eppure...

SECONDA NARRATRICE - Quindi, avrebbe dormito lì, secondo te?

PRIMA NARRATRICE - Sì. È lì che ha dormito, quella notte. (Pausa) Si è steso nel suo angolo, e...

(Pausa) Non ha fatto nessun rumore. Si è steso lì, tranquillo, con la testa sulla giacca... (Pausa) Durante la notte, lei...

SECONDA NARRATRICE - No, ti prego...

PRIMA NARRATRICE - No, no. Niente di quello che... Soltanto, a un certo punto si è svegliata, e...

SECONDA NARRATRICE - Lui non c'era più...

PRIMA NARRATRICE - (Infuriata) La vuoi smettere di anticiparmi? (Pausa) Stavo dicendo: a un certo punto si è svegliata, è scesa dal letto, e in punta di piedi...

SECONDA NARRATRICE - No, no, no! Non voglio sentire...

PRIMA NARRATRICE - Ma che cosa stai pensando? Semplicemente, l'ha guardato mentre dormiva...

Pausa.

SECONDA NARRATRICE - L'ha guardato...

PRIMA NARRATRICE - Sì. (Pausa) C'era un po' di luce, e allora... (Pausa) Lui dormiva così profondamente, che non si è accorto di nulla...

Pausa.

SECONDA NARRATRICE - È ancora peggio di quel che pensavo.

PRIMA NARRATRICE - Adesso non esageriamo. (Pausa) Comunque, la mattina dopo si era già pentita.

SECONDA NARRATRICE - Questo non cambia niente.

PRIMA NARRATRICE - Come no?

SECONDA NARRATRICE - Non cambia niente. Ormai dovremmo saperlo, no? (Pausa) In ogni caso, andiamo avanti. Mi fai perdere il filo, con queste continue...

PRIMA NARRATRICE - Ma se m'interrompi sempre...

SECONDA NARRATRICE - Va bene, va bene. Come al solito, è colpa mia...

Luce sul salotto. Mattina, pieno sole. Marisa, Lucia e Lorenzo seduti al tavolo della prima colazione.

MARISA - (A Lorenzo) Miele?

LORENZO - Sì, grazie.

MARISA - (A Lucia) Hai visto? (Passa il miele a Lorenzo) Tutti lo mangiano, la mattina. Dà forza.

LUCIA - Io no. Non mi piace.

MARISA - Come sarebbe, non ti piace? Piace a tutti... Non ho mai sentito di nessuno che...

LUCIA - A me non piace.

MARISA - (A Lorenzo) È testarda. Sempre stata. Un'ostinazione mai vista... E non si può certo dire che io non ci abbia provato, questo non me lo può dire nessuno... non mi si può rimproverare nulla, glielo assicuro... anni e anni di fatiche, ma naturalmente non sono serviti...

Entra Leo. Cammina normalmente.

MARISA - (A Leo) Eccoti, caro. Hai visto che bella mattina? (Leo si siede) Veramente una mattina stupenda. È arrivato il caldo finalmente, se Dio vuole...

LEO - (Amabilmente) Buongiorno a tutti. (A Lorenzo) Allora, come si sente? Ha dormito bene?

LORENZO - Sì, signore, grazie. Ho dormito benissimo.

LEO - Lucia?

Lucia si alza. Gli si avvicina. Lo bacia su tutt'e due le guance. Torna a sedersi.

LEO - (Tono d'approvazione) Brava. (Servendosi il caffè. A Lorenzo) Dopo colazione, se le fa piacere, la porterò a fare un giretto fino al prato. È una giornata così bella... (A Marisa e Lucia) Verrete anche voi, naturalmente. (A Lorenzo) Lei non ha ancora visto il nostro prato, se non sbaglia...

LORENZO - No, signore. In effetti, non l'ho ancora visto...

MARISA - (A Leo) Oh dio. Il tuo uovo. Si è dimenticata di portarlo... (Gridando) Nina!

LEO - Non ti preoccupare, cara. Non c'è nessuna fretta...

La Seconda Narratrice ride.

## SCHEDE D'AUTORE



**R**AFFAELLA BATTAGLINI è nata a Padova il 12 dicembre 1956. Si laurea all'Università di Padova, con una tesi in Storia e Critica del Cinema. Borsa di studio dell'Università della California, Los Angeles, Department of Theater Arts, dove segue corsi di cinema e teatro. Nel 1986, si trasferisce a Roma. Il suo primo testo teatrale, un atto unico intitolato *Ritratto di scrittore da vecchio* va in scena a Roma nel 1989. Nel 1990, vince il premio Anticoli Corrado per un'opera teatrale inedita con *Il Pensionante*, che viene rappresentato nel 1991. Nel frattempo, collabora alla rivista *Ridotto*. Altri suoi testi, *Dopo le sei* e *La Visita*, sono oggetto di letture sceniche. *L'Anniversario* viene segnalato al Premio Idi 1992, e nel giugno dello stesso anno ne viene fatta una lettura al Festival di Spoleto. Con *Conversazione per passare la notte* vince il Premio Idi 1993. □

## Se la memoria manipola i ricordi

RAFFAELLA BATTAGLINI

**C**onversazione per passare la notte nasce da una riflessione sulla memoria, che ho proseguito poi in altri miei testi. In particolare, quello che mi proponevo qui era di analizzare il modo in cui un episodio, per noi cruciale, possa venire alterato e addirittura cambiato di segno dalle omissioni e dalle manipolazioni che la nostra memoria, nel tempo, mette in atto, consentendoci così di convivere con quel ricordo. In questo caso, però, mi interessava soprattutto che l'azione del ricordare, e di conseguenza del valutare (o del contraffare) gli eventi della propria esistenza, avvenisse in qualche modo «da fuori», al di là dell'esistenza stessa: quindi, necessariamente, dalla morte. Le due vecchissime protagoniste del testo sono, in effetti, morte da un pezzo: siedono interminabilmente in una sorta di non-luogo, ripetendo all'infinito la loro «conversazione», la loro eterna disputa su «ciò che è realmente avvenuto». Ma l'oggettività, anche oltre la morte, continua dispettosamente a dimostrarsi irraggiungibile, come risulta palese dall'arbitraria labilità delle loro «ricostruzioni». E, se di dannazione si tratta, la loro dannazione consiste perlappunto nell'impossibilità dell'oblio, in un'irresistibile coazione a ricordare. In questo senso, cioè per quanto riguarda il tema della memoria e del rapporto con la morte, *Conversazione per passare la notte* si può considerare come la prima parte di una trilogia che prosegue con i miei due testi successivi, *L'ospite d'onore* e *Finis terrae*. □

PRIMA NARRATRICE - Cosa c'è da ridere?

Lentamente, buio sul salotto.

La Seconda Narratrice ride di nuovo.

PRIMA NARRATRICE - (Molto offesa) Proprio non capisco cosa ci sia da ridere...

SECONDA NARRATRICE - (Ricomponendosi)

Scusa. (Pausa) Vai pure avanti, se vuoi...

PRIMA NARRATRICE - No, no. Racconta tu,

visto che sei così brava...

SECONDA NARRATRICE - Dai, non fare così.

(Pausa). D'altra parte, non vorrai che ti prenda sul serio, quando è evidente...

PRIMA NARRATRICE - (La interrompe) Se c'è

qualcosa che non sopporto, è questo atteggiamento. È sistematico. Mai una volta che...

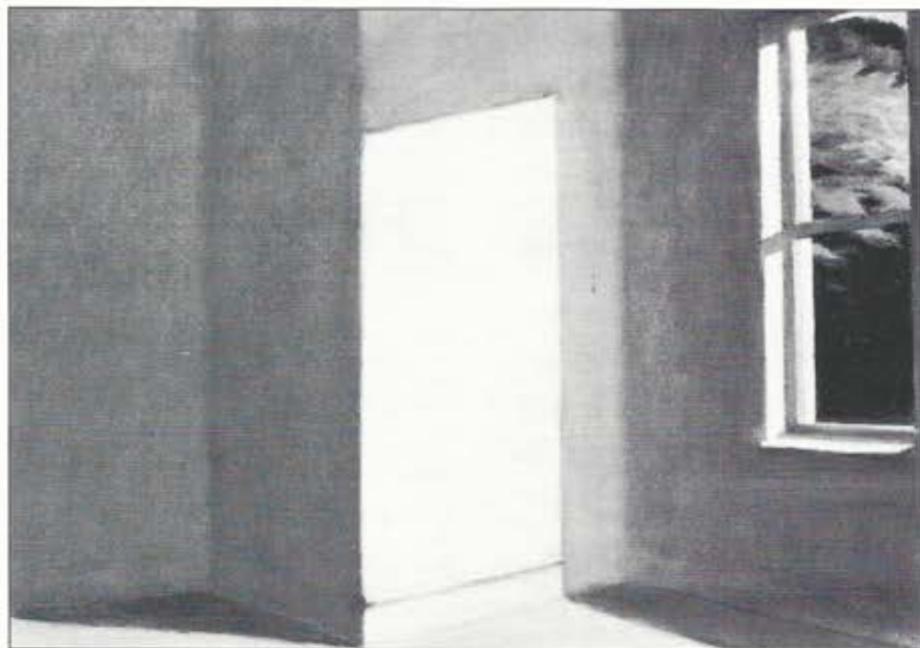
(Amaramente) Del resto, che cosa mi aspettavo? (Pausa)

Se solo potessi, mi alzerei e me ne andrei...  
SECONDA NARRATRICE - Su, su. Non ti sembra di esagerare?  
La Prima Narratrice le volta le spalle. Una pausa.  
SECONDA NARRATRICE - (Suadente) Non vuoi proprio raccontarmi nient'altro?  
PRIMA NARRATRICE - (Bisbetica, senza voltarsi) No.  
SECONDA NARRATRICE - Sicura sicura?  
PRIMA NARRATRICE - (C.s.) Ho detto di no.  
SECONDA NARRATRICE - (Con un sospiro) Va bene. Te la sei voluta...  
Luce sulla stanza da letto di Leo. Leo in poltrona, con una coperta sulle gambe. Ha gli occhi chiusi. Nina in ginocchio ai suoi piedi. Gli sta slacciando le scarpe. Breve pausa. Nina si rialza. Fa per uscire.  
LEO - (Riaprendo gli occhi) Hai finito?  
Nina annuisce.  
LEO - Bene. (Pausa) Allora toglitela.  
Nina, obbediente, comincia a slacciarsi la camicetta. Leo le fa cenno di avvicinarsi. Nina si toglie la camicetta. Gli si accosta.  
LEO - (Tastandole meticolosamente il seno. Sospettoso) Sono cresciute?  
Nina china la testa.  
LEO - (C.s., minacciosamente) Non sono cresciute?  
Nina, tenendo gli occhi bassi, scuote la testa in segno di diniego.  
LEO - (Lasciandola andare) Male. (Pausa) Molto male.  
Si appoggia contro la spalliera. Richiude gli occhi. Nina si rimette la camicetta.  
LEO - (Ad occhi chiusi) Puoi andare, adesso...  
PRIMA NARRATRICE - Non hai proprio più rispetto di niente, vero?  
Nina esce. Buio sulla stanza da letto.  
PRIMA NARRATRICE - (Alzando il tono) Non hai proprio più rispetto di niente? (Pausa) Infangare in questo modo... senza il minimo ritegno... un uomo che mai, in tutta la sua vita...  
La Seconda Narratrice ride.  
PRIMA NARRATRICE - Un onest' uomo, timorato di Dio, che mai, in tutta la sua vita...  
La Seconda Narratrice ride di nuovo.  
PRIMA NARRATRICE - Ridi, ridi. (Pausa) Un uomo con dei principi... una moralità... un codice d'onore... un uomo, per farla breve, che mai, in tutta la sua vita... (Pausa) Certo, son cose che tu non puoi capire, si sa...  
SECONDA NARRATRICE - (Sbadiglia)  
PRIMA NARRATRICE - Né tantomeno apprezzare... Ma d'altra parte, con i tuoi precedenti...  
SECONDA NARRATRICE - (Annojata) Se cambiassimo argomento?  
PRIMA NARRATRICE - Cambiare argomento? E di che cosa vorresti parlare, sentiamo?  
SECONDA NARRATRICE - (Si fruga in tasca, e ne estrae un foglio spiegazzato) Posso leggerti una lettera?  
PRIMA NARRATRICE - Una lettera? Che lettera?  
SECONDA NARRATRICE - (Si schiarisce la voce. Legge) Gentile signore, ancora non posso decidermi a darle del tu...  
PRIMA NARRATRICE - Ah, questa poi...  
SECONDA NARRATRICE - (Leggendo) ...e benché l'altra sera lei abbia molto insistito in questo senso...  
PRIMA NARRATRICE - Che spudoratezza. Da non credere...  
SECONDA NARRATRICE - (C.s.) ...tuttavia devo confessarle che per il momento non mi sento pronta...  
PRIMA NARRATRICE - Pronta?  
SECONDA NARRATRICE - (C.s.) ...a un passo di questo genere, che comporterebbe inevitabilmente...  
PRIMA NARRATRICE - Comporterebbe?  
SECONDA NARRATRICE - (C.s.) ...un approfondirsi della nostra intimità, a cui da un lato mi sento incline, dall'altro invece...  
PRIMA NARRATRICE - Roba da matti...  
SECONDA NARRATRICE - (Smettendo di leggere) Posso continuare?  
PRIMA NARRATRICE - Cosa stai cercando di

dimostrarmi?  
SECONDA NARRATRICE - In che senso?  
PRIMA NARRATRICE - Il suo pudore? (Pausa) La sua innocenza? (Pausa) La sua ingenuità? (Pausa) Quando invece sappiamo benissimo...  
SECONDA NARRATRICE - Non sappiamo proprio niente. (Pausa) Posso continuare?  
PRIMA NARRATRICE - Ah, per me continua pure. Tanto...  
SECONDA NARRATRICE - (Leggendo) ...Dall'altro invece ne rifuggo, dato che troppo spesso le sue parole...  
PRIMA NARRATRICE - Oh, per carità...  
SECONDA NARRATRICE - (C.s.) ...per quanto tenere...  
PRIMA NARRATRICE - Basta, basta. Sono sfinita... (Pausa) Come si firma?  
SECONDA NARRATRICE - Rispettosamente sua.  
PRIMA NARRATRICE - Rispettosamente? (Pausa) È disgustoso. Quando invece sappiamo benissimo che è stata proprio la sua impudenza...  
Luce sul salotto. Sera. Lucia e Lorenzo in piedi accanto alla portafinestra.  
LORENZO - Lei è molto bella, lo sa?  
LUCIA - (Civettuola. Stando al gioco) Non dovrebbe dirmi queste cose...  
LORENZO - (Prendendole una mano) Non gliel'hanno mai detto?  
LUCIA - Non dovrebbe dirmi... (Lorenzo tenta di baciarla. Lei si scosta) La smetta. Potrebbe entrare qualcuno...  
LORENZO - (Abbassando la voce. Tenero) Chi vuoi che entri? Non c'è nessuno...  
LUCIA - Potrebbe tornare mia madre...  
LORENZO - Non tornerà. (Torna ad abbracciarla. Lei lo lascia fare) E poi, anche se fosse? È una donna così comprensiva...  
LUCIA - Comprensiva? (Si scioglie dall'abbraccio) Si vede proprio che lei non la conosce...  
PRIMA NARRATRICE - Perché dovrà essere costretta ad ascoltare questo cumulo di menzogne...  
Lentamente, buio sul salotto.  
SECONDA NARRATRICE - Non sono menzogne...  
PRIMA NARRATRICE - Calunnie. Solo calunnie... (Pausa) E invenzioni...  
Pausa.  
PRIMA NARRATRICE - (Con energia) Non era quel tipo d'uomo...  
SECONDA NARRATRICE - Ah no?  
PRIMA NARRATRICE - È stata lei, con la sua impudenza...  
SECONDA NARRATRICE - Ah sì?  
PRIMA NARRATRICE - L'ha adescato. Questa è la verità...  
SECONDA NARRATRICE - Adescato?  
PRIMA NARRATRICE - Adescare è la parola esatta. Lei...  
SECONDA NARRATRICE - Ne sei proprio convinta?  
PRIMA NARRATRICE - (Voltandole le spalle) Non voglio più discuterne. Tanto è inutile, con te...  
Una pausa.  
SECONDA NARRATRICE - (Speranzosa) Una fetta di torta?  
PRIMA NARRATRICE - (Senza voltarsi) No.  
SECONDA NARRATRICE - Perché no? In fondo, è l'ora del té...  
PRIMA NARRATRICE - (Voltandosi a guardarla) L'ora del té?  
SECONDA NARRATRICE - Sì.  
PRIMA NARRATRICE - E da che cosa lo deduci?  
SECONDA NARRATRICE - Non saprei... (Pausa) Ma possiamo anche dire che è l'ora del té, no? Tanto, che differenza fa?  
PRIMA NARRATRICE - Già. Anche questo è vero... (Pausa) Comunque, la torta non la voglio...  
Una pausa.  
SECONDA NARRATRICE - Pensandoci bene...  
PRIMA NARRATRICE - Sì?  
SECONDA NARRATRICE - Non sono poi tanto sicura che fosse proprio la fine di maggio...  
PRIMA NARRATRICE - Vedi? Lo dicevo io...

SECONDA NARRATRICE - Se fosse stato l'inizio di giugno?  
PRIMA NARRATRICE - (Esasperata) Era settembre...  
SECONDA NARRATRICE - No, no. Settembre è escluso...  
Luce su un prato fiorito. In lontananza, un fiume. Alberi. Vento. Pomeriggio estivo. Marisa seduta sul prato. Lorenzo tiene la testa sulle sue ginocchia.  
SECONDA NARRATRICE - (A bassa voce) Dove siamo qui?  
PRIMA NARRATRICE - (C.s.) Ma non ti ricordi? La gita...  
SECONDA NARRATRICE - (C.s.) Ah, già...  
Pausa.  
SECONDA NARRATRICE - (C.s.) E lui che cosa fa?  
PRIMA NARRATRICE - (Seccata) Dorme. Non vedi?  
SECONDA NARRATRICE - (C.s.) No che non dorme. Ha gli occhi aperti...  
LORENZO - (A Marisa, tirandosi su leggermente) Dove sono gli altri?  
MARISA - Arrivano. (Pausa) Perché non ti riposi un po'?  
LORENZO - Non ci riesco.  
MARISA - (Premurosamente) Hai troppo caldo? Ti dà fastidio il sole? Se vuoi andare all'ombra, ci possiamo spostare...  
LORENZO - No, no. Non è quello...  
MARISA - E allora cos'è?  
LORENZO - Non lo so...  
MARISA - Ti senti male? Vuoi che torniamo a casa?  
LORENZO - (Infastidito) Ma no. Sto bene. Soltanto, non mi riesce di dormire...  
SECONDA NARRATRICE - (Cupamente) Non ci siamo mai arrivate, fin lì. Lo sai benissimo...  
PRIMA NARRATRICE - Come no?  
SECONDA NARRATRICE - Parlavamo sempre di andarci, ma non ci siamo mai arrivate...  
PRIMA NARRATRICE - Ma cosa dici? Io me lo ricordo...  
SECONDA NARRATRICE - Continuavamo a rimandare, c'era sempre qualcosa, finché ad un certo punto...  
PRIMA NARRATRICE - Era una giornata magnifica. Quasi estiva. Se non fosse stato per tutto quel riverbero...  
SECONDA NARRATRICE - Finché ad un certo punto non se n'è più parlato. (Pausa) Dopo, naturalmente, era troppo tardi...  
Una pausa. Lentamente, buio sul prato.  
SECONDA NARRATRICE - E lei?  
PRIMA NARRATRICE - Lei, cosa?  
SECONDA NARRATRICE - È un po' ridicolo, no? Voglio dire, alla sua età...  
PRIMA NARRATRICE - Non era mica vecchia...  
SECONDA NARRATRICE - (Maligna) Insomma...  
PRIMA NARRATRICE - Che ne sai, tu?  
SECONDA NARRATRICE - Come che ne so?  
PRIMA NARRATRICE - Tu non sai niente di queste cose.  
SECONDA NARRATRICE - Cioè quali? (Pausa) Di cosa stiamo parlando?  
PRIMA NARRATRICE - Del fascino. (Pausa) Della seduzione. (Pausa) Questo genere di cose. Tu non ne sai niente...  
SECONDA NARRATRICE - Ah, io non ne so niente?  
PRIMA NARRATRICE - No.  
SECONDA NARRATRICE - (Sarcastica) Capisco. Invece tu...  
PRIMA NARRATRICE - (Con grande dignità) Io sono stata sposata, se permetti...  
La Seconda Narratrice ride.  
PRIMA NARRATRICE - Ridi, ridi. Intanto...  
SECONDA NARRATRICE - (Tono di sfida) Intanto che?  
PRIMA NARRATRICE - (Falsamente magnanima) Non importa... Lasciamo andare.  
Lunga pausa.  
PRIMA NARRATRICE - (Sospira) Che notte. (Pausa) Eh?  
SECONDA NARRATRICE - Già.

PRIMA NARRATRICE - Non si vedevano...  
 SECONDA NARRATRICE - Ancora...  
 PRIMA NARRATRICE - (*Prontamente*) Hai ragione. (*Pausa*) Che cos'hai lì?  
 SECONDA NARRATRICE - (*Nascondendo qualcosa*) Niente.  
 PRIMA NARRATRICE - Come niente? Credi che sia scema? Ho visto benissimo che mettevi via qualcosa...  
 SECONDA NARRATRICE - (*Di malavoglia*) È una lettera.  
 PRIMA NARRATRICE - Un'altra?  
 SECONDA NARRATRICE - Sì.  
 PRIMA NARRATRICE - E cos'aspetti a leggerla?  
 SECONDA NARRATRICE - Non adesso. Più tardi.  
 PRIMA NARRATRICE - Perché?  
 SECONDA NARRATRICE - (*Scontrosa*) Ho detto più tardi...  
 PRIMA NARRATRICE - Santo cielo. Come sei diventata difficile ultimamente... (*Pausa*) Non che prima fossi facile, questo proprio non si può dirlo, ma ultimamente non ti si può rivolger parola, che subito... Davvero, stai esagerando. Io capisco, hai poche distrazioni, tutto quello che vuoi, ma in fin dei conti...  
 SECONDA NARRATRICE - (*Tira fuori la lettera con ostentazione. Comincia a leggere*) Gentile signore, dal primo momento che l'ho vista...  
 PRIMA NARRATRICE - Oh, oh...  
 SECONDA NARRATRICE - (*Precipitosamente*) Il mio cuore, come lei avrà senz'altro avuto modo di notare, eccetera, eccetera...  
 PRIMA NARRATRICE - Ma perché salti?  
 SECONDA NARRATRICE - (*Tono di sfida*) Il mio cuore, come lei avrà senz'altro avuto modo di notare, da segni inconfondibili quali...  
 PRIMA NARRATRICE - (*Gioiosamente*) È una dichiarazione?  
 SECONDA NARRATRICE - (*Scontrosa*) Sì.  
 PRIMA NARRATRICE - Oh. Era ora... Vai avanti.  
 SECONDA NARRATRICE - (*Tono neutrale*) In sostanza, gli dice che lo ama.  
 PRIMA NARRATRICE - Ah... Tutto qui? Ma perché non la vuoi leggere?  
 SECONDA NARRATRICE - Non mi va.  
 PRIMA NARRATRICE - (*Sospira*) Oh dio. Ti vergogni? (*Pausa*) Leggine almeno un altro pezzetto...  
 SECONDA NARRATRICE - Il pezzo finale?  
 PRIMA NARRATRICE - Quello che vuoi.  
 SECONDA NARRATRICE - (*Leggendo*) Per rinfrescarle la memoria: io sono quella vestita d'azzurro, con il mazzo di violette...  
 PRIMA NARRATRICE - Violette?  
 SECONDA NARRATRICE - (*C.s.*) Inoltre, quando mi ha sfiorato andando a prendersi da bere, sono arrossita in modo evidente, questa è una cosa che senza dubbio lei potrebbe ricordarsi, ma al tempo stesso è improbabile che se ne sia accorto...  
 PRIMA NARRATRICE - (*Disapprovando*) Quanti incisi. Frasi troppo lunghe...  
 SECONDA NARRATRICE - (*C.s.*) Dal momento che, prima di tutto, stava parlando con altre persone, e in secondo luogo, io tenevo la testa bassa...  
 PRIMA NARRATRICE - Ma dov'è il punto?  
 SECONDA NARRATRICE - (*Offesa*) Hai da ridere sul suo stile epistolare?  
 PRIMA NARRATRICE - Non essere così suscettibile... (*Pausa*) Come si firma?  
 SECONDA NARRATRICE - Una sconosciuta.  
 PRIMA NARRATRICE - E gliel'ha spedita?  
 SECONDA NARRATRICE - (*Mettendo via la lettera*) No, naturalmente. L'ha strappata...  
 PRIMA NARRATRICE - Ma allora, a cosa ci serve?  
 SECONDA NARRATRICE - Come sarebbe, a cosa ci serve?  
 PRIMA NARRATRICE - Semplicemente, mi chiedo che senso abbia, dato che lui non l'ha letta...  
 SECONDA NARRATRICE - (*Piccata*) Ci serve, ad esempio, a stabilire quali fossero i suoi sentimenti. (*Pausa*) È questo che c'interessa, no?



PRIMA NARRATRICE - Non so... È questo che c'interessa?  
 SECONDA NARRATRICE - Credevo di sì...  
*Luce sul salotto. Sera. Tavola apparecchiata. Lucia e Lorenzo seduti a tavola. Marisa davanti alla portafinestra. Guarda fuori.*  
 PRIMA NARRATRICE - (*A bassa voce*) E adesso?  
 SECONDA NARRATRICE - Shhh...  
 MARISA - (*Aprondo la portafinestra*) Quant'ero ragazza, in notti come questa... (*Pausa. Pensierosamente*) Gli altri anni, sono sicura, non avevamo fiori così belli. No. Non l'anno scorso, perlomeno. (*Voltandosi verso Lucia*) Non è vero? (*Torna a guardar fuori*) Dev'essere per via del caldo. Troppo caldo per la stagione, dicono...  
*Entra Leo, sorretto da Nina.*  
 MARISA - (*Voltandosi*) Eccoti, caro. Avrai fame... Ti abbiamo fatto aspettare, vero? (*Torna verso la tavola. Leo, aiutato da Nina, si siede*) Hai preso la medicina? (*A Nina*) Gliel'hai data?  
*Nina annuisce. Mentre Marisa non li guarda, Lorenzo prende la mano di Lucia e la stringe. Lei si volta verso di lui, gli sorride. Poi libera la mano.*  
 MARISA - (*A Nina*) L'importante è che la prenda sempre alla stessa ora. L'ha detto anche il dottore. Non bisogna sgarrare, altrimenti... (*A Leo*) Adesso arriva la minestra, caro. La minestra di verdura, quella che piace a te... Sei contento?  
 LEO - (*Cocciuto*) Il mio uovo.  
 MARISA - Ma no, caro... L'uovo lo mangi a colazione. Adesso è ora di cena. Si mangia la minestra... (*Fa un cenno a Nina*) Porta la minestra, sbrighati...  
*Nina esce.*  
 LEO - (*C.s.*) Il mio uovo.  
 MARISA - Tesoro, è ora di cena... Perché non mi racconti qualcosa? Cos'hai fatto di bello? Sei uscito in terrazza? (*Durante queste battute, Lucia e Lorenzo, non visti, proseguono una piccola schermaglia amorosa*) C'era un bel sole, oggi, avresti potuto...  
 LEO - (*Lamentosamente*) Il mio uovo.  
 MARISA - (*Vinta*) Sì, caro, sì. (*Arriva Nina, con la zuppiera. Comincia a servire la minestra*) Intanto puoi mangiare un po' di minestra, no? È buona questa, ti è sempre piaciuta...  
*Nina si siede accanto a Leo. Comincia a imbroccarlo. Lui fa qualche difficoltà, poi si rassegna.*  
 MARISA - (*A Lorenzo*) Lei cosa fa? Non mangia?  
 LORENZO - (*A Marisa*) Posso raccontarle un sogno?  
 MARISA - Ma certamente...  
 LORENZO - (*Nel tono di chi si appresta a un lungo racconto*) Ero in salone, vicino alla finestra... poteva essere, diciamo, tardo pomeriggio... e stavo cercando di accordare il pianoforte...

MARISA - (*Trasecolando, indignata*) Accordare il pianoforte? Cercava di accordare il mio pianoforte?  
 LORENZO - (*C.s.*) Quando ad un tratto, e in apparenza senza alcun motivo, ho avuto una terribile sensazione di panico...  
 MARISA - (*Severamente*) Quel pianoforte, giovanotto, apparteneva alla mia povera mamma. Sono anni che non viene usato... Nessuno in questa casa ha il permesso di toccarlo, e tantomeno...  
 LORENZO - Ma forse non è esatto definirlo panico, forse era qualcos'altro, qualcosa come...  
 MARISA - E tantomeno lei, che non è neanche della famiglia... (*Pausa*) Figuriamoci se posso sopportare che un estraneo metta le mani sul pianoforte di mia madre...  
 LORENZO - Come un déjà vu, o piuttosto...  
*Leo, che fino a questo momento si è lasciato imboccare senza fiatare, respinge con foga il cucchiaino.*  
 LEO - (*Con entusiasmo, perché gli pare di ricordarsela tutta*) ...E si schiuderanno le orecchie ai sordi. Allora lo zoppo salterà come un cervo, e la lingua del muto... (*Pausa*) E la lingua del muto... (*S'inceppa. Perplesso*) Perché sgorga l'acqua... (*Pausa. Riprende dall'inizio, cercando di ricostruire*) Dite agli smarriti di cuore... (*Si blocca di nuovo*)  
 MARISA - (*A Lucia*) Non se la ricorda più. (*A Leo*) Non te la ricordi più, caro? Comunque, era molto bella. Era veramente bella, anche se a volte mi chiedo perché, proprio a tavola, tu debba sentire il bisogno...  
 LUCIA - (*Alzandosi di scatto*) Basta. Me ne vado.  
 MARISA - Ma dove vuoi andare?  
 LUCIA - Mi fate schifo. (*A Lorenzo*) Anche tu mi fai schifo...  
 MARISA - In questa casa, signorina, non è mai successo che qualcuno si alzasse a metà della minestra. E non intendo...  
 PRIMA NARRATRICE - (*Sdegnata*) Oh, basta, basta, basta...  
*Lentamente, buio sul salotto.*  
 SECONDA NARRATRICE - (*Sarcastica*) Ma come? Non ti piace?  
 PRIMA NARRATRICE - Sei faziosa. Ecco cosa sei. (*Pausa*) Questa è una ricostruzione faziosa...  
*Una pausa.*  
 PRIMA NARRATRICE - (*Alzando il tono*) Non era così. (*Pausa*) Io non ero affatto così... (*Pausa. Con scherno*) E tu? Tutta quella virtuosa indignazione... (*Pausa*) Quando in realtà non eri certo meglio...  
 SECONDA NARRATRICE - (*Ironica*) Tu, naturalmente, sei la persona più adatta a giudicare...  
 PRIMA NARRATRICE - Non eri meglio di me... No. Non lo eri proprio, lasciatelo dire... (*Pausa*) Del resto, si è visto bene a che cosa...

SECONDA NARRATRICE - (Con violenza) Sta' zitta. (Pausa) Devi sempre parlare troppo...  
Pausa.  
SECONDA NARRATRICE - Non ci starai mica pensando... Vero?  
PRIMA NARRATRICE - (Colta in fallo) No, no... Cosa ti viene in mente?  
SECONDA NARRATRICE - Lo sai che non devi... (Pausa) Giurami che non ci stavi pensando...  
PRIMA NARRATRICE - (In colpa) Non ci stavo pensando. Te lo giuro... (Pausa) Perché non mi credi? (Flebilmente) Non succederà più...  
Un silenzio.  
PRIMA NARRATRICE - (S'immobilizza. Bisbigliando) Hai sentito?  
SECONDA NARRATRICE - (Stancamente) Cosa?  
PRIMA NARRATRICE - (C.s.) Dei passi. Come se qualcuno...  
SECONDA NARRATRICE - Qualcuno? (Ride)  
PRIMA NARRATRICE - Perché ridi?  
SECONDA NARRATRICE - (Tono di schermo) Secondo te, è possibile che riceviamo una visita? (Pausa) Qui?  
PRIMA NARRATRICE - Perché no? Non si sa mai...  
SECONDA NARRATRICE - (Esasperata) Dio, quanto mi dai sui nervi. E pensare che sono costretta a sopportarti...  
Pausa.  
PRIMA NARRATRICE - (Timidamente) Una fetta di torta?  
SECONDA NARRATRICE - No.  
PRIMA NARRATRICE - Vuoi che ti legga qualcosa?  
SECONDA NARRATRICE - No.  
PRIMA NARRATRICE - Che ti canti qualcosa?  
SECONDA NARRATRICE - No.  
PRIMA NARRATRICE - Che ti reciti...  
SECONDA NARRATRICE - (Con furia) No! (Pausa) Mi vuoi lasciare in pace una buona volta?  
PRIMA NARRATRICE - (Umile) Hai ragione. Scusa.  
Lunga pausa.  
PRIMA NARRATRICE - (Lirica) Ah, se soltanto...  
SECONDA NARRATRICE - (Con odio) Ti ho appena pregato...  
PRIMA NARRATRICE - (Dignitosamente) Non sto parlando con te.  
SECONDA NARRATRICE - Ah no? E con chi stai parlando? Fino a prova contraria, ci sono solo io, qui...  
PRIMA NARRATRICE - (C.s.) Sto parlando fra me e me. (Pausa) Non posso neanche parlare da sola, adesso?  
SECONDA NARRATRICE - Non ad alta voce...  
PRIMA NARRATRICE - E va bene. Allora parlerò piano. (Sottovoce) Ah, se soltanto...  
SECONDA NARRATRICE - (Rassegnata) D'accordo. Cos'è che vuoi dire? Dillo, su...  
PRIMA NARRATRICE - Ah, se soltanto potessero tornare le belle sere d'estate...  
SECONDA NARRATRICE - Dio santo. Ancora questa roba?  
PRIMA NARRATRICE - Le siepi in fiore, il profumo dei...  
SECONDA NARRATRICE - Abbi pietà...  
PRIMA NARRATRICE - (Elencando) Versare lacrime nell'attesa... i passi familiari, la finestra sul viale... senza alcuna esitazione, rispondere al richiamo dell'amata voce...  
SECONDA NARRATRICE - Hai finito?  
PRIMA NARRATRICE - Potrà avere i miei rimpianti. (Pausa) O no?  
SECONDA NARRATRICE - Oh, per me...  
PRIMA NARRATRICE - Tu non ne hai?  
SECONDA NARRATRICE - Rimpianti?  
PRIMA NARRATRICE - Sì...  
SECONDA NARRATRICE - E che cosa dovrei rimpiangere?  
PRIMA NARRATRICE - Già. Anche questo è vero...  
Pausa.  
PRIMA NARRATRICE - Comunque... (Pausa) Voglio dire, la tua non è stata un granché, come vita, non dico di no, ma qualcosa che rimpiangi ci sarà pure...

SECONDA NARRATRICE - Per esempio?  
PRIMA NARRATRICE - Non so... (Dubbiosa) I tramonti sul mare?  
SECONDA NARRATRICE - I tramonti sul mare? Sei diventata matta?  
PRIMA NARRATRICE - (Docile) E va bene. Niente tramonti... (Timidamente) Per quanto, io, a dire il vero... (Pausa) Allora certe stagioni... che ne so, l'inizio della primavera...  
SECONDA NARRATRICE - A volte mi lasci veramente senza parole...  
PRIMA NARRATRICE - Eppure, ci saranno dei ricordi... un paio di ricordi... piacevoli, no? O non del tutto spiacevoli... che dire? (Sentimentale) Il primo batticuore... il primo bacio...  
SECONDA NARRATRICE - (Disgustata) Mamma...  
PRIMA NARRATRICE - (Gelida) Ti proibisco nel modo più assoluto di usare ancora quella parola. Quante volte te lo devo dire?  
SECONDA NARRATRICE - Scusa. Mi è scappata...  
PRIMA NARRATRICE - Che non succeda mai più...  
Breve pausa. La Seconda Narratrice canticchia qualcosa a bassa voce.  
PRIMA NARRATRICE - Comunque, io i miei rimpianti ce li ho. E me li tengo stretti...  
SECONDA NARRATRICE - (Sarcastica) Brava...  
PRIMA NARRATRICE - Stai diventando sempre più acida. Non ti fa mica bene sai, mi dispiace dirlo... (La Seconda Narratrice riprende a canticchiare) Cosa stai cantando?  
SECONDA NARRATRICE - Oh, niente. È solo una vecchiaia...  
PRIMA NARRATRICE - (Interrompendola) Sei sempre stata così stonata... Io cantavo bene, ma tu...  
Luce sulla stanza da letto di Marisa. Sera. Penombra. Marisa in camicia da notte, davanti alla finestra. Lorenzo steso sul letto.  
MARISA - (Aprendo la finestra) Quand'ero ragazza, in notti come questa... (Voltandosi verso Lorenzo) Ti ho mai raccontato di quand'ero ragazza?  
LORENZO - No.  
MARISA - Nella mia giovinezza, devi sapere... Non lo dirai a nessuno, vero?  
LORENZO - Ma no. A chi vuoi che lo dica?  
MARISA - Certe notti, nella mia giovinezza... (Confidenziale) A quei tempi, devi sapere, ero forse la più bella... (Pausa. Ripensandoci) O, se non altro, la più corteggiata... (Pausa) In ogni caso, certe notti, quando faceva molto caldo, io e le mie sorelle... Ma mi stai a sentire?  
LORENZO - No.  
MARISA - Cosa c'è? Stai male?  
LORENZO - No. Sto benissimo. Soltanto...  
MARISA - (Tornando verso il letto) Hai una faccia strana. Sei sicuro di sentirti bene?  
LORENZO - (Tirandosi su a sedere) Posso raccontarti un sogno?  
SECONDA NARRATRICE - Non ha mai messo piede in quella stanza. Mai, neanche una volta. Dormiva al pianterreno, vicino...  
PRIMA NARRATRICE - Tu che ne sai?  
Lentamente, buio sulla stanza da letto.  
SECONDA NARRATRICE - Lo so benissimo. Dormiva vicino...  
PRIMA NARRATRICE - Intendo dire, che ne sai di dove dormiva veramente?  
Pausa.  
SECONDA NARRATRICE - (Tono di sfida) Qualcosa so...  
PRIMA NARRATRICE - Ah sì?  
Un silenzio.  
PRIMA NARRATRICE - (Sottovoce) Senti?  
SECONDA NARRATRICE - Che cosa?  
PRIMA NARRATRICE - (C.s.) Sta' zitta... (Pausa. Voce normale) Questa volta sono sicura. Erano dei passi...  
SECONDA NARRATRICE - Ma smettilla...  
PRIMA NARRATRICE - Eppure, sono sicura. Perché non vuoi ammettere...  
SECONDA NARRATRICE - (Esasperata) Perché è impossibile. No? Vogliamo discutere anche su questo?

PRIMA NARRATRICE - Eppure...  
Una pausa.  
PRIMA NARRATRICE - Stavo pensando...  
SECONDA NARRATRICE - Di.  
PRIMA NARRATRICE - Se provassimo a chiudere la finestra?  
SECONDA NARRATRICE - Chiudere la finestra?  
PRIMA NARRATRICE - Sì...  
SECONDA NARRATRICE - Ma cosa ti salta in mente? Sei impazzita?  
PRIMA NARRATRICE - Dicevo, così, tanto per cambiare... (Pausa) Voglio dire, alla lunga, questo eterno cielo stellato... Può venire anche a noia, no? (Pausa) A te non viene mai a noia?  
SECONDA NARRATRICE - (Brusca) No.  
PRIMA NARRATRICE - (Umile) Va bene. Dicevo così... (Pausa) Però, qualche volta...  
SECONDA NARRATRICE - Cosa?  
PRIMA NARRATRICE - Niente.  
Breve pausa. Luce sul prato. In lontananza, il fiume. Alberi. Vento. Pomeriggio estivo. Marisa al braccio di Leo, che cammina normalmente. Seguono Lucia, Lorenzo e Nina. Le ragazze hanno i capelli sciolti, e vestono di chiaro. Portano dei fiori che hanno raccolto lungo la strada. Marisa si ferma, guardandosi intorno. Le ragazze la imitano. Si siedono sul prato. Lorenzo si sdraia accanto a loro.  
MARISA - (A Leo) Si sta talmente bene qui, non trovi?  
Pausa.  
MARISA - Anche i ragazzi, li vedi? Sono così allegri... (Pausa. Ansiosamente) È una giornata felice, non è vero? (A tutti. Implorante) Perché non rispondete? Ditemi, ditemi che siamo felici...  
SECONDA NARRATRICE - Intollerabile.  
PRIMA NARRATRICE - Che cosa?  
Lentamente, buio sul prato.  
SECONDA NARRATRICE - Il tuo sentimentalismo. È intollerabile.  
PRIMA NARRATRICE - Non è questione di sentimentalismo...  
SECONDA NARRATRICE - E poi, quante volte ti devo ripetere che non ci siamo mai arrivate, fino al fiume...  
PRIMA NARRATRICE - (Debolmente) Io me lo ricordo...  
SECONDA NARRATRICE - Parlavamo sempre di andarci, ma poi...  
PRIMA NARRATRICE - (Con maggior convinzione) Era una giornata magnifica. Quasi estiva. Se non fosse stato...  
SECONDA NARRATRICE - La finisci?  
La Prima Narratrice le volta le spalle. Un silenzio.  
SECONDA NARRATRICE - (Accattivante) Ti leggo qualcos'altro... Vuoi?  
PRIMA NARRATRICE - (Senza voltarsi) No.  
SECONDA NARRATRICE - (C.s.) Perché no?  
PRIMA NARRATRICE - (Scorbutica) Non m'interessa.  
Pausa.  
PRIMA NARRATRICE - (Cambiando leggermente tono) È un'altra lettera?  
SECONDA NARRATRICE - Sì. (Pausa) Vuoi che te la legga?  
Pausa.  
SECONDA NARRATRICE - Allora?  
PRIMA NARRATRICE - (Sprezzante) Se proprio ci tieni...  
SECONDA NARRATRICE - (Tira fuori la lettera. Legge) Gentile amico: forse lei non si ricorderà di me. Non è certo mia intenzione importunarla...  
PRIMA NARRATRICE - Figuriamoci...  
SECONDA NARRATRICE - Eppure, mi riesce assai difficile credere che abbia potuto dimenticare tanto in fretta dei momenti, mi perdoni l'iperbole...  
PRIMA NARRATRICE - Ma non ha proprio nessun ritengo...  
SECONDA NARRATRICE - Dei momenti, mi perdoni l'iperbole, che non esiterei a definire di estasi...  
PRIMA NARRATRICE - Addirittura...  
SECONDA NARRATRICE - Come vede, non oso più rivolgermi a lei con il tu, quel tu che lei mi



ha concesso solo nel corso di una breve parentesi – oh quanto dolce!...

PRIMA NARRATRICE - E non si vergogna...

SECONDA NARRATRICE - Solo nel corso di una breve, dolce parentesi, e che ora... Ma non voglio trattenerla oltre...

PRIMA NARRATRICE - Grazie a Dio...

SECONDA NARRATRICE - Per rinfrescarle la memoria: io sono quella col grembiule bianco e le trecce, in basso a destra nella foto. Devo aggiungere che si tratta di una foto vecchia? Inoltre, bisogna dire che non sono mai stata molto fotogenica: questo fin dalla più tenera età...

PRIMA NARRATRICE - Risparmiami il seguito... Come si firma?

SECONDA NARRATRICE - Sempre sua.

PRIMA NARRATRICE - Che faccia tosta...

Una pausa. Luce sul salotto. Notte. Penombra. Entrano Marisa e Lucia. Camminano piano, facendo attenzione a non fare rumore. Lucia porta il vestito azzurro. Marisa è vestita di scuro.

PRIMA NARRATRICE - Ma che cosa...

SECONDA NARRATRICE - (Furibonda) Sei pazza? Smettila immediatamente...

PRIMA NARRATRICE - Non sono io...

LUCIA - (A Marisa) E adesso, che cosa facciamo?

MARISA - (A bassa voce, secca) Sta' zitta. Lasciami pensare...

LUCIA - (Isterica) Dobbiamo fare qualcosa...

MARISA - (C.s.) Ti ho detto di piantarla... E poi, parla più piano. Ci manca solo...

SECONDA NARRATRICE - (Fuori di sé) Ma che cosa succede? Deve smettere immediatamente...

Buio sul salotto. Breve pausa.

SECONDA NARRATRICE - Sei stata tu?

PRIMA NARRATRICE - No. Te l'ho già detto. Io non ci pensavo proprio...

Pausa.

SECONDA NARRATRICE - Mi avevi giurato... (Pausa) Non deve succedere più. Hai capito?

PRIMA NARRATRICE - Ma se ti dico che io non c'entro... (Pausa) Sarai stata tu, piuttosto...

SECONDA NARRATRICE - Io? Non dire sciocchezze...

Lunga pausa.

PRIMA NARRATRICE - La vedi quella stella?

SECONDA NARRATRICE - Quale?

PRIMA NARRATRICE - (La indica) Quella.

(Pausa) Che cos'è, secondo te?

SECONDA NARRATRICE - Non ne ho la più pallida idea. Perché?

PRIMA NARRATRICE - A volte ho l'impressione che mi stia fissando...

SECONDA NARRATRICE - Non essere ridicola...

Pausa.

PRIMA NARRATRICE - Sirio? (Pausa) Venere? (Pausa) Orione? (Pausa. Ansiosamente) Davvero, non ti sembra che abbia l'aria un po' ostile?

SECONDA NARRATRICE - Perché non la fai finita?

Luce sulla stanza di Lucia. Notte. Lucia seduta sul letto. Lorenzo sdraiato, con la testa sulle sue ginocchia.

LORENZO - (Aprendo gli occhi) Posso raccontarti un sogno?

LUCIA - L'hai fatto adesso?

LORENZO - Sì. (Pausa) Ero in giardino, e stavo passeggiando... poteva essere, diciamo, tardo pomeriggio... quando ad un tratto, e in apparenza senza alcun motivo, ho avuto l'impressione che qualcuno mi spiasse... (Pausa. Lucia gli accarezza i capelli) Era una sensazione precisa, molto acuta, come un déjà vu, o piuttosto...

LUCIA - Avevi detto che saremmo partiti...

LORENZO - Che cosa?

Pausa.

LORENZO - L'avevo detto?

LUCIA - Sì.

LORENZO - Ce ne andremo, sta' tranquilla. (Pausa) Soltanto, non devi avere fretta...

La Prima Narratrice ride.

SECONDA NARRATRICE - Perché ridi?

Lentamente, buio sulla stanza di Lucia.

PRIMA NARRATRICE - Davvero credevi che l'avresti convinto?

Pausa.

SECONDA NARRATRICE - (Irritatissima) Cambiamo argomento. Vuoi?

PRIMA NARRATRICE - Ah, per me...

Pausa.

PRIMA NARRATRICE - (Meditabonda) Stavo pensando...

SECONDA NARRATRICE - Sì?

PRIMA NARRATRICE - Il mio filo di perle...

SECONDA NARRATRICE - Quale?

PRIMA NARRATRICE - Ma quello che mettevo sempre, no? Quello che mettevo sempre con il ve-

stuto grigio...

SECONDA NARRATRICE - Cosa vuoi che ne sappia del tuo vestito grigio...

PRIMA NARRATRICE - L'avrai mica perso?

SECONDA NARRATRICE - Che cosa?

PRIMA NARRATRICE - Il mio filo di perle...

SECONDA NARRATRICE - Perché dovrei averlo perso? Era tuo...

PRIMA NARRATRICE - Potrei avvertelo prestato.

SECONDA NARRATRICE - Ma se non mi prestavi mai niente...

PRIMA NARRATRICE - Cosa? (Pausa) Che ingratitude... Ti ho prestato sempre tutto, e tu...

SECONDA NARRATRICE - Sai benissimo che non è vero. (Pausa) Comunque, il tuo filo di perle non l'ho mai messo...

Pausa.

PRIMA NARRATRICE - (Meditabonda) Non so proprio che fine abbia fatto...

SECONDA NARRATRICE - Sarà rimasto in casa, no? Se lo sarà preso...

PRIMA NARRATRICE - (In fretta) Lascia stare. Non voglio pensarci.

Luce sul salotto. Sera. Leo e Lorenzo seduti a tavola. Dopo cena. Piatti sporchi, ecc. Nina va e viene portando via i piatti.

LEO - (A Lorenzo) Ancora un po' di vino?

LORENZO - Sì, signore. Grazie.

LEO - (Versando il vino) In questa casa, giovanotto, l'ospite è sacro... (Gli porge il bicchiere) Che ne dice?

LORENZO - Perfettamente vero, signore. Bevono.

LEO - Come diceva il profeta... (Sospettoso) Lei conosce le Scritture?

LORENZO - Temo di non essere un esperto, signore.

LEO - (Sollevato) Male, ragazzo. Molto male. Quando avevo la sua età... Ma non voglio annoiarla. Come diceva il profeta...

Nina, che continua a sparecchiare, fa per portar via il piatto del dolce.

LEO - (A Nina. Tono di rimprovero) Che cosa fai? Mettilo giù... (Nina obbedisce) Non vedi che non abbiamo finito? Torna in cucina, svelta... (Nina esce. A Lorenzo) Come diceva il profeta... anche se in questo momento, per la verità, mi sfugge... comunque, più o meno, quello che diceva...

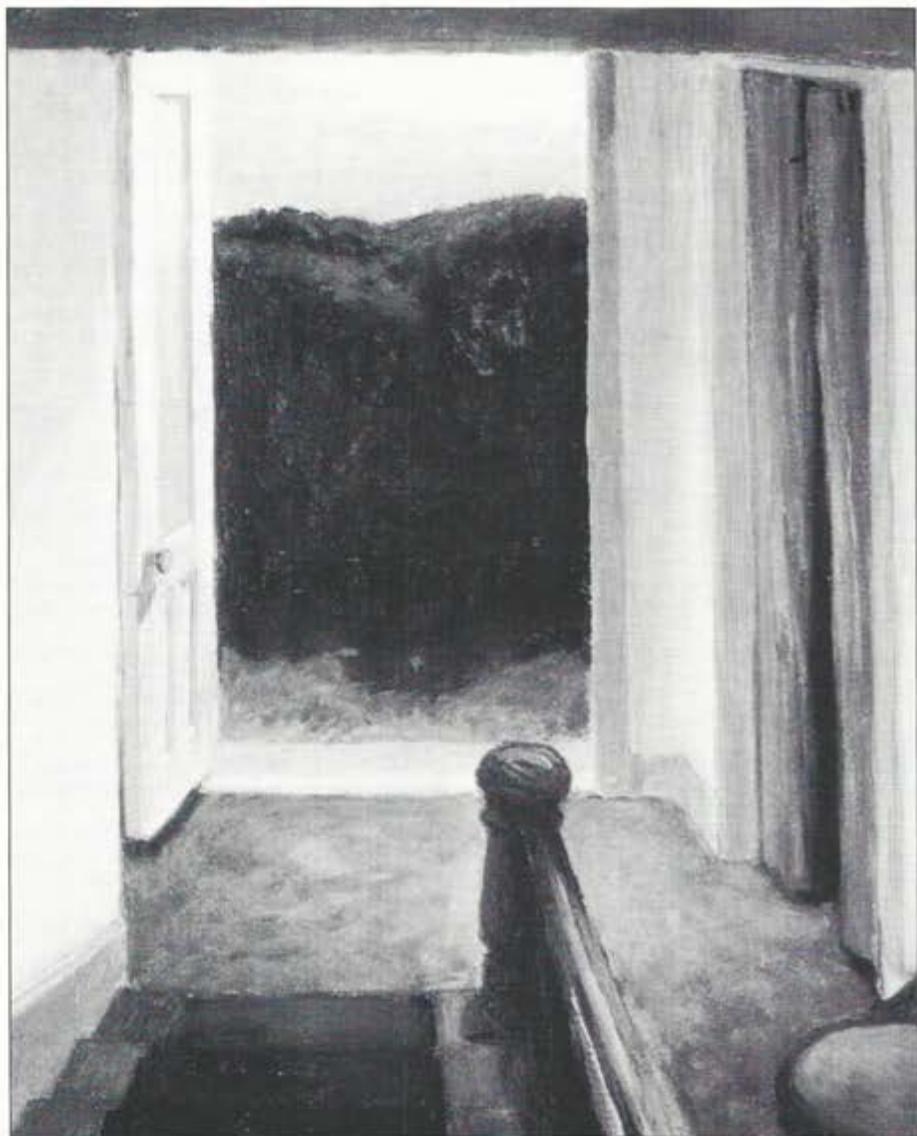
SECONDA NARRATRICE - (Sospira)

PRIMA NARRATRICE - Cosa c'è?  
SECONDA NARRATRICE - Non ti arrenderai mai... Vero?  
*Lentamente, buio sul salotto. Lunga pausa.*  
PRIMA NARRATRICE - E i suoi pensieri, quel giorno?  
SECONDA NARRATRICE - Tristi. Si era alzata di pessimo umore...  
PRIMA NARRATRICE - Com'era il tempo?  
SECONDA NARRATRICE - Quando si era svegliata, il cielo era tutto coperto.  
PRIMA NARRATRICE - Vento?  
SECONDA NARRATRICE - Neanche un soffio. Un'afa mortale...  
PRIMA NARRATRICE - Chi c'era in casa?  
SECONDA NARRATRICE - Nessuno. Perlomeno, così pareva. Allora era scesa dal letto, e...  
PRIMA NARRATRICE - C'era silenzio?  
SECONDA NARRATRICE - Sì. *(Pausa)* Mentre scendeva le scale, le era sembrato di sentire un rumore...  
PRIMA NARRATRICE - Da dove veniva?  
SECONDA NARRATRICE - Dalla cucina, si sarebbe detto... Ma non ne era sicura.  
PRIMA NARRATRICE - È andata a vedere?  
SECONDA NARRATRICE - Sì... Ma in cucina non c'era nessuno.  
*Luce sulla stanza di Lorenzo. Giorno. Nuvoloso. Lorenzo in piedi accanto al letto. Sta mettendo qualcosa in una borsa.*  
PRIMA NARRATRICE - *(Sottovoce)* Cosa sta facendo?  
SECONDA NARRATRICE - *(Infastidita)* Fa la valigia, non vedi?  
*Entra Lucia. Si ferma sulla porta.*  
LUCIA - Cosa stai facendo?  
*Lorenzo la guarda.*  
LUCIA - Te ne stai andando?  
*Lorenzo la guarda.*  
LUCIA - Partivi senza neanche salutare?  
*Lorenzo la guarda. Si mette a sedere.*  
PRIMA NARRATRICE - Voleva andarsene davvero?  
SECONDA NARRATRICE - Era una buona giornata per partire. *(Pausa)* Così ha detto...  
*Lentamente, buio sulla stanza di Lorenzo.*  
PRIMA NARRATRICE - Ha detto così?  
SECONDA NARRATRICE - Sì.  
*Pausa.*  
PRIMA NARRATRICE - Non si poteva lasciarlo andare...  
SECONDA NARRATRICE - No. Non si poteva...  
*Una pausa.*  
PRIMA NARRATRICE - *(Sospira)* Ah, se soltanto potessero tornare le dolci notti...  
SECONDA NARRATRICE - *(Brusca)* Falla finita.  
*Pausa.*  
PRIMA NARRATRICE - A volte, quando camminava in mezzo alle sue rose, verso il crepuscolo - c'era ancora un po' di luce, ancora appena un po' di luce - a volte, dicevo, mentre si chinava per strappare un'erbaccia, o guardava verso il cancello in attesa dei passi familiari - a volte, dicevo, anche solo per un attimo, oh, solo un breve attimo, aveva la certezza che fosse possibile...  
*Pausa.*  
SECONDA NARRATRICE - Che fosse possibile cosa?  
PRIMA NARRATRICE - Qualcosa. *(Pausa)* Che qualcosa fosse ancora possibile...  
*Pausa.*  
SECONDA NARRATRICE - *(Interrogativa)* Mamma...  
PRIMA NARRATRICE - *(Gelida)* Quante volte ti devo dire...  
SECONDA NARRATRICE - Scusa. Mi è scappato...  
*Pausa.*  
SECONDA NARRATRICE - *(Esitante)* Posso farti una domanda?  
PRIMA NARRATRICE - Sì.  
SECONDA NARRATRICE - Pensi che le cose sarebbero andate molto diversamente, se...  
PRIMA NARRATRICE - *(Secca)* Non fare domande stupide.  
*Pausa.*

PRIMA NARRATRICE - *(Più gentilmente)* C'era ancora una lettera, vero?  
SECONDA NARRATRICE - Sì.  
PRIMA NARRATRICE - Me la vuoi leggere?  
SECONDA NARRATRICE - *(Scontrosa)* Veramente, non so se è il caso...  
PRIMA NARRATRICE - Su. Non farti pregare...  
*Pausa.*  
SECONDA NARRATRICE - *(Tira fuori un foglio. Lo spiega. Legge.)* Egregio signore... *(Si schiarisce la voce. Ricomincia.)* Egregio signore: forse io non mi ricordo di lei. Chi può dirlo? È passato tanto di quel tempo... Da che cosa esattamente, questo al momento attuale è difficile stabilirlo. Comunque, il tempo passa, questo è certo...  
PRIMA NARRATRICE - Sacrosanto, ma un po' già sentito, no?  
SECONDA NARRATRICE - Indubbiamente lei potrebbe tentare - ma non l'ha fatto - di rinfrescarmi la memoria, per esempio potrebbe dirmi che quel giorno portava un garofano all'occhiello su una giacca color avana: ma sarebbe senz'altro un tentativo inutile, perché è molto improbabile che io l'abbia notata...  
PRIMA NARRATRICE - Salta, salta... Vieni al dunque...  
SECONDA NARRATRICE - Quello che mi preme sapere, in sostanza, è questo: perché mi scrive? E, soprattutto, lei chi è?  
PRIMA NARRATRICE - Fantastico. *(Pausa)* Come si firma?  
SECONDA NARRATRICE - Qui si è firmata per esteso.  
PRIMA NARRATRICE - Nome e cognome?  
SECONDA NARRATRICE - Sì...  
*Luce sul salotto. Notte. Penombra. Marisa e Lucia (come in scena precedente).*  
LUCIA - *(Voce bassissima)* Potremmo portarlo giù al fiume...  
PRIMA NARRATRICE - *(Con terrore)* Oh, no... Falle smettere...  
MARISA - *(Anche lei sottovoce)* È troppo pesante. Non ce la faremmo mai...  
LUCIA - *(C.s.)* Hai un'idea migliore?  
MARISA - *(C.s.)* Sta' calma, ti ho detto... Se ti agiti, finirai per peggiorare le cose...  
LUCIA - *(C.s.)* Non possiamo mica lasciarlo qui...  
SECONDA NARRATRICE - *(Furibonda, alla Prima)* Lo vuoi capire che devi piantarla, sì o no?  
*Buio sul salotto.*  
PRIMA NARRATRICE - Ma non sono io...  
SECONDA NARRATRICE - Certo che sei tu. Non fai che pensarci... Ma la devi smettere, hai capito?  
*Pausa.*  
SECONDA NARRATRICE - *(Amaramente)* Sono così stanca di sopportarti, così stanca... Non ho nemmeno più la forza d'interromperti...  
*Un silenzio.*  
PRIMA NARRATRICE - In notti come questa, io e le mie sorelle... *(Pausa. Cambiando tono)* Ti ho mai parlato delle mie sorelle?  
SECONDA NARRATRICE - *(Tono rassegnato)* Sì.  
PRIMA NARRATRICE - In notti come questa, quando faceva molto caldo, io e le mie sorelle... *(Pausa. Confidenziale)* A quei tempi, devi sapere, ero di gran lunga la più bella... *(Ripensandoci)* O, se non altro, la più corteggiata... *(Pausa)* In notti come questa, dicevo, io e le mie sorelle, quando in casa dormivano tutti, avevamo l'abitudine di calarci dalla finestra della nostra stanza, e, a piedi scalzi per non fare rumore, di avviarci lungo il sentiero che portava...  
SECONDA NARRATRICE - *(Brusca)* Per carità. La so a memoria...  
*Pausa.*  
PRIMA NARRATRICE - *(Maligna)* Benissimo. Allora ti racconterò qualcosa che non sai...  
*Luce sulla stanza di Lorenzo. Lorenzo seduto in poltrona. Ha gli occhi chiusi. Nina in ginocchio ai suoi piedi. Gli sta slacciando le scarpe. Breve pausa. Nina si rialza. Fa per uscire.*  
LORENZO - *(Riaprendo gli occhi)* Hai finito?  
Nina annuisce.  
LORENZO - Bene. *(Pausa)* Allora toglietela.

SECONDA NARRATRICE - *(Indignata)* Be', questa poi... Ma come ti permetti?  
PRIMA NARRATRICE - *(Ride)* Non te l'aspettavi, eh?  
*Nina, obbediente, comincia a slacciarsi la camicetta. Lorenzo le fa cenno di avvicinarsi. Nina si toglie la camicetta. Gli si accosta.*  
LORENZO - *(Tastandole il seno. Sospettoso)* Sono cresciute?  
*Nina china la testa.*  
LORENZO - *(Minacciosamente)* Non sono cresciute?  
*Nina, tenendo gli occhi bassi, scuote la testa in segno di diniego.*  
LORENZO - *(Lasciandola andare)* Male. *(Pausa)* Molto male.  
*Appoggia la testa contro la spalliera. Richiude gli occhi.*  
LORENZO - Puoi andare, adesso.  
*Nina si rimette la camicetta. Si avvia alla porta.*  
PRIMA NARRATRICE - *(Gaiamente)* Non l'avresti mai detto, vero?  
*Lentamente, buio sulla stanza di Lorenzo.*  
SECONDA NARRATRICE - Tu che ne sai?  
PRIMA NARRATRICE - Come che ne so? *(Pausa)* Tenevo gli occhi aperti, io, cosa credi?  
SECONDA NARRATRICE - *(Tono di scherno)* Tu tenevi gli occhi aperti?  
PRIMA NARRATRICE - Sissignora. Mi accorgevo di cose che tu nemmeno...  
SECONDA NARRATRICE - Ma va. Se non sapevi mai niente...  
PRIMA NARRATRICE - *(Soave)* Oh no. Ti sbagli di grosso...  
*Un silenzio.*  
SECONDA NARRATRICE - *(D'improvviso)* E che cos'altro rimpiangi?  
PRIMA NARRATRICE - Che cos'altro?  
SECONDA NARRATRICE - Sì.  
PRIMA NARRATRICE - Mah... *(Ci pensa)* Forse la domenica mattina, quando si andava...  
SECONDA NARRATRICE - No, no...  
PRIMA NARRATRICE - Perché no?  
SECONDA NARRATRICE - Ho sempre detestato le domeniche.  
PRIMA NARRATRICE - Dici?  
*Pausa.*  
PRIMA NARRATRICE - Allora il sabato sera, quando venivano...  
SECONDA NARRATRICE - No, no...  
PRIMA NARRATRICE - Perché no?  
SECONDA NARRATRICE - Era talmente una noia...  
PRIMA NARRATRICE - Mah... *(Pausa)* Forse hai ragione. *(Pausa)* Allora ci rinuncio. *(Pausa)* Ci rinuncio?  
SECONDA NARRATRICE - Non lo so... *(Pausa)* Eppure, qualcosa...  
PRIMA NARRATRICE - Ma se prima avevi detto...  
SECONDA NARRATRICE - Sì, è vero, prima avevo detto... *(Pausa)* Però, forse...  
PRIMA NARRATRICE - Non scoraggiarti. Se continuiamo a pensarci, qualcosa ci verrà in mente...  
*Pausa.*  
SECONDA NARRATRICE - E i suoi propositi, quel giorno?  
PRIMA NARRATRICE - Dei migliori. Era decisa a essere buona con tutti...  
SECONDA NARRATRICE - Com'era il tempo?  
PRIMA NARRATRICE - Una giornata magnifica. Quasi estiva. Se non fosse stato...  
SECONDA NARRATRICE - Vento?  
PRIMA NARRATRICE - Appena una brezza. Tiepida, leggera. Un venticello incantevole...  
SECONDA NARRATRICE - Chi c'era in casa?  
PRIMA NARRATRICE - Tutti. Perlomeno, così pareva. Allora era scesa dal letto, e...  
SECONDA NARRATRICE - Le era sembrato di sentire un rumore?  
PRIMA NARRATRICE - Forse. Ma non ne era sicura...  
*Luce sulla stanza di Lorenzo. Mattina di sole. Lorenzo in piedi accanto al letto. Mette qualcosa in una borsa. Entra Marisa. Si ferma sulla porta.*  
MARISA - Cosa stai facendo?  
*Lorenzo la guarda.*

MARISA - Te ne stai andando?  
*Lorenzo la guarda.*  
 MARISA - Partivi senza neanche salutare?  
*Lorenzo la guarda. Si mette a sedere.*  
 SECONDA NARRATRICE - (*Indulgente*) Era fatto così...  
*Lentamente, buio sulla stanza di Lorenzo.*  
 PRIMA NARRATRICE - Avventuroso, vuoi dire?  
 SECONDA NARRATRICE - Sì...  
 PRIMA NARRATRICE - Ogni giorno, gambe in spalla, e di nuovo in cammino?  
 SECONDA NARRATRICE - Sì.  
 PRIMA NARRATRICE - Paesi nuovi? Città sconosciute? Non un amico con cui parlare, non una sola persona che...  
 SECONDA NARRATRICE - Ci era abituato...  
 PRIMA NARRATRICE - Senza guardarsi indietro? Senza neanche un pensiero per...  
 SECONDA NARRATRICE - No. Senza neanche un pensiero...  
*Pausa.*  
 SECONDA NARRATRICE - Si può dargli torto?  
*Sospirano. Una pausa.*  
 PRIMA NARRATRICE - (*Speranzosa*) Giove? (*Pausa*) Sì, dev'essere Giove... (*Pausa*) Plutone? (*Pausa*) Nettuno? (*Pausa*) Cosa potrà essere?  
 SECONDA NARRATRICE - Ti ho già detto che non ne ho idea...  
 PRIMA NARRATRICE - Mi piacerebbe tanto distinguerle... Quand'ero giovane, me l'avevano insegnato, ma adesso...  
*Luce sulla stanza di Lorenzo. Lorenzo in poltrona. Nina inginocchiata davanti a lui. Indossa solo la gonna, e ha i capelli sciolti. Gli sta lavando i piedi in una bacinella.*  
 LORENZO - Ma forse non è esatto definirlo pánico... forse era qualcos'altro, qualcosa come...  
*Nina prende una asciugamano, e comincia ad asciugarlo.*  
 LORENZO - Come un *déja vu*, o piuttosto, come una premonizione...  
*Buio sulla stanza di Lorenzo. La Prima Narratrice canticchia qualcosa a bassa voce.*  
 SECONDA NARRATRICE - Cosa stai cantando?  
 PRIMA NARRATRICE - Oh, niente... È solo una vecchiaia...  
 SECONDA NARRATRICE - Sei sempre stata così stonata... Io cantavo bene, ma tu...  
 PRIMA NARRATRICE - (*Canticchia*)  
 SECONDA NARRATRICE - Cosa sarà, poi, questa canzone...  
 PRIMA NARRATRICE - Non te la ricordi?  
 SECONDA NARRATRICE - No.  
 PRIMA NARRATRICE - È inutile. Non hai memoria, tu, per queste cose...  
*Riprende a canticchiare. Una pausa.*  
 SECONDA NARRATRICE - Perché me la dovrei ricordare?  
 PRIMA NARRATRICE - Oh, non c'è ragione... Dicevo così, tanto per dire... (*Pausa. Declama*) In questo ottobre dalle ultime rose... Come faceva poi?  
 SECONDA NARRATRICE - Non era ottobre.  
 PRIMA NARRATRICE - (*Infastidita*) Ma lo so. Non prendermi sempre alla lettera...  
*Luce sul salotto. Notte. Penombra. Marisa e Lucia (come in scena precedente).*  
 MARISA - (*Voce bassissima*) Potremmo seppellirlo in giardino...  
 LUCIA - (*C.s.*) In giardino? Ma sei matta?  
 MARISA - (*C.s.*) Perché?  
 LUCIA - (*C.s.*) Ma lo sai quanto tempo ci vuole? E poi, il rumore... Svegliremmo tutti...  
 MARISA - (*C.s.*) Invece, a me non sembra una cattiva idea. Potremmo metterlo lì, nel roseto... È l'angolo più soleggiato. Così ce l'avremmo sempre vicino. (*Pausa*) Sedersi in quel pergolato, ogni tanto, sapendo che lui è lì sotto... Sarebbe confortante. È un posto piacevole, in fondo...  
 SECONDA NARRATRICE - (*Furibonda*) Ecco. Sei contenta, adesso?  
*Buio sul salotto. Breve pausa.*  
 PRIMA NARRATRICE - Checché tu ne dica, sono ancora convinta che fosse la soluzione migliore.  
 SECONDA NARRATRICE - Di cosa ti lamenti?



Abbiamo fatto di testa tua, mi pare, no?  
 PRIMA NARRATRICE - Sì. Ma ti dico che era l'unica soluzione...  
 SECONDA NARRATRICE - Non è affatto vero. Comunque, ormai è inutile parlarne...  
*Un silenzio.*  
 PRIMA NARRATRICE - A volte, prima di dormire, quando si pettinava davanti alla finestra - c'era ancora un po' di vento, ancora appena un po' di vento - a volte, dicevo, mentre prendeva in mano la spazzola, o si appoggiava al davanzale in attesa dell'amata voce - a volte, dicevo, anche solo per un attimo, oh, solo un breve attimo...  
*La voce le si spegne.*  
 SECONDA NARRATRICE - Ti vergogni, eh?  
 PRIMA NARRATRICE - Perché dovrei vergognarmi? (*Pausa*) Potrò avere i miei sentimenti. O no?  
 SECONDA NARRATRICE - Ah, per me...  
 PRIMA NARRATRICE - Tu non ne hai?  
 SECONDA NARRATRICE - Sentimenti?  
 PRIMA NARRATRICE - Sì.  
 SECONDA NARRATRICE - E che sentimenti dovrei avere?  
 PRIMA NARRATRICE - Già. Anche questo è vero... (*Pausa. Ci pensa su*) Potresti avere dell'affetto per me, ad esempio...  
 SECONDA NARRATRICE - (*Esterrefatta*) Dell'affetto per te?  
 PRIMA NARRATRICE - Esatto. In fondo, sono pur sempre...  
 SECONDA NARRATRICE - (*La interrompe*) Non lo dire. (*Pausa*) A volte, veramente, hai una faccia tosta...  
 PRIMA NARRATRICE - Oppure, che ne so, un tenero ricordo del tuo vecchio padre...

SECONDA NARRATRICE - (*Non crede alle sue orecchie*) Un tenero ricordo del mio vecchio padre...  
 PRIMA NARRATRICE - Sì...  
 SECONDA NARRATRICE - Lasciamo perdere. Ti prego. È una questione di buon gusto... (*Pausa. Amaramente*) Se solo potessi, mi alzerei e me ne andrei...  
 PRIMA NARRATRICE - Su, su. Non ti sembra di esagerare?  
*Lunga pausa.*  
 PRIMA NARRATRICE - (*Un po' commossa*) Era così giovane... Vero?  
 SECONDA NARRATRICE - Sì.  
 PRIMA NARRATRICE - Vestito così male...  
 SECONDA NARRATRICE - Già.  
*Pausa.*  
 PRIMA NARRATRICE - A ripensarci, sembra quasi impossibile... (*Pausa*) Lo abbiamo rivestito, no?  
 SECONDA NARRATRICE - Certo...  
 PRIMA NARRATRICE - Gli abbiamo dato una casa, un focolare...  
 SECONDA NARRATRICE - Sì. Gli abbiamo dato tutto...  
 PRIMA NARRATRICE - Non possiamo rimproverarci nulla...  
 SECONDA NARRATRICE - Oh, no, assolutamente.  
*Pausa.*  
 PRIMA NARRATRICE - (*Afferrando l'altra per il braccio. Sottovoce*) Ascolta. Di nuovo quei passi...  
 SECONDA NARRATRICE - Ma va...  
 PRIMA NARRATRICE - (*C.s.*) Ti giuro che si stanno avvicinando...

SECONDA NARRATRICE - Non dire stupidagini.

Pausa.

PRIMA NARRATRICE - E se invece avessi ragione? (Pausa) Se stesse arrivando?

SECONDA NARRATRICE - Se stesse arrivando chi?

Pausa.

SECONDA NARRATRICE - Sei disarmante. A volte penso proprio...

PRIMA NARRATRICE - (La interrompe) Non m'interessa quello che pensi. Tanto lo so a memoria... Me lo ripeti continuamente...

Luce sul salotto. Sera. Tavola apparecchiata. Marisa seduta a tavola. Lucia in piedi, davanti alla portafinestra. Entrambe sono vestite di nero. Una pausa.

LUCIA - (Guardando fuori) L'ho visto.

MARISA - Cosa?

LUCIA - Sono sicura di averlo visto.

MARISA - Quando?

LUCIA - Oggi pomeriggio. Era in giardino...

MARISA - In giardino?

LUCIA - (Voltandosi) Sì. L'ho visto benissimo.

MARISA - E che cosa faceva?

LUCIA - Niente. Era seduto sulla panchina, e aveva gli occhi chiusi. Probabilmente stava riposando...

MARISA - Sei sicura che fosse lui?

LUCIA - Ma sì. Te l'ho detto. Vuoi che non lo riconosca?

Entra Leo, sorretto da Nina. Anche Nina è vestita di nero.

MARISA - Eccoti, caro. È tutto pronto. (A Lucia) Vieni a sederti, su.

Faticosamente, Leo si siede, aiutato da Nina.

MARISA - (A Leo) Come ci sentiamo? Hai dormito, oggi pomeriggio? (A Nina) Ha dormito? (Nina annuisce. A Leo) Spero che tu abbia fame, stasera. C'è il tuo piatto preferito... (Leo scuote la testa energicamente) Non hai fame? (Leo scuote la testa) Vuoi tornare a letto? (Leo scuote la testa) Non vuoi tornare a letto? (Leo scuote la testa) Che cosa vuoi fare allora?

LEO - Voglio parlare.

MARISA - Vuoi parlare, caro? E che cosa vuoi dire?

LEO - Voglio parlare.

MARISA - Sì, caro, vuoi parlare, ma che cosa...

LEO - Voglio parlare.

MARISA - (Rassegnata) Va bene. (A Nina) Porta la minestra. Chissà che non si riesca a farlo mangiare... (Nina esce. A Lucia) Ti ha detto qualcosa?

LUCIA - Chi?

MARISA - Lui.

LUCIA - No. (Pausa) Stavo per avvicinarmi, ma poi non ce l'ho fatta. Ho avuto paura... (Pausa) Quando sono tornata, non c'era già più...

MARISA - Lui ti ha visto?

LUCIA - Non lo so. (Pausa) Però non credo. Aveva gli occhi chiusi...

Rientra Nina, con la minestra. Comincia a servire.

MARISA - (A Nina) Tra un po' sarà ora di chiuderla, quella finestra. Comincia a far freddo... (Sospira) Il giardino sta ingiallendo. Che tristezza... D'altra parte, è la stagione...

Nina si siede accanto a Leo. Comincia a imboccarlo.

MARISA - (A Leo) Ti piace, caro? (Pausa) È buona, no? (Pausa) È la minestra di ceci. Il tuo piatto preferito... Non ti piace più?

LEO - (Respingendo con foga il cucchiaino. Voce stentorea) E la lingua del muto canterà. Perché sgorga l'acqua nel deserto. E i rivi correranno per la steppa. E il sabbione si metterà in paludé.

MARISA - (Cercando di interromperlo) È molto bella, caro, ma adesso...

LEO - (Inarrestabile) E le terre assetate in vene d'acqua, e il covò dei draghi...

MARISA - (C.s.) Per favore, caro. Ce lo dici più tardi...

LEO - Dove ognuno giace... (Si blocca. Interrogativo) Dove ognuno giace...

MARISA - (Sollevata, a Lucia) Non se la ricorda più. (A Nina) Fallo mangiare, svelta... (Nina riprende a imboccarlo. A Leo) Era bellissima, caro. La prossima volta...

LUCIA - (Esasperata) Oh, Cristo. Ma perché non lo lasci in pace?

LEO - (Liberandosi definitivamente del cucchiaino. Con fierezza) Sarà erba con canne e giunchi...

Buio sul salotto.

PRIMA NARRATRICE - (Con amarezza) Sono così stanca di sopportare le tue calunnie...

Pausa.

PRIMA NARRATRICE - Hai capito?

Una pausa.

PRIMA NARRATRICE - Hai capito sì o no?

SECONDA NARRATRICE - (Beffarda) Se la mia compagnia non ti piace, nessuno ti trattiene...

PRIMA NARRATRICE - (Secca) Ah, ah. Molto divertente.

Pausa.

PRIMA NARRATRICE - Posso dirti una cosa? In confidenza?

SECONDA NARRATRICE - (Sorpresa) Sì.

PRIMA NARRATRICE - (Soave) Ho sempre pensato che l'azzurro non ti donasse.

SECONDA NARRATRICE - (Scossa) Davvero?

PRIMA NARRATRICE - Quelle tinte così squilibranti... Hai sempre sbagliato colori. Avresti dovuto scegliere delle sfumature più tenui, non so, un color tortora, o un grigio perla, o un verde muschio, oppure...

SECONDA NARRATRICE - (Con alterigia) Non mi pare di aver chiesto la tua opinione.

PRIMA NARRATRICE - No. Non me l'hai mai chiesta, infatti. Ma io te la dico lo stesso...

Pausa.

PRIMA NARRATRICE - È Sirio. Per forza. Sì, dev'essere Sirio... (Pausa) Checcé tu ne dica, sono quasi certa che mi stia fissando...

SECONDA NARRATRICE - (A bassa voce. Con disprezzo) Color tortora... (A voce più alta) Andranno bene per te, quei colori... colori da vecchia, colori da...

PRIMA NARRATRICE - Ah, perché tu saresti giovane, invece...

SECONDA NARRATRICE - (Piccata) Più giovane di te, di sicuro...

PRIMA NARRATRICE - Oh, be', non mi pare che conti molto, a questo punto, no? (Pausa) E poi, chi è che si è ammалata per prima? Eh? Chi si è ammалata per prima, di?

SECONDA NARRATRICE - Cosa c'entra questo adesso...

PRIMA NARRATRICE - Come cosa c'entra? (Pausa) Il fatto è che non hai mai avuto una gran fibra, questa è la verità. Io ero robusta, ma tu...

SECONDA NARRATRICE - (Sarcastica) Oh, sì, lo sappiamo. In piedi all'alba con qualsiasi tempo, eccetera... (Pausa) Non che ti sia giovato molto...

PRIMA NARRATRICE - (Inalberandosi) Cosa vorresti dire?

Una pausa.

PRIMA NARRATRICE - (Addolcendosi. Orgoglio materno) Comunque, ai tuoi tempi eri abbastanza carina, questo bisogna dirlo. Una bella ragazza, lo dicevano tutti. (Pausa. Cambiando tono) Naturalmente, non era un buon motivo per montarsi la testa, ma questo...

SECONDA NARRATRICE - Montarsi la testa? Pausa.

SECONDA NARRATRICE - Sempre lo stesso vecchio litigio... (Pausa) Non un pensiero nuovo, non un'idea nuova... È questa la cosa più terribile, non trovi? (Pausa) Non trovi che sia questa, la cosa più terribile?

Un silenzio.

PRIMA NARRATRICE - ...E a piedi scalzi per non fare rumore, ci avviavamo lungo il sentiero che portava in paese. All'apparire delle prime case, ci scioglievamo i capelli, e alla svolta del ponte...

SECONDA NARRATRICE - Improvvisamente è troppo tardi...

PRIMA NARRATRICE - Eh?

SECONDA NARRATRICE - Improvvisamente è troppo tardi per tutto...

Luce sul salotto. Sera. Entrano Marisa e Nina. Indossano abiti estivi, leggeri. Nina tiene in mano un lume acceso. Lo posa sul tavolo.

MARISA - No, non lì. Lì dà solo noia. Mettilo per

terra, vicino alla poltrona.

Nina obbedisce.

MARISA - Per prima cosa dovremo spostare quella pendola. Altrimenti si lamenterà... (Pausa)

È il rumore che gli dà fastidio, non sopporta di sentir battere le ore, diceva sempre che preferirebbe... (S'interrompe. Guardando Nina con aria critica) Sciogliti i capelli. Lo sai che non ti può soffrire, coi capelli raccolti...

Nina, obbediente, va allo specchio. Si scioglie i capelli.

MARISA - (Tono d'approvazione) Meglio. Molto meglio. (Si avvicina e glieli sistema con le mani) Hai preparato la sua stanza.

Nina fa cenno di sì.

MARISA - Può arrivare da un momento all'altro. Sono quasi le nove...

Entra Lucia. È vestita di bianco.

LUCIA - È tutto pronto?

MARISA - Sì.

LUCIA - Hai fatto preparare la sua stanza?

MARISA - Ma sì. Ti ho detto che è tutto pronto... (Pausa) Sei sicura che sia oggi?

LUCIA - Certo che sono sicura. Io me le ricordo, le date... Non sono mica come te...

Lucia si avvicina alla portafinestra. Marisa la segue.

LUCIA - (Guardando fuori. Romantica) Che notte. (Pausa) Eh?

MARISA - Già.

LUCIA - Non si vedevano tante stelle da quando...

MARISA - Per favore. Ti pare il momento?

LUCIA - Hai ragione.

Pausa.

LUCIA - Il giardino sta rifiorendo...

MARISA - (Con orgoglio) Oh, sì. Abbiamo delle azalee, quest'anno... (Pausa) Sei nervosa?

LUCIA - Sì. (Si stacca dalla finestra) Che ore sono?

MARISA - (Girandosi a sua volta) Quasi le nove.

LUCIA - Può arrivare da un momento all'altro... Buio sul salotto. Una pausa.

PRIMA NARRATRICE - Cosa resta da dire?

SECONDA NARRATRICE - Oh, non molto...

Pausa.

PRIMA NARRATRICE - (Tono da voce narrante) E così, per molti anni a venire, continuarono ad aspettare il suo ritorno: ma il tempo passava, e lui... (Pausa) Sempre, naturalmente, in quella

stessa sera di settembre, quando...

SECONDA NARRATRICE - Sera di settembre?

PRIMA NARRATRICE - (Si corregge) In quella stessa sera di maggio, quando, per la prima volta...

(Pausa) Quando, per la prima volta, aveva varcato le vecchie mura. (Pausa). Ma il tempo passava, e lui non si decideva a dare un segno...

Pausa.

SECONDA NARRATRICE - Non è vero. Io l'ho visto di nuovo...

PRIMA NARRATRICE - Tu?

SECONDA NARRATRICE - Sì. L'ho visto ancora, qualche volta. Ma sempre di sfuggita, e non ho mai avuto il tempo di parlargli...

PRIMA NARRATRICE - Dove l'hai visto?

SECONDA NARRATRICE - Mah, non so... In giardino, nel salone... Una notte, addirittura in camera da letto.

PRIMA NARRATRICE - E che cosa faceva?

SECONDA NARRATRICE - Chi?

PRIMA NARRATRICE - Lui.

SECONDA NARRATRICE - Oh, varie cose... Passeggiava, suonava il pianoforte... Un paio di volte, sonnecchiava sul divano...

PRIMA NARRATRICE - Lui ti vedeva?

SECONDA NARRATRICE - Questo non sono mai riuscita a saperlo...

Lunga pausa.

SECONDA NARRATRICE - Pensavo...

PRIMA NARRATRICE - Di?

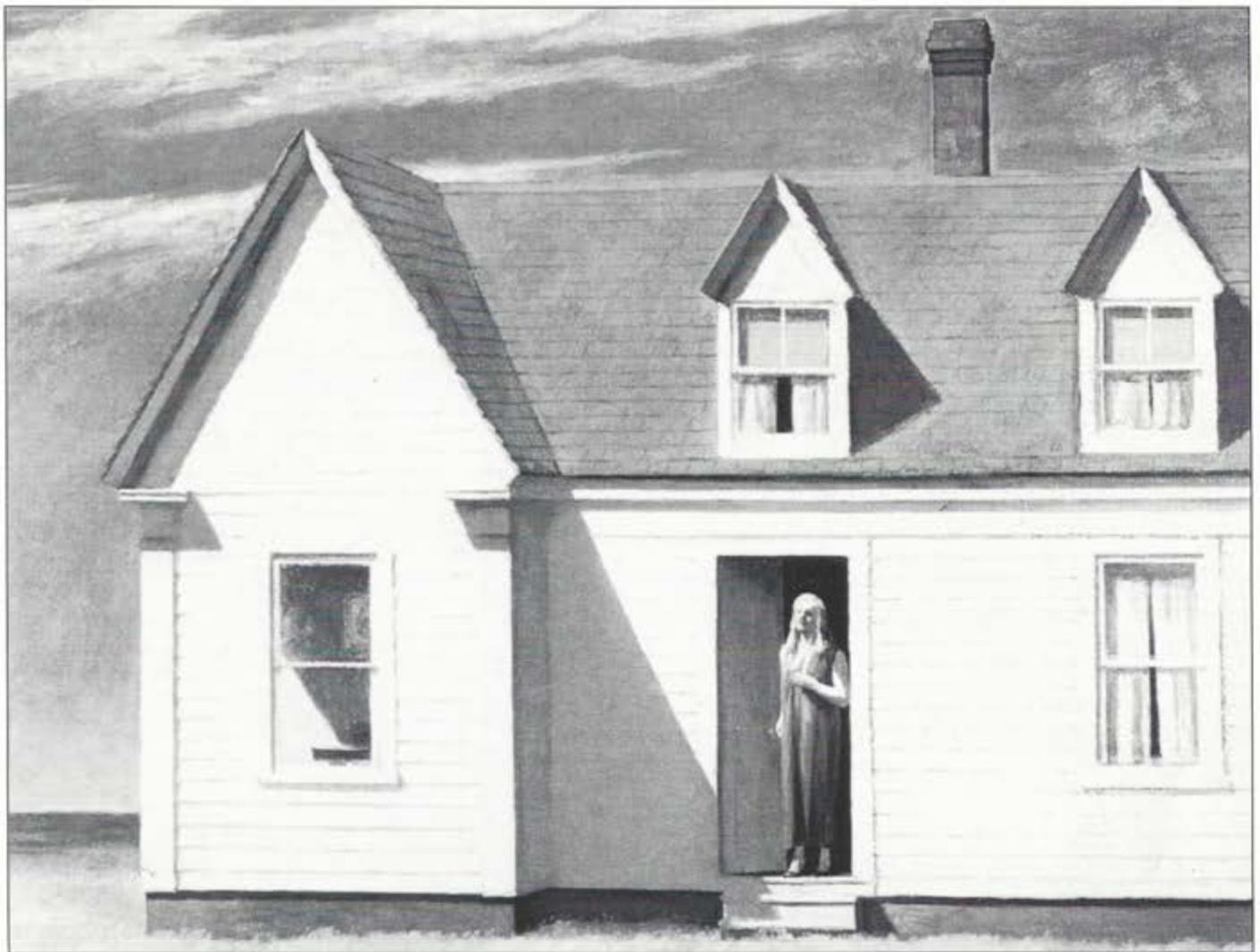
SECONDA NARRATRICE - Se provassimo ad alzarci?

PRIMA NARRATRICE - (Stupefatta) Ad alzarci?

SECONDA NARRATRICE - Sì...

Pausa.

PRIMA NARRATRICE - Pensi che ce la faremo?



SECONDA NARRATRICE - Perché no? Si potrebbe tentare...

*Pausa.*

PRIMA NARRATRICE - (*Dubbiosa*) Forse, se ci appoggiassimo l'una all'altra, e cercassimo di darci una spinta...

SECONDA NARRATRICE - (*Decisa*) Su... Dammi la mano. Dobbiamo provare.

*Tende una mano alla compagna. Entrambe, sorreggendosi a vicenda, cercano di darsi una spinta in avanti. Ricadono all'indietro. Riprovano. Cadono nuovamente a sedere. Provano ancora, con lo stesso risultato. Stremate, desistono.*

PRIMA NARRATRICE - (*Senza fiato*) Niente da fare...

SECONDA NARRATRICE - (*C.s.*) Completamente fuori allenamento...

PRIMA NARRATRICE - Già.

*Pausa.*

SECONDA NARRATRICE - (*Tono di rimprovero*) Vedi? Avremmo dovuto tenerci in esercizio... Te l'ho detto un sacco di volte, ma tu...

PRIMA NARRATRICE - (*Filosofica*) Comunque, adesso è troppo tardi...

*Pausa.*

PRIMA NARRATRICE - D'altronde, non è poi tanto male, qui... La vista è bella, l'aria è salubre... Poteva capitarci di peggio. E le sedie sono abbastanza comode, direi...

SECONDA NARRATRICE - (*Con disperazione*) Oh, per favore. Sta' zitta una buona volta!

*Un silenzio.*

SECONDA NARRATRICE - (*Fantasticando. Tra sé*) Gentile amico, forse noi... (*Pausa*) Purtroppo non siamo mai riusciti ad incontrarci, ma un giorno...

PRIMA NARRATRICE - Oh, dio...

SECONDA NARRATRICE - Quando le circostanze saranno finalmente favorevoli...

PRIMA NARRATRICE - Ancora questa storia?

SECONDA NARRATRICE - Allora forse...

*La voce le si spegne. Lunga pausa.*

PRIMA NARRATRICE - Anch'io l'ho visto.

SECONDA NARRATRICE - Tu?

PRIMA NARRATRICE - Sì.

SECONDA NARRATRICE - Non è vero. Stai mentendo...

PRIMA NARRATRICE - Come fai a dirlo?

SECONDA NARRATRICE - E quando l'avresti visto, si può sapere?

PRIMA NARRATRICE - Certe notti, quando tutti erano andati a dormire, lo sentivo bussare alla finestra del giardino...

SECONDA NARRATRICE - Non è vero. Non ti credo...

PRIMA NARRATRICE - Si sedeva al mio fianco. Mangiava il mio pane, beveva il mio vino...

SECONDA NARRATRICE - Stai mentendo...

PRIMA NARRATRICE - Come fai a dirlo? Dormivi...

SECONDA NARRATRICE - Non ti credo. Stai mentendo. Tu non l'hai mai visto...

*Un silenzio. Dalla finestra, lentamente, comincia a diffondersi un lieve chiarore.*

PRIMA NARRATRICE - Guarda...

SECONDA NARRATRICE - Che c'è?

PRIMA NARRATRICE - Spunta la Luna.

*Il chiarore lunare aumenta. La luce cala progressivamente sulle due donne.*

PRIMA NARRATRICE - È la prima volta, o sbaglio?

SECONDA NARRATRICE - La prima volta di che?

PRIMA NARRATRICE - Che la vediamo. Da quando siamo qui.

SECONDA NARRATRICE - Oh, sì. È certamente la prima volta. Altrimenti, ce ne ricorderemo...

*Pausa.*

PRIMA NARRATRICE - Secondo te, dovrem-

mo dedurne qualcosa?

SECONDA NARRATRICE - Dedurne? (*Ci pensa*) Che cosa dovremmo dedurne?

PRIMA NARRATRICE - Per esempio, che vogliono spaventarci...

SECONDA NARRATRICE - Spaventarci? (*Scuote la testa*) Non dire sciocchezze...

PRIMA NARRATRICE - Allora, che vogliono impressionarci...

SECONDA NARRATRICE - Impressionarci?

PRIMA NARRATRICE - Ma sì. Non vedi? Tutta questa magnificenza, questo... (*Fa un largo gesto, indicando il panorama*) Vogliono impressionarci, è chiaro...

SECONDA NARRATRICE - (*Ci pensa*) Può darsi... (*Pausa*) Ma noi non ci lasceremo impressionare. Non è vero?

PRIMA NARRATRICE - Oh, no. Certamente no...

*Lunga pausa. Il chiarore lunare aumenta ancora. La luce cala completamente sulle due donne, trasformandole in sagome scure contro la finestra illuminata.*

PRIMA NARRATRICE - (*A voce più bassa*) Settembre?

SECONDA NARRATRICE - No.

PRIMA NARRATRICE - Non era settembre?

SECONDA NARRATRICE - Ti dico di no...

PRIMA NARRATRICE - E allora cos'era?

SECONDA NARRATRICE - Maggio, naturalmente. (*Pausa*) Era maggio...

## BUIO

I dipinti che illustrano il testo di Raffaella Battaglini sono di Edward Hopper: a pag. 126, «Cape Cod Evening»; a pag. 131, «Sun in an Empty Room»; a pag. 133, «Solitude»; a pag. 135, «Stairway»; in questa pagina, «High Noon».

# ISABELLA SULLA LUNA

di UBALDO SODDU, segnalata al Concorso Idi 1992



## ATTO I

### SCENA I

*Preludio da castello minaccioso. Smith e Wesson procedono a tentoni, uno dietro l'altro, in una camera buia della Torre di Londra. Da un'inferraiata trasuda un filo di luce.*

SMITH - E cammina!  
WESSON - Quando la luna è nuova / gli asini volano.  
SMITH - Quanto sei cretino...  
WESSON - Quando la luna è nuova / se succhi un gambero è vuoto.  
SMITH - Questo che c'entra?  
WESSON - Che tu sei un asino / e io mi sento vuoto, opaco / esaurito...  
SMITH - Del buio hai paura!  
WESSON - Dall'America a qui, son troppe ore / che viaggiamo.  
SMITH - Coraggio! / Accendi i fanali...  
WESSON - Le fibre sono umide.  
SMITH - Anche le mie... / Prova a sganciare il raggio nuovo.  
WESSON - Così polverizzo qualcuno.  
SMITH - Solo fantasmi vanno a spasso / nella Torre di Londra: solo fantasmi...  
WESSON - E se inchiodo i nipotini / di quel re gobbo e figlio di puttana? / Con tutti gli anni che hai / non t'è spuntato un pelo di misericordia...  
SMITH - Ecco il tuo piano: al buio spero / di ammazzarmi / per succhiare i miei segreti. / Prima ti strozzo!  
WESSON - Te ne approfitti / perché mi stai alle spalle.  
SMITH - Vampiro!  
WESSON - Pipistrello impazzito!  
SMITH - Già! Perché lui è saggio... / Certo, il robot dell'ultima generazione / che odia la politica, / che ragiona senza cervello...  
WESSON - Tu a progettarmi, / tu che mi hai messo al mondo.  
SMITH - Adesso ti faccio a pezzi / e non ne parliamo più...  
WESSON - Prova!  
SMITH - Aaaaaaaah!  
*Si azzuffano, lottano e crollano sul pavimento tra baccano di ferraglie. Poi si ode, ben distinto, uno scampanello lontano.*  
WESSON - Hai sentito?  
SMITH - Chi sarà?  
WESSON - Il re assassino?  
SMITH - ...O la moglie pazza?  
WESSON - Chi fu ad ammazzare l'altro?  
SMITH - Il calcolatore si è bloccato.  
*Si rialzano pesantemente.*  
WESSON - Tieni un cacciavite.  
SMITH - Ah! Ma è un pugnale... / Allora è vero / che mi vuoi ammazzare.  
WESSON - Ma no! L'ho trovato per terra.  
SMITH - Giura!  
WESSON - Buttalo via.  
*Smith lancia il coltello contro una quinta e si sente un gemito.*  
SMITH - Oddio! L'ho colpito...  
WESSON - Ma chi?  
SMITH - Il boia incappucciato?  
WESSON - ...O la belva umana?  
*Fissano la quinta.*  
SMITH - Insomma parla!  
WESSON - ...Sei la maschera di ferro?  
*Pausa.*  
SMITH - Impara la storia, Wesson! / La maschera di ferro / spaventava i francesi, / non gli anglosassoni...  
WESSON - Sul mio video / c'è scritto che certi uomini mascherati / erano più sanguinari di noi, / robot americani, / e che il più infame / era la maschera di ferro...  
SMITH - Sssss! Accendi un fiammifero...  
*Wesson esegue con circospezione, poi fissa Smith e sussulta.*  
WESSON - Più ti guardo, / più mi persuado / che hai una faccia orrenda.  
SMITH - La mia coscienza è uno splendore.  
WESSON - Cosa siamo venuti a fare / nella Tor-

## PERSONAGGI

ISABELLA KRAMER, attrice  
VICTORIA, giudice  
TOKVIL, accusatore  
PUNCH, carceriere, poi promosso per necessità  
SMITH, robot anziano  
WESSON, robot dell'ultima generazione

*Scena: la Torre di Londra.*

re di Londra?  
SMITH - Cerchiamo il pubblico accusatore.  
*Il fiammifero si spegne e il buio avanza.*  
WESSON - A terra!  
*Si butta a quattro zampe ed esplora qua e là.*  
SMITH - E una persona squisita.  
WESSON - Cosa gli diremo?  
SMITH - Che sappiamo tutto, che ricordiamo tutto... / Fare i testimoni d'accusa / è il nostro mestiere: / «rapidi, rassicuranti, / discreti, disponibili...».  
WESSON - Qui si corrono rischi.  
SMITH - Coll'esperienza che ho...  
*Una risata passa traverso i muri e anche Smith si butta per terra.*  
WESSON - L'accusatore?  
SMITH - O la sua vittima, / incatenata a un palo?  
WESSON - La sta torturando.  
SMITH - Sarà tutta nuda.  
WESSON - Un fiammifero!  
SMITH - Non ne trovo...  
WESSON - L'hai mai guardata da vicino?  
SMITH - Da vicino vicino... no.  
WESSON - Allora non sai come è fatta?  
SMITH - L'ho vista recitare.  
WESSON - Affascinante?  
SMITH - Una di quelle presuntuose / che quando stanno in sella / credono di essere più importanti / di chi le manda in giro in astronave... / Soltanto occhi: / due stelle ambiziose!  
WESSON - Due stelle?  
SMITH - Ambiziose.  
WESSON - In che senso?  
SMITH - Scintillano come il male.  
WESSON - Che voglia di guardarmela tutta!  
SMITH - Ehi! Una torcia!  
*Smith accende la torcia elettrica che ha trovato a terra e si rialza osservando l'ambiente. Appare la sagoma di una forca. I due robot scattano furibondi.*  
SMITH - Una forca? Ma no, no...  
WESSON - Non siamo noi gli imputati...  
SMITH - Mai un colpo di testa, / mai uno sciope-ro...  
WESSON - Impiccate lei / che è una delinquente!  
SMITH - Ehi fantasmi... ho in memoria / centomila aneddoti su di voi... / Cosa vogliamo fare?  
WESSON - Cosa vogliamo fare?  
*La forca sparisce. Wesson trova una candela che si accende da sola. Prende corpo una musica dolce.*  
SMITH - Strana accoglienza...  
*Depone la torcia per terra.*  
WESSON - Prima di noi, / saranno arrivati / due colleghi falsi / e loro non si fidano...  
*Smith abbassa la voce e Wesson la alza.*  
SMITH - Forse controllano / quello che diciamo...  
WESSON - È così poetico qui / che mi sento felice.  
SMITH - Più slancio!  
WESSON - Che profumo di chiuso e di marcio... / Ah che gioia! / Questo alone di morti ammazzati / mi dà la vertigine!  
SMITH - Troppa enfasi...  
*Adesso è Wesson che abbassa la voce e depone la candela.*  
WESSON - Vorrei sentire te.  
*Pausa. Smith si concentra, si dà poi un pugno sulla pancia e, ad alta voce, prorompe...*

SMITH - Sembrano mura sgretolate, / crepacci, ragnatele... / sembra la tana di qualche lupo / sconquassato dai vermi... / Ma se premi il tasto ZX 45 / che hai in mezzo alla pancia / e poi moltiplichi per 999... / ecco... cosa vedi?  
WESSON - Cosa vedo?  
SMITH - Cupole d'oro zecchino, / statue, colonne...  
WESSON - Hai detto 999?  
SMITH - Quattro regine incoronate / scendono dagli arazzi / e mi vogliono abbracciare... / Sì, belle amiche affettuose, / sarò con voi tutta la notte / e giocheremo coi grandi numeri / del mio calcolatore...  
WESSON - Non vedo nemmeno l'argenteria.  
SMITH - Non farti conoscere / per quel caffè che sei!  
WESSON - Voglio giocare anch'io!  
SMITH - Hai moltiplicato per 999?  
WESSON - È uscito questo teschio.  
SMITH - Sembra un teschio... / ma è una corona di zaffiri. / Principesse, mi vergogno / di questo robot, che partorii / dopo una notte infame... / In ginocchio, Wesson, / le dame ti fanno un altro regalo.  
*Wesson si inginocchia.*  
WESSON - Un culo di bottiglia?  
SMITH - No! È una brocca di vino / purpureo...  
WESSON - Punge.  
SMITH - Inebria! / Grazie, magnifiche signore / del passato... / con voi vogliamo invecchiare nell'Eden invisibile, / pigiatemi con le vostre dita / che sputerò rose!  
*Lo scampanello si avvicina e la luce scintilla più forte.*  
WESSON - Ehi Smith! / Cosa succede?  
SMITH - Forse mi sono spinto / oltre il consentito...  
WESSON - Sei mai stato così felice?  
SMITH - Mi sento rabbrivire.  
WESSON - Accidenti... / questa non è felicità di robot... / è felicità di creature sovranaturali!  
SMITH - Almeno ci ho provato...  
WESSON - Che ti fanno adesso?  
SMITH - Non lo so.  
*Wesson si rialza.*  
WESSON - Con me puoi parlare... / io moltiplico, moltiplico / ma non vedo niente.  
SMITH - Nemmeno io vedo niente.  
WESSON - Come sarebbe a dire / che non vedi niente?  
SMITH - Ho voluto bluffare / per essere gentile...  
WESSON - Gentile con chi?  
SMITH - Con gli spettri: / e poi chi sa? Magari scoprivo / la formula segreta...  
WESSON - Pazzo irresponsabile!  
SMITH - ...e facevo i miliardi!  
*Pausa.*  
WESSON - Allora non c'è l'oro zecchino?  
SMITH - No.  
WESSON - E le statue... e le colonne?  
SMITH - No.  
WESSON - E le dame?  
SMITH - Neppure.  
WESSON - Tutto falso?  
SMITH - La felicità dura un attimo.  
WESSON - Quale felicità?  
SMITH - La bugia.  
WESSON - In galera devi andare!  
SMITH - Ci siamo già, / tutti e due...  
*Lo scampanello risuona per la terza volta vicinissimo.*  
VOCE DI PUNCH - Smith!  
SMITH - È finita...  
VOCE DI PUNCH - Wesson!  
WESSON - Il bugiardo è lui... / ha confessato!  
VOCE DI PUNCH - Finalmente vi ho pescato.  
*Smith e Wesson si buttano a quattro zampe.*  
SMITH E WESSON - Pietà...  

### SCENA II

*Entra Punch con un campanellino in mano.*  
PUNCH - Siete voi i testimoni citati dall'Accusa? *Smith prorompe in un singhiozzo forte e stonato.*  
PUNCH - Il procuratore vi aspetta.  
WESSON - Dove?  
PUNCH - Celebra sempre l'istruttoria al Club.

SMITH - Cosa celebra?  
PUNCH - In inglese si dice così... / Lui sta in poltrona, al Club, / interroga testimoni e imputati... / poi, ci beve sopra.  
SMITH - Sopra chi?  
PUNCH - Sopra chi sta sotto...  
SMITH - Ah... celebra...  
PUNCH - ... e come ho detto?  
SMITH - Il mio socio e io / veniamo da un paese / dove c'è la democrazia / e dove si usano altri codici, / altri trattamenti...  
PUNCH - È da un'ora che vi cerco / e non ho colpa se siete saliti / fino al ventesimo piano / di un edificio restaurato / che non fa più paura / a nessuno... / Il Club è al primo piano / e si ode il Tamigi che scorre...  
*I robot si rialzano lentamente.*  
SMITH - Lei è un uomo?  
PUNCH - Sono il primo carceriere.  
WESSON - Eh eh eh! Temevamo che fossi un fantasma... / quel campanello ci ha fatto / impazzire.  
PUNCH - Loro sono uomini?  
SMITH - Siamo robot.  
PUNCH - Americani?  
WESSON - Di qualità eccellente.  
PUNCH - Mmmm... allora perché / avete paura degli spettri?  
*Tira fuori dalla tasca una corda e ne fa un cappio.*  
Non ne teniamo più da secoli: / l'ultimo fece scappare un detenuto / e quando cercarono / d'impiccar lui, al posto dell'altro, / scivolò via dal cappio...  
SMITH - Sarà stato insaponato male.  
PUNCH - Chi? Il cappio o lo spettro?  
SMITH - Il cappio, il cappio!  
PUNCH - Ma no! / Fu un'altra ragione...  
WESSON - ...ah sì?  
PUNCH - Era il fantasma di una donna / molto bella e il boia... / si lasciò corrompere. / Alla fine fu impiccato lui.  
SMITH - E quella signora?  
*Punch scioglie il cappio e se lo rimette in tasca, come corda.*  
PUNCH - Le ripeto che la Torre / è stata disinfestata.  
WESSON - E io son sicuro di aver udito / una risata di donna!  
PUNCH - Sarà stata madame Isabella, / una detenuta in carne e ossa / che ospitiamo in quella cella (*Indica una parete*) ...da quando l'astronave / che la riportava dalla Luna a New York / è atterrata nei giardini di Kensington / per un errore di mezzo grado... / Il processo sarà celebrato qui, / per competenza territoriale.  
WESSON - (*A Smith*) Dice che questa parete...  
PUNCH - ...È tutta imbottita di celle / invisibili... a chi non ha / il sesto senso.  
SMITH - Io avevo fiutato / signore esuberanti!  
PUNCH - Lei le annusa le signore?  
SMITH - Miracoli facciamo... / con due soli sensi sviluppati...  
WESSON - ...la vista e l'udito...  
SMITH - ...in olfatto abbiamo intuizioni... / E non possiamo accoppiarci / ma generiamo da soli altri robot / ...come facevano gli scarabei / dell'antico Egitto...  
PUNCH - Allora, scusi, / che cosa fiutava su quel muro?  
SMITH - Stimoli ci servono: / e quando li abbiamo accumulati...  
WESSON - Facci guardare Isabella / dal buco della serratura / e ti dò cento dollari!  
*Pausa. Punch si avvicina al muro scrostato e scopre una leva.*  
PUNCH - Il procuratore di Stato, / Lord Tokvil, / attende i testimoni / per l'istruttoria.  
*Aziona la leva, si spalanca una botola e i robot precipitano con grida disperate. La musica dolce di prima, poi la luce rischiarata Isabella, ritta dietro un'inferrata.*

### SCENA III

*Punch si rivolge a Isabella.*

PUNCH - Quest'ala della Torre / è alta cento metri e fino a metà / dell'imbuco / il tempo non passa mai... / Poi vengono le vertigini, / uno pensa ai

sensi delle donne: / «adesso mi ci aggrappo», / ma scappano via... / E la botta che arriva / si sente appena.

*Due botte sorde ma secche. Punch manovra la leva, la botola si rinserra. Poi tocca un pulsante, l'inferrata nel muro si apre sicché Isabella può entrare con un salto. Indossa il camice a strisce dei detenuti comuni.*

ISABELLA - Cento metri? Ah ah ah! / È un volo ridicolo / in confronto al mio... / Come una freccia, / sono stata scoccata dalla Terra alla Luna / per conquistare, / affascinare / trasmettere messaggi fluidi / e turbinosi... / Poi d'improvviso rimbalzo / all'indietro, / tra gli uragani astrali, / in un precipizio di 384 mila chilometri / ...e sono tutta sana... / Mi occorre soltanto / un vestitino un po' più chic... / È seccante che il procuratore / mi veda così... / sai come sono i vecchi con / le ragazze... / vogliono vedere bene: / se non vedono non toccano / e se non toccano...

PUNCH - Lei perché si fa toccare?  
ISABELLA - Per dargli uno schiaffo.  
PUNCH - Beh... allora... / (*Punch tocca un altro comando e un baule precipita dall'alto*) C'è poco lì dentro, / siamo mica nella Quinta Strada...

*Isabella corre, apre il baule, ne cava un mucchio di abiti polverosi. Anche Punch fruga, estrae un pezzo di specchio e la insegue qua e là facendola specchiare.*

ISABELLA - Stracci... che puzza... / via... questo come mi sta?

PUNCH - Malissimo.  
ISABELLA - E questo?

PUNCH - Stava largo anche a Elisabetta.  
ISABELLA - A una cicciona come lei?

PUNCH - Cicciona era Vittoria.  
ISABELLA - E tu mi vedi grassa? / Una regina come me / lui la vede grassa!

PUNCH - No, no... divina!  
ISABELLA - Cercami un busto / che mi metta in mostra.

PUNCH - Tutti venduti all'asta.  
ISABELLA - Mi serve un busto rosso.

PUNCH - Si usava nera la biancheria.  
ISABELLA - Tu che ne sai, Punch?

*Punch agita le braccia verso il soffitto ed ecco precipitare altri bauli sui quali Isabella si avventa, sparpagliando costumi per tutta la scena.*

ISABELLA - Un vestitino t'avevo chiesto... / uno solo...

PUNCH - Questo che è scollato... se lo metta... adattissimo...

ISABELLA - ...per farmi tagliare la testa?

PUNCH - Se succede, con me il procuratore ha chiuso.

ISABELLA - ...il busto, voglio il busto...

PUNCH - Viola coi pizzini... / licenziosissimo.

ISABELLA - Fanno prurito... / no no... / Ecco un bel vestito... / e guardalo... c'è anche il busto!

PUNCH - Eh no! Proibito dal regolamento. È quello con la coda...

*Isabella tira il vestito ma la sottana fa resistenza e pare che qualcosa la tiri da dentro il baule. Lei fa subito cenno a Punch di portarle il baule in cella.*

ISABELLA - Niente scuse. / Voglio quello lì / e non m'importa / se apparteneva a qualche amica tua, / puttana...

PUNCH - Questa è una casa di pena, / non un teatro.

ISABELLA - Porta subito quella cassa / nella mia cella.

PUNCH - Qui comando io!  
*Pausa. Isabella lo guarda, poi Punch esegue l'ordine.*

ISABELLA - Villano... come tutti i secondini / che non hanno ambizioni...

PUNCH - Come si permette?

ISABELLA - Avanti!

PUNCH - Le starà male!  
*Punch ha frattanto spinto il baule in cella e Isabella si chiude dentro sbattendo la porta. Punch raccatta i panni sparsi, parla con loro, mentre li ripone dentro le casse.*

PUNCH - Come se non avessi anch'io / delle ambizioni... / Già gliel'ho detto / che di domenica ricopio le leggi, / che in ferie studio le sentenze. / Macché... non ascolta... / lei pensa alla Luna. / Ce

le avesse il procuratore / le ambizioni che ho io! / Invece di passare il tempo / a strofinare le detenute... / poi chiama i robot / per provare i capi d'accusa. / Che ignorante! / Apre bocca soltanto per chiedere / la pena di morte. / Intendiamoci, il suo mestiere fa schifo... / ma nessuno mai / che l'abbia inchiodato / con una di quelle eccezioni / della vecchia Inghilterra, tipo... / «A signora infelice / compromessa da un potente / la pena non si applica / né oggi né il di seguente» / o quell'altra terrificante: / «Se nobil dama / trasgredisce per amore / i giudici condannano / l'accusatore!». / Come son ridotti gli avvocati difensori... / Tornate a scuola, somari! / Venite in galera a difendere / i principi! / In riga per quattro / vi faccio spazzare... / che non siete altro che stracci. / Entra nella cassa, vigliacco! / Te le faccio venire io / le ambizioni...

VOCE DI ISABELLA - Punch! Punch!  
PUNCH - Sssssss... e adesso non fatevi / più vedere. Via!

*Punch alza le braccia in gesto minaccioso e i bauli risalgono, tutti assieme, in soffitta.*

VOCE DI ISABELLA - Lo specchio!  
PUNCH - Nossignora.

*Entra Isabella indossando un magnifico abito del Seicento che termina con catena intrecciata, discretamente lunga e palla di ferro nera, grossa.*

PUNCH - Con la coda non si passa.

ISABELLA - Questo strascico / non l'ho inventato io, / qualche vittima l'avrà pure indossato.

PUNCH - L'amante del re.

ISABELLA - E la sento, dentro di me, / che si riappropria / del velluto... / «E proprio mio - dice - / cade a pennello, pesa e non si strappa»... / e lo dico anch'io! / Vuoi decidere il mio abbigliamento / e il suo? / Sei il carceriere / o il marito geloso / di tutte e due? / Che razza di paese è questo / dove i ruoli si rovesciano / e i valori e le leggi?

*Pausa. Punch le dà lo specchio borbottando.*

PUNCH - Si muova, si muova... / è rigida, è rigida.

ISABELLA - Pronta per l'istruttoria.

PUNCH - La coda non è autorizzata.

ISABELLA - Senza mi sento nuda.

PUNCH - Non faccia i capricci.

ISABELLA - Cos'è la vita senza rischi?

PUNCH - Non voglio essere licenziato.

ISABELLA - Se ti cacciano via / uscirai da una galera.

PUNCH - Avrò perso / canaglie e belle donne.

ISABELLA - Sei felice solo se ci vedi morire?

*Pausa. Isabella getta lo specchio.*

PUNCH - E va bene! / Per lei, madame... solo per lei... / Poi però... ne faremo! Ah ah ah ah ah ah ah ah!!!

*Isabella resta impassibile, poi indica la palla di ferro.*

ISABELLA - Trovami un peso più leggero.

PUNCH - Ecco... ecco qua...

*Punch si butta a quattro zampe e comincia a estrarre, da un angolo del muro, una cassetta di palle leggere che prova al posto di quella pesante svitando e avvitando in un crescendo di istriionismo mentre Isabella, obbligata a star ferma, si sbraccia dalla collera.*

ISABELLA - Pizzicata in camerino... / a metà tournée... Io, la prima / a recitare sulla Luna... / Se riesco a indovinare / chi è stato...

PUNCH - Tra i misteri vive / una grande attrice.

ISABELLA - Ah tu pensi che sia un ricatto? / E di chi?

PUNCH - Si sente più leggera / con questa caramella?

ISABELLA - Un'altra, un'altra!

PUNCH - Ci vuole... un avvocato bravo.

ISABELLA - Aspetto un amico da New York / che mi farà uscire in carrozza.

PUNCH - Mmmmm... / La giustizia, alla Torre, / è in mano di professionisti strani / che maneggiano la procedura / da ubriachi...

ISABELLA - No! Non mi fai paura, Punch! / Che mi interrogino. / Che mi condannino!

PUNCH - Che fegato... la prima / a recitare sulla Luna...

ISABELLA - E non ti dico la sincerità, / l'affetto di quella gente... / Finalmente un pubblico che freme, / che s'entusiasma...

PUNCH - Grazie... / sulla testa ci hanno le antenne...  
 ISABELLA - Come si vede che non hai mai viaggiato.  
 PUNCH - Però, alla televisione, / un marziano con la coda / spiegava che Isabella... / Questa pallina rosa / va un po' meglio?  
 ISABELLA - La palla deve esser nera / ...cosa diceva quel signore?  
 PUNCH - ...che Isabella è / la più sensibile, / la più tenera, / l'unica capace di toccare / certe corde...  
 ISABELLA - Se hanno mandato me, / ci sarà una ragione professionale... / o no?  
 PUNCH - E come no?!?!?!  
 ISABELLA - Ma quando si recita / ci vuole un tono di voce / sottile, ironico, lunare... / non lunatico, non da marziana. / E parlare di cose vere, / dell'amore, del male e del bene, / delle bugie di chi comanda / e della verità di chi è debole... / accusato ingiustamente, / prossimo a morire...  
 PUNCH - Io sarei felice / se potessi salvarla...  
 ISABELLA - Perché mi accusano?  
 PUNCH - Non so.  
 ISABELLA - Dimmi la verità.  
 PUNCH - E chi la sa?  
 ISABELLA - Però lo sai / che mi hanno sequestrato / le valigie, i gioielli, le foto di scena... / in mezz'ora... / Il tempo di essere trasportata / in cellulare / dai giardini di Kensington / fin qui. / Per difendermi e riorganizzare / una toilette, / sto diventando pazza!  
 PUNCH - Questo palloncino morbido e nero... / come lo sente?  
 Isabella si muove un poco, saltella, si fa poi severa.  
 ISABELLA - ...Né pietà né clemenza...  
 PUNCH - Per lei c'è uno scalone / che va giù dolce dolce...  
 Punch indica un'uscita laterale, Isabella si avvia e Punch la segue sollevando la palla tra le mani come fosse lo strascico di una veste.  
 ISABELLA - ...Solo giustizia...

#### SCENA IV

La scena cambia con frastuono di colpi secchi, ritmati. Compagno i due robot accatastati sul pavimento. Tokvil li esamina, ausculta e martella con vigore in un club del Duemila con poltrone fosforescenti, pannelli elettronici, bottiglie lampeggianti.

TOKVIL - A un magistrato del Re / cui si comanda / d'inventarsi un'istruttoria / in una notte... / A una perla di professionista / che, / per uno stipendio di fame, / s'improvvisa / restauratore di automi / e cerca di rigenerarvi... / A questo samaritano qui, / voi cosa dite?

SMITH - 999.

TOKVIL - Guarda che piglio il trapano!

WESSON - Grrrrrrrr.

TOKVIL - Ragazzi, di sogni non si vive: / rilassatevi e ripassate, / domani è il giorno del dibattimento.

SMITH - 999.

TOKVIL - ...Quante volte / ho chiesto per iscritto / al Governo / di avere pieni poteri? / Mai una risposta esplicita... / Però, per impedirmi / di rivelare segreti ripugnanti, / hanno trasformato / la Torre di Londra, / un monumento insigne ma inospitale, / in grattacielo di venti piani, / completo di Club... / È intanto la delinquenza organizzata / infiltrava basi segrete / sotto le poltrone... / da dove io promuovo / l'azione penale! / Da un granchio / è nato un altro granchio / e alla fine c'è uno che paga...

Un colpo di martello strappa la testa di Wesson che rotola per terra.

TESTA DI WESSON - Aiuto!

TOKVIL - Oh scusa!

Tokvil riaccchiappa la testa di Wesson, la rimonta sul collo del robot e martella con foga.

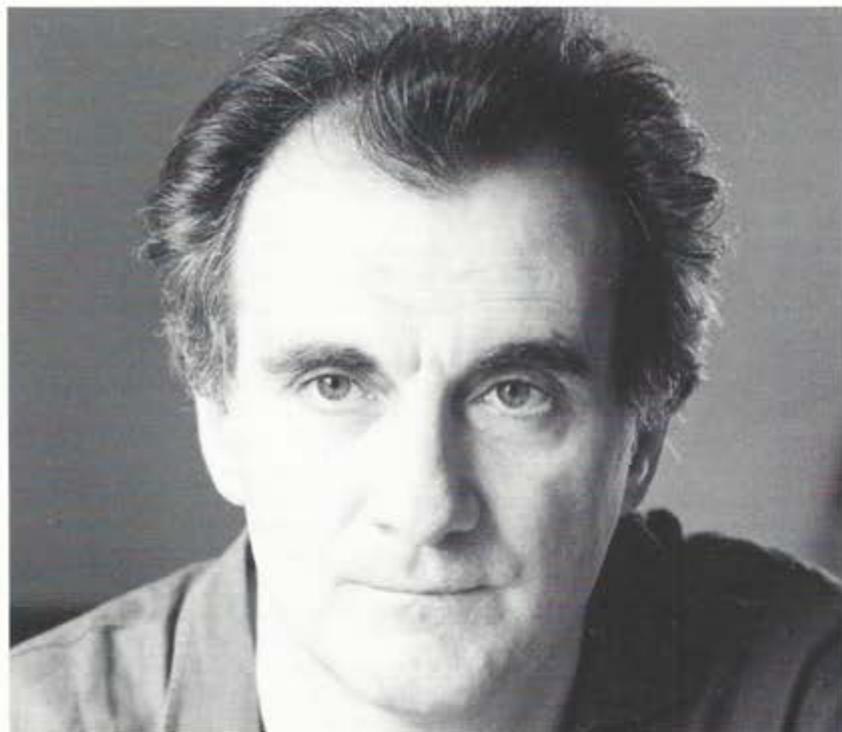
WESSON - La mia testa!

TOKVIL - Che posso farci? / È la giustizia che ha bisogno / d'ossigeno... / e basta con la tortura, / basta con la pena di morte!

WESSON - Basta, basta!

TOKVIL - Rinnoviamo le procedure!

## SCHEDE D'AUTORE



**U**BALDO SODDU è nato a Roma nel 1941. Giornalista e critico teatrale, debuttò come autore nel 1974 con *Ah Charlot...!*, scritto insieme con Valentino Orfeo. Dopo vari adattamenti da Majakovskij, Puskhin e Savinio (*Capitano Ulisse*, nel '78-'79, regia di Arnaldo Picchi), Soddu venne segnalato al Premio Idi '84 con *Il mandarino meraviglioso*, messo in scena da Ugo Gregoretti al Festival di Benevento e poi a Roma. Nel 1987, scrisse un'opera in due atti, *Una notte di Gioia*, musicata da Arturo Annecchino e messa in scena da Walter Pagliaro al Festival di Montepulciano. Nel 1989, il testo *Valeria delle meraviglie* debuttò a Spoleto, con regia di Pagliaro; a Parigi nel '92, ha avuto in seguito altri due allestimenti, a Praga ('93) e a Roma ('94). *Isabella sulla Luna* fu segnalata al premio Idi '92 e letta a Spoleto nello stesso anno, a cura di Lorenzo Salvetti. □

SMITH - Basta!

Tokvil butta via il martello, sbuffa dalla fatica, cerca di rilassarsi.

TOKVIL - Vi siete svegliati, finalmente...

WESSON - Non ricordo nulla.

TOKVIL - Coraggio!

WESSON - ...Nulla.

TOKVIL - A che mi serve un robot smemorato?

WESSON - Voglio morire.

TOKVIL - Proprio in quel trabocchetto?

SMITH - Ci hanno buttato giù.

TOKVIL - ...Chi è stato?

SMITH - Un criminale.

TOKVIL - ...Fate nome e cognome.

WESSON - Dove siamo?

SMITH - È la casa di un orco...

TOKVIL - Un orco? Ma per carità... / È la cantina più fornita / di Londra.

Tokvil afferra una bottiglia, la stappa, la infila in gola a un robot, poi all'altro; infine la getta dalla finestra e si ode il tonfo.

TOKVIL - Non è un lubrificante delizioso?

Smith e Wesson si rialzano, fanno flessioni, saltelli.

SMITH - Scivola, scivola...

WESSON - Grazie tante.

TOKVIL - Qualcosa bisognava improvvisare.

SMITH - Risultato delle sue martellate, / è che di Isabella / ricordo appena il nome...

Tokvil gesticola, poi siede e si accende un sigaro.

TOKVIL - ...Ballerina?

SMITH - No. Attrice.

TOKVIL - Chiacchierata?

SMITH - Bella.

TOKVIL - ...Amata da quanti?

SMITH - Adesso stava / con un pezzo grosso.

TOKVIL - Come me?

SMITH - Ah ah ah... / Lei è un poveraccio.

TOKVIL - Bada che li sotto... / (Indica sotto i piedi di Smith) c'è un altro buco / e in fondo al buco / certi pescecani amici miei. / (Smith si blocca in posizione bislacca e non parla più) Prima un orco, / poi un poveraccio... / Ma scherziamo?

WESSON - Ecco... capita a volte / di dire cose strampalate... / Forse anche la signora...

TOKVIL - ...Un reato d'opinione?

WESSON - Lassù...

TOKVIL - Eravate presenti?

WESSON - ...È così rischioso abbandonare / New York...

TOKVIL - Dunque spivate.

WESSON - ...Il Presidente autorizza / soltanto noi.

TOKVIL - E per una diffamazione o / magari qualche ingiuria... / sarebbe successo / tutto questo finimondo?

WESSON - Dal ventesimo piano / ci hanno buttato!

Tokvil si alza e passeggia nervosamente mentre Wesson piagnucola e cerca di massaggiare Smith, che però resta rigido.

SMITH - ...Io so soltanto che / l'impatto / è sta-

# La felicità è una sirena sulla Luna

UBALDO SODDU

**P**asseggiando di sera sulla sabbia finissima di una spiaggia britannica, mi capitò d'incontrare una splendida signora che impercettibilmente sorrise. Credo che fosse l'anno 2519 e andavo rimuginando sui principali errori, commessi nella vita. Restai perciò insensibile al miele di una falsa speranza. Quando però ella prese a correre sulla battigia e si voltò a guardarmi in tralice, mi vidi spinto a seguirla. Ero giù di forma in quell'autunno, per via di una faringite d'origine misteriosa che né dell'ottimo whisky di malto né un forte antibiotico riuscivano a debellare. Fatto sta che quella corsa, alle prime insidie della notte, presto cominciò a soffocarmi eppure mai avrei rinunciato all'avventura. Ora lei correva più forte e parve imboccare un viottolo in salita, forse un itinerario lastricato di ambigue intenzioni. Certo non m'accorsi della marea che montava implacabile contro di noi, lei che graziosamente fuggiva, io che lottavo per non restare distanziato. Non so se la gaia creatura mi rivolgesse, ancor d'asciutta, un secondo sorriso, soltanto che l'ondata ci pigliò in pieno e fu una fortuna giacché, con trecento metri di handicap, non coltivavo più speranze di raggiungerla. Quando, sollevati dalla marea, giungemmo sulla Luna, mi decisi a rivolgerle la parola per tramutare in banchetto quell'incontro fugace. Isabella m'avvertì d'essere attrice e di saper stupire in ogni occasione. Con me riuscì incomparabilmente giacché, tra vertiginosi picchi selenici, l'ascoltai recitare il più splendido monologo che mai avessi immaginato. E furon brividi, nel cratere spento in cui giacevo accovacciato, mentre lei avvalorava un concetto per beffarsene subito dopo con guizzi aritmici, lampi degli occhi, borbottii; la vidi caracollare e prender fuoco, poi farsi tremula come una tortora.

Ahi, neppure stavolta riuscivo a starle appresso, pur lottando per scolpire quelle parole nella memoria; presto le palpebre mi si chiusero e confesso con indicibile vergogna che un sonno indegno interruppe il finale di quell'aria divina che forse racchiudeva il segreto d'Isabella e della sua predilezione. Percepì che m'abbracciava, che voleva affidarmi un bacio o un sospiro... macché, io già dormivo per la fatica, l'ignavia, il mal di gola ed ecco che, neppure in sogno, ti ho più rivista, fluida creatura.

Precipitato sulla Terra, la mattina successiva, cercai di ricopiare il monologo, ricostruire un intrigo, popolarlo di maschere e mostri, quali avevo dattorno, ma tutto fu vano e il risultato è quel che vedrete, inconcludente, meschino. Al pubblico io lo affido che mi condanni perché della felicità non raggiunta esso tratta, delle visioni furtive, dell'ingiustizia, dei pesi scomodi e delle frodi. Di chi vince e di chi perde. □

to ruvido...

WESSON - ...più di noi / ne vuol sapere...

TOKVIL - ...e che sulla fronte / ti pullulano tracce / di ghiaccio secco del cosmo.

WESSON - È sudore freddo...

TOKVIL - La signora che interrompe la tournée, / l'atto d'accusa che non c'è... / i testimoni precipitati, / i precedenti dimenticati... / Che ruolo ho io / in questo pasticcio?

WESSON - Eh monti un'accusa...

TOKVIL - ...basata su cosa?

WESSON - C'è domani il processo...

TOKVIL - ...Ma per quale reato?

WESSON - Che fantasia elementare...

TOKVIL - ...Per reticenza v'incrimino!

Smith riesce a sbloccarsi e caccia un grido.

SMITH - Non mi lascerò buttare ai pesci! / Ho ancora dei ricordi / e sogno il profumo di una donna!

TOKVIL - ...Un profumo acutissimo... Anch'io lo sento... / bravo Smith... / Da dove viene?

## SCENA V

*Tokvil si volta e s'accorge che Victoria è scivolata dentro il Club da una porticina. Veste semplicemente e sorride.*

TOKVIL - Che sorpresa, eccellenza, / accoglierla... in questa galera...

*Il procuratore indica i robot e sbuffa, poi tira Victoria da parte e parlotta, senza che si odano le parole. I due robot cercano di origliare cautamente.*

SMITH - La chiama eccellenza...

WESSON - ...e sarà una detenuta...

SMITH - Quel pazzo s'inchina...

WESSON - ...che sciocco...

SMITH - ...o di quelli che dopo, / si fanno frustare...

WESSON - Cosa sono gli uomini...

*Tokvil si accorge dei movimenti dei robot e, allontanandosi con Victoria, si avvicina al pubblico.*

VICTORIA - Esce qualcosa o non esce / niente?

TOKVIL - Tutte le ho provate... / sono confuso...

mi duole il capo...

VICTORIA - Se mi fermassi qui?

TOKVIL - ...La notte? Magari...

*Smith e Wesson si sono avvicinati ancora agli altri due.*

SMITH - Ricatti e sesso...

WESSON - ...e lo chiamano amore...

VICTORIA - Cosa borbottano?

TOKVIL - Forse hanno capito che / lei è il giudice che domattina...

*Victoria si avvicina ai robot che indietreggiano, scontenti.*

VICTORIA - Vorrei tanto aiutarvi...

SMITH - A certe pratiche collettive... / ci pieghiamo soltanto / se lo decidiamo noi!

VICTORIA - Nervosetto... / Mi ricordo di un robot giovane, / un po' timido, / con le orecchie vermiglie... / che, in pieno interrogatorio, / perse il controllo / e cominciò a vomitare / numeri...

TOKVIL - Per oltraggio lo incriminai / ... se mi ri-

cordo... / e gliele mozzammo quelle orecchie! / (Ho fiducia che domani / saranno più malleabili... / li ho appena oliati).

VICTORIA - Scommetto che non sapete / chi sono.

WESSON - Una di quelle eccellenze / che bazzicano qua dentro.

VICTORIA - No... è la prima volta / che scendo nel Club, / regno esclusivo del mio amico Tokvil...

WESSON - (...La prima volta...

SMITH - ...e lo chiamano amore...).

*Tokvil piglia Smith per il collo.*

TOKVIL - Me lo vuoi dire / il capo d'accusa?

SMITH - Non mi viene! / Non mi viene...

VICTORIA - Poverino... / Basta che domani, alle 9, / in una sala d'oro con le colonne, / voi diciate tutta la verità / e il giudice vi farà una sorpresa...

*Wesson lancia un grido di gioia, spinge da parte Tokvil e abbraccia Smith.*

WESSON - Congratulazioni, Smith... / C'è anche la sala / con le colonne!

SMITH - L'avevo detto io!

WESSON - Il sogno di un robot / si può avverare... / Tutti i nostri sogni!

SMITH - (Non c'è tempo da perdere: / dobbiamo osare...

WESSON - Se tu imbavagli il vecchio, / io potrei...

SMITH - Non serve. Lei è una volpe. / Ha già capito...).

*Victoria si avvicina a Smith e lo accarezza.*

VICTORIA - Che occhi rossi... / ma questo ha i brividi. / Lord Tokvil, / con che lubrificante ha provato?

TOKVIL - Fegato di merluzzo.

VICTORIA - Cosa?

TOKVIL - Olio di fegato di merluzzo... / è tornato di moda...

VICTORIA - Quella porcheria serve solo / per gli imputati!

TOKVIL - Un robot non distingue i sapori.

VICTORIA - Un po' di civiltà!

TOKVIL - Gli dovevo dare vino di Porto?

VICTORIA - Perché no????

*Tokvil appare imbarazzato e, dalla bottiglia che afferra, eccolo servire il vino in quattro bicchieri. Frattanto, Smith e Wesson si fanno sotto a Victoria e le sussurrano...*

SMITH - (Io e il collega / ti vogliamo proprio bene... / senti, se ci vuoi come amanti, / disintegriamo quel rospo / e via a New York!).

VICTORIA - Ah ah ah / (Prima dovete recuperare... / (Sopraggiunge Isabella con Punch che le regge la coda. Victoria la indica ai robot) Guardatela... / ecco l'imputata, / di cui non ricordate i precedenti. / Provate con lei...).

## SCENA VI

*Tokvil ha riempito i bicchieri, li ha deposti su un vassoio e sta girandosi per offrirli agli ospiti.*

ISABELLA - Chi è di voi / il procuratore Tokvil?

TOKVIL - Io, madame... (La guarda e si spaventa) / A... / Ma è una visione!

ISABELLA - Com'è galante... (Victoria gira attorno a Isabella, la osserva mentre i robot guardano in cagnesco Punch) / Ho saputo con quanta eleganza / lei istruisce i procedimenti... / con quanta dottrina... / E se soltanto per un equivoco / sono coinvolta in un processo, / tengo a confessarle / che l'emozione di conoscerla / non la scorderò...

TOKVIL - ...Io non la scorderò mai!

VICTORIA - ...Grazie, così concitata...

*Victoria tocca la palla con la punta del piede, Isabella si scosta vistosamente.*

TOKVIL - Le presento il giudice / che domattina...

ISABELLA - ...Per me va bene anche adesso...

TOKVIL - Tutto dipende dai testimoni, / attualmente sotto choc...

SMITH - Il giudice?

WESSON - ...l'imputata in abito da sera?

TUTTI E DUE - Non capiamo più niente / per colpa tua!

*Si lanciano contro Punch coi pugni alzati.*

PUNCH - Che mascazzoni! / (Si rivolge indigna-

to a Tokvil) Si lamentano perché proprio io / li ho spediti / per la direttissima... / Cos'altro potevo fare? / Volevano insidiare madame / e non ho avuto scelta...

TOKVIL - Che cosa disgustosa! / (Ma gli potevi dare il paracadute...).

WESSON - Se qui ci fosse un fiore...

*Rumore sordo di catene poi un tuono terribile. Un mazzo di rose precipita dall'alto. Wesson l'afferra e lo porge a Isabella; dalle quinte giungono le note di una fisarmonica.*

SMITH - Il tuo vapore / ci ha fatto scivolare... / che sia il tuo sguardo d'alba / a ridestarci!

*I robot cominciano a cantare, con Punch che li dirige.*

TUTTI E DUE - Mi sento esaurito / ho il cuore spezzato / Dacché manca la vena / non ho più calcolato!

PUNCH - Più coraggio! Più passione!

TUTTI E DUE - Torna memoria torna / d'un amplesso sognato!... / Sorgi speranza sorgi / d'un mondo riparato!...

*Isabella annusa i fiori e sorride. Tokvil offre da bere.*

TUTTI E DUE - ... Sorgi speranza... / sorgi d'un mondo riparato...

*Victoria applaude con studiata freddezza. Punch si asciuga il sudore.*

TUTTI E DUE - ...Torna memoria... torna...

VICTORIA - Torniamo all'istruttoria.

TOKVIL - ...Qui manca l'aria / e sento anch'io un turbamento strano, / una caldana che m'agguanta, / un capogiro...

ISABELLA - L'accusa è questa? / Di voler ipnotizzare / uomini e automi? / Ah ah ah ah ah ah (Tokvil schioccia le dita, un pannello scivola via rivelando un cielo nero e la Luna incombente. Come se fosse entrato un colpo di vento, Isabella si volge fremente, sembra prendere possesso di una soglia più alta) / Vi dirò io cos'è questo fluido, / questa magia magnetica / che propaga...

VICTORIA - Scommetto che l'imputata / rivelerà segreti d'amore.

ISABELLA - ...L'amore... è un fuoco / che non s'improvvisa... / almeno qua... sulla Terra... / C'è chi crede di innamorarsi di me / perché sto in scena / e sussurro parole... / Eh no! Io sono fidanzata. / Non rubo mariti / ad altre donne... / ne consolo, ne ho consolati / perché vengono / a lamentarsi in con pugno / una rosa... / e buttano su di me / smanie strane, lacrime, / orgasmi immateriali... / Una volta ridevo, / ora gonfio i seni e rimbalzo / una marea che li annega. / Ma sì! L'ho creata io, / guardatemi...

PUNCH - Senza toccare!

ISABELLA - (Che fai? / Mi rubi la battuta?).

TOKVIL - Come sei crudele...

ISABELLA - Sarà più crudele / congedare un uomo sui due piedi / che offrirgli uno specchio / come me...

SMITH - In quello specchio / mi voglio tuffare!

ISABELLA - No... che mi sfondi...

WESSON - La mia lega è più tenera.

ISABELLA - Poverini... pesate troppo...

VICTORIA - A lei non pesa / quella palla nera?

*Pausa. Isabella si muove lentamente verso l'uditorio che si è seduto per terra ad anfiteatro. I fiori passano di mano in mano. Infine Victoria li getta con dispetto traverso una quinta. Passano bottiglie che poi fanno la stessa fine.*

ISABELLA - ...La parola acquista d'affanno / e il gesto monta, / esagera...

VICTORIA - Infatti.

ISABELLA - ...perché un'attrice vera / sente il bisogno / di schizzar fuori / dalla pappa immobile / che copre gli affari sporchi, / le ambizioni volgari... / e non so se sollevandomi troppo / m'avvicino alla vertigine / o invece mi disfo / tra la palla e la Luna...

VICTORIA - Brava.

PUNCH - L'umido della cella / fa venir la febbre...

ISABELLA - (Me la cavo o non me la cavo?).

PUNCH - (Più prudenza!).

TOKVIL - Quante cose le vorrei domandare...

ISABELLA - Sarà mica per quel che ho recitato / in tournée... / che mi avete richiamato / sulla Terra?

TOKVIL - Mmmm... quanti testi ha / in repertorio?

ISABELLA - Mmmm... mille commedie...

WESSON - (Dobbiamo ricordarcele tutte?)

SMITH - ...Zitto, imbecille!

TOKVIL - Qual è il segreto / della sua memoria?

ISABELLA - ...La passione... credo... / anche se, da un po' di tempo, / m'intossicava / la polvere che si respira / nelle grandi sale / di Londra e di Berlino... / Mi mancava il fuoco, / mi mancava il gelo / e quel vento profetico del cosmo / che non si sa da dove viene... / Il presidente degli Stati Uniti / mi supplicò / di recitare sei mesi nei laboratori spaziali, / io mi sono piegata... / e per gli esploratori della Luna / ho dato molto...

VICTORIA - ...La provincia dà soddisfazione...

ISABELLA - ...Perché il corpo non pesa / lassù ma pesano le fantasie / e i sogni... / La sera finivo stremata, / ma l'altra notte sfidai / il limite di natura / mentre interpretavo / un monologo / sulla forza del desiderio... / In sala c'erano / signore in metallo, / astronauti, scienziati... / io fissavo un punto lontano. / Dissi: «Voglio la Luna!» / e, dietro alle parole, / il mio corpo rotolò / e tanto rotolò... / che bucai la calotta di palladio / che copriva il teatro / e l'aria artificiale. / Casco non ne avevo, / tuta nemmeno, / ero in costume di scena... / Già morta?... No! / Volavo / sui picchi, sui mari / come fossi diventata / un satellite del satellite. / Feci tre volte il periplo della Luna, disarcionai / una lumaca cosmica / che galoppava presuntuosa, / atterrai dentro un vulcano / e precisamente al centro / d'un palcoscenico / di cinquanta metri / per cento: migliaia / di spettatori / scandivano il mio nome. / Giovanissimi, luminosi, / qualcuno appena nato... / «Chi siete?» / - la mia voce esitava - / E loro: / «Siamo Lunari, da mille anni e mille» / E io: / «Mai saputo! Mai studiato! / Voi non esistete!» / Parte un coro di fischi... / (Pausa. Isabella prende fiato. Punch le asciuga la fronte, la massaggia, accarezza la palla nera. Gli altri bevono) Beh, mi piglia una paura... / un'esordiente mi sentivo. / Che gli recito? / ...Che la Luna è bugiarda / come una prima donna / o che la scienza, sulla Terra, / è in mano di falsari? / ...Perché quelli erano lì, / in carne e ossa, a smentire / tutti i libri che abbiamo letto... / Ma se io scopro un mondo / che gli altri non vogliono vedere, / ...perché devo subire un processo? / Quale sarà la Giustizia, / la vostra o la loro? / E se ognuno di quelli lassù / vi avesse mille anni e quei fischi / mi cancellassero per sempre? / Basta. Tutto il repertorio classico / era da buttare. / «Assaggiatemi - mormorai allora - / sono una mela da sbucciare / ...tenera, candita... / una mela rossa».

*Isabella si sgancia il costume, da cui sboccia il busto rosso, traboccante. Emozione tra uomini e robot.*

SMITH - Vuole me!

WESSON - No. Vuole me!

TOKVIL - È me che punta. Queste cose le fiuto!

PUNCH - Sssssssssss!

ISABELLA - D'improvviso / mi viene un vocione rauco, / torbido... e gli sparo: / «Perché non invadete la Terra? / Cosa aspettate / a polverizzare i governanti corrotti, / le multinazionali, i mafiosi, / chi vende armi, chi inquina i mari, / chi uccide i poeti?... / Invadeteci! / Se vi serve il mio corpo / potrei io stessa!...» / Poi, / ricordo solo baci...

VICTORIA - Come fini quest'orazione?

ISABELLA - Un gancio invisibile / m'acchiappa per il collo / e in tre secondi / torno sotto la calotta. / I terrestri, attorno a me, / avevano due occhi così... / «È viva, è viva!» / «Forse è la copia!» / «Fai la doccia! Magari si sguaglia...» / Tutti lì a fotografarmi, / a toccarmi per verificare... / Alla fine gliele canto: / «Cosa state qua ad ammuflire? / Andate a imparare / da quelli là fuori...» / E loro: / «Ecco un'altra che ha le visioni» / E io: / «Che visioni e visioni... / Il teatro della Luna / è grande come un vulcano! / Migliaia di Lunari / m'hanno baciata...» / «Cos'hai sognato, cretina?» / - mi chiede in coro il pubblico / delle signore metallizzate, / degli astronauti, degli scienziati, / e cetera - / E io: / (A ritmo velocissimo, satellando qua e là) «Bucata la calotta, / niente casco, niente tuta, / solo il costume... / e volavo sui picchi, / volavo sui mari, / satellite del satellite, / lumaca cosmica di

sarcionata, / vulcano con palcoscenico, / cinquanta per cento, / prima applausi poi fischi... / è la vita... / Lunari da mille anni e mille / ma sembrano pupi di luce, / io non esisto, sono loro che esistono, / però mi viene da improvvisare... / primadonna, prima donna ubriaca, / mela, mela che avvampa, / che vuol essere invasa... / Cosa aspettate? / Perché non c'invadete? / ...Baci, baci, baci... / Così arriva un gancio / ed eccomi qui». / «Si vesta - mi dicono tutti - / si rivesta in fretta che l'astromane / la riporta sulla Terra». (Pausa. Isabella si riaggancia il costume lentamente, fino a rapire l'ultimo sguardo degli ammiratori, l'ultimo sospiro) Non sono stata a discutere / e molto villanamente / mi hanno rispedito quaggiù.

TOKVIL - Brava!

PUNCH - Si sente l'artista!

TOKVIL - Una fantasia extraterrestre, / improvvisata / in desabbillée... / non è un reato grave.

SMITH - (Fuggi con noi...)

WESSON - lontano lontano).

TOKVIL - Sentano... posso baciarla anch'io?

ISABELLA - No!

TOKVIL - Perché no? / Dopo tutto, sono il procuratore / e vedrà che domani...

ISABELLA - Cosa crede? / Io sono fidanzata!

VICTORIA - C'è una cosa, / in questo suo monologo, / che non ho capito: / lei recitava o farneticava?

ISABELLA - ...Ho sognato e / ho vissuto...

VICTORIA - Ah sì? / Dice che non ruba mariti, / poi confessa / che si fa baciare / da migliaia di minorenni... / Nessuno la deve toccare / ma la piccina fa la doccia / davanti a tutti, che la toccano / per verificare... / Dichiarò un repertorio / di mille commedie / e salta fuori che / improvvisa tutte le sciocchezze / che le girano per la testa... / Tokvil, non perdiamo tempo, / o ci verrà a millantare / che sulla Terra / l'ha richiamata il Presidente / che si sentiva solo...

ISABELLA - Io sono / l'amante del Presidente / e lui verrà a liberarmi / da questa maledetta Torre... / In carrozza uscirò!

*Sgancia la palla nera dal costume e la scaglia in faccia a Tokvil che ruzzola per terra.*

VICTORIA - È pazza, è pazza!

TOKVIL - Tutta la notte / abbiamo buttato / fino a farci delle illusioni... / Riportatela in cella / questa mentecatta! / Domani la sistemiamo...

*Smith, Wesson, Punch cercano di agguantare Isabella; Victoria sorregge Tokvil.*

ISABELLA - La Luna! La Luna!

*Grida, risate e giubilo di ubriachi. Cala la nebbia. Sipario.*

## ATTO II

### SCENA I

*Una scala che scompare verso l'alto. Punch scopa una guida rossa fiammante, adagiata sugli scalini. Sopraggiunge poi Tokvil, che sale piano, meditando.*

PUNCH - Se non si pulisce bene, / in questo mondo si sdrucciola... / Poi non vorrei che dicessero: / «È colpa di Punch, è lui che butta giù tutti». / No! Non è vero / (Ora palla alla scopa) Adesso sta per salire il procuratore che, dopo il ruzzolone / di ieri notte, / viene su piano piano... / Passa sempre di qui e quanto ci tiene / ad arrivare primo / nella sala delle udienze: ci prova la requisitoria / a voce alta... E stavolta, / lo sento a naso, la povera Isabella / me l'ammazza. Intendiamoci, / nessuno qui è innocente, / però lei è bella / e si deve salvare... / Bene alzato, Lord Tokvil!

TOKVIL - Hai visto come ha sollevato / senza sforzo / quella palla nera di ferro?

PUNCH - Come fa a fargli ancora male / (Parla alla scopa) se era così morbida?

TOKVIL - Forse porta un rinforzatore prensile / collegato alle cellule cerebrali...

PUNCH - Ci sono forze / che non padroneggiamo... / E lo rinvi questo processo!

TOKVIL - Come ha passato la notte / in cella?

PUNCH - Un terremoto... / Con un occhio dormiva, / con l'altro fissava me / che la fissavo con un occhio / dallo spioncino... / Però ho avuto il sospetto / che tenesse quell'occhio spalancato / per

sognare meglio...

TOKVIL - Una donna sogna con l'occhio chiuso, / non con quello aperto...

PUNCH - Se questa donna soffre di visioni, / sognerà con quello aperto, / mica con quello chiuso...

TOKVIL - Fammi vedere come sogna / (*Punch depone la scopa sulle scale, poi rotea un occhio qua e là; intanto Tokvil ha infilato gli occhiali e lo esamina con cura*) Spasmi di superbia roteante. / Ma sì. Tutte le mitomani / si sentono possedute / da entità superiori...

PUNCH - Non gli bastano i codici / (*Punch parla alla scopa*) Adesso il procuratore / decifra anche i sogni...

TOKVIL - A ripensarci... / (*rimette gli occhiali a posto*) in quella visione / c'erano molti reati...

PUNCH - L'avvocato dov'è?

TOKVIL - Precipitato dalle scale, / mentre usciva di casa.

*Punch ripiglia la scopa e si affretta a scopare la guida.*

PUNCH - La polvere, è colpa della polvere. / Guardi questa guida / com'è fiammante...

TOKVIL - Bravo! / Da quanti anni lavori con noi?

PUNCH - ...Quando sono entrato in carriera, / la guida era bianca... / Poi le gocce di sangue / si sono ammucchiate / e l'hanno tinta di un bel rosso. / Pensi un po' quanto tempo / è passato...

TOKVIL - La procedura la conosci?

PUNCH - La più facile del mondo.

*Punch depone la scopa, gira dietro a Tokvil e fa il gesto di buttarlo giù dalle scale.*

TOKVIL - Ah ah ah... non scherzare, / so che mi vuoi bene... / Ti chiedevo se mastichi / un po' di regole processuali, / in caso di rito per direttissima / nei confronti di un imputato / stravagante... / Durante le arringhe stai sempre / a brontolare... qualcosa / avrai imparato.

PUNCH - Laureato non sono / ma posso dar lezione / a chi ne sa più di me.

TOKVIL - Considerata l'assenza / di professionisti / e considerando / che non ci sono precedenti, / mi prendo la facoltà / (*Tokvil afferra la scopa, deposta sui gradini e investe Punch*) di nominarti / difensore d'ufficio d'Isabella / nel procedimento speciale / che sto per intentare. / Tieni la mia toga, / a me ne daranno un'altra...

*Punch indossa con impazienza la toga, poi se la scruta, l'annusa...*

PUNCH - È tutta a buchi. / ...Quant'è fetente!

TOKVIL - L'aria della mattina / è profumata.

PUNCH - La inzupperò / nell'acqua di colonia.

TOKVIL - Al lavoro!

PUNCH - Da che parte saliamo?

*Tokvil indica in su ma Punch scivola nella toga. Tokvil lo sostiene con un braccio mentre, con l'altra mano, egli impugna la scopa come una sciabola.*

TOKVIL - Coraggio!

PUNCH - Sarebbe bella / se finissi a gambe all'aria / proprio io...

TOKVIL - I capitomboli / aprono gli occhi. Ah... ah... ah... ah... / Entrati a far parte / dell'equipaggio vincente, / ti legghi a un destino superiore, / sono gli altri che cadono, / noi procediamo per la guida rossa...

PUNCH - Faccia strada, faccia strada...

TOKVIL - Vieni su / che schiveremo le sabbie ustionanti / dei pianeti... / Prima il processo, / poi fonderemo / una colonia lunare / sul terrazzo! *Salgono su e scompaiono in mezzo a una nuvola di musica.*

## SCENA II

*Colpi di tamburo. Compagno, da lati contrapposti, Victoria, in tailleur nero e parrucca bionda e Isabella, in divisa carceraria, a strisce bianche e nere. Un attimo di imbarazzo. Uno spot le illumina, isolandole sui gradini, accompagnandole su e giù.*

ISABELLA - Che bella parrucca!

VICTORIA - Pensa che ha dieci secoli. / Qui le tengono surgelate / e i boccoli cadono / con un'altra linea...

ISABELLA - Me la fai provare?

VICTORIA - Eh no!

ISABELLA - Hai un po' di cipria?

*Victoria tira fuori un astuccio e lo dà a Isabella, che starnutisce, poi si siede su un gradino e si trucca.*

VICTORIA - Mi hai affascinata ieri notte / e poi sbalordita... / Com'è coraggiosa - mi dicevo - / com'è brillante, / poi non ti ho più capita...

ISABELLA - ...E mi pareva di aver avuto / una buona serata...

VICTORIA - Scusa, se un uomo sposato / ti regala delle rose, / un profumo, magari una spilla... / tu lo vai a smascherare / in un salotto, proclamando che tra voi / c'è un legame? / Io non voglio fare / proprio con te, figurati, / questione di pudore... / Se però volevi farmelo sapere, / se speravi che ne tenessi conto... / bastava un colloquio privato: / stavamo un poco insieme, / una donna capisce sempre una donna...

ISABELLA - Lui mi adora.

*Si alza, sale, poi si acciambella su un altro gradino e si spalma il rossetto.*

VICTORIA - Lui ti aveva regalato la Luna / con la generosità un po' goffa / che hanno gli uomini di governo, / abituati a prendere e dare / cose che appartengono alla collettività... / E tu lo ricambi da sventata, / mettendo a repentaglio / la sua posizione...

ISABELLA - ...ma no, non sono abituata / a fare scandali...

VICTORIA - Allora perché ti sei vantata / di avere un asso... / nella manica?

*Gioca con i boccoli della parrucca.*

ISABELLA - ...e che asso!...

VICTORIA - Non mi dire che lo ami al punto / di doverlo nominare / alla fine di un monologo / in cui ti giochi la pelle...

ISABELLA - Mi fai provare la parrucca?

*Victoria fa segno di no e sale due o tre gradini.*

VICTORIA - Questo rovina le prime donne: / che desiderate talmente / di ricevere applausi / che non sapete resistere / alla tentazione di vanarvi / di fronte a uomini volgari, / pettegoli... / Come pensi di uscire da qui?

ISABELLA - A che ora cominciamo / col processo?

VICTORIA - Il procuratore del re / già sospetta un'evasione / e il nuovo avvocato difensore / protesta che stamattina / nessuno ti ha vista, / magari sei già decapitata... / Sono tutti pazzi di te.

ISABELLA - Lui ha voluto che fossi la prima / a recitare sulla Luna...

*Isabella si alza e lentamente comincia a salire.*

VICTORIA - ...ti ha spedito a divertire / la truppa...

ISABELLA - ...mi fa girare per l'universo / in astronave...

VICTORIA - ...poi ti prenota una suite / qui da noi...

ISABELLA - Litigi d'innamorati...

VICTORIA - ...magari ti pianta.

*Isabella restituisce l'astuccio del trucco e sorride.*

ISABELLA - Sei stata molto gentile. / Domani, / se sarai nominata / ministro, / non ti dovrei stupire... / Lui mi adora.

VICTORIA - Anche me adorava / ma lo ricordo volubile / e un po' gesuita.

ISABELLA - Chi?

VICTORIA - Il tuo presidente.

ISABELLA - Non è vero... / L'avrei saputo.

*Isabella crolla a sedere su un gradino e Victoria sale ancora.*

VICTORIA - Frequentavamo corsi diversi / a Cambridge, / lui fu bocciato / così si laureò più tardi / in California... / Lo rivedrò con piacere, / sono sicura che ci farà / una sorpresa / prima della sentenza / sarà diventato cinico / ma ha un passato di gentiluomo, / conosce il modo di aggirare le leggi / e certamente sa / che una donna / si cava sempre d'impaccio / se ha un uomo che la ama...

ISABELLA - Dovrà spiegarmi tante cose.

VICTORIA - Tu, mia cara, dovrei prima spiegarti / tante cose...

ISABELLA - Sono pronta.

VICTORIA - Ti trovo sbattuta / stamattina.

*Colpi di tamburo. Le due donne scompaiono.*

Buio.

## SCENA III

*Colpi di tamburo. Un riflettore illumina un tavolino in alto, dietro al quale Tokvil pronuncia l'accusa. Mano mano che parla, ecco uno spot rischiarare un seggiolone centrale, sul quale Victoria siede, fumando un Virginia. Molto più in basso, all'opposto di Tokvil, uno sgabello sul quale Punch, in toga, siede, poi salta su, gesticolando furiosamente, cercando sempre di più e in ogni modo di farsi notare.*

TOKVIL - Isabella Kramer, / nata a New York, / non coniugata, / artista leggiadra e tempestosa, / protagonista / sui palcoscenici del nostro pianeta... / Io ti accuso di orribili reati, / commessi durante, / una tournée sulla Luna, / da cui risulti precipitata / per ragioni non chiare...

PUNCH - Protesto! / È stata censurata / e poi imprigionata.

VICTORIA - L'accusa proceda.

TOKVIL - L'imputata confessa / colpevoli allucinazioni, dichiara amicizie stravaganti, / vanta una relazione / con autorevolissima personalità...

VICTORIA - Precisi i reati / e lasci stare i rapporti personali.

TOKVIL - Tinteggiavo / una personalità equivoca...

VICTORIA - Stia ai fatti.

TOKVIL - Dunque Isabella / ha ammesso - nell'istruttoria / celebrata ieri notte - / di aver scavato un pertugio / nella calotta artificiale / che protegge / il laboratorio spaziale / «Gelosia '92» e di aver volato / tre volte attorno al satellite, / disarcionando inoltre / un raro esemplare / di lumaca cosmica. / L'accuso perciò / di danni gravi / alla proprietà lunare collettiva, / di circumnavigazione non autorizzata / e di insensibilità / verso l'ambiente e gli animali / esotici. / Con le aggravanti / di aver commesso tutti questi reati / durante una missione / disposta dal presidente degli Stati Uniti / e in stato di ubriachezza. / Sembra pure ch'ella volesse rubare / l'immensa sfera d'argento / per sconosciute ragioni / truffaldine...

PUNCH - Falso!

TOKVIL - Ha pronunciato la frase: / «Voglio la Luna». / L'imputata si alzi. / Conferma o smentisce?

*Uno spot illumina Isabella, accovacciata sulla guida. Eccola alzarsi con movenze feline.*

ISABELLA - Era una frase del copione.

TOKVIL - In quel momento, / recitavi o vivevi?

ISABELLA - Non c'è differenza.

VICTORIA - Dunque per lei / vita e Arte coincidono?

ISABELLA - In qualche modo sì!

TOKVIL - Come può codesto avvenire / nel nostro mondo, / dove chi esiste e ragiona mangia / e chi sogna non mangia?

ISABELLA - Quel che amore fa / lo fa in virtù della bellezza / e io vivo / nel desiderio di essa.

TOKVIL - Ecco che riconosce / di praticare la depravazione... / (*Benedetta ragazza, / ieri notte potevamo, / adesso c'è il processo / e non me la sento...*)

VICTORIA - Amore / quello che vuol fare lo fa, / brutto mandrillo.

TOKVIL - È pazzo! È pazzo!

PUNCH - Il procuratore offende l'imputata.

VICTORIA - Le offese si compensano. / L'accusa può continuare...

TOKVIL - Grazie... Successivamente l'imputata / atterrava dentro un vulcano / procedendo seduta stante / a vergognose pratiche di adescamento / verso Lunari in tenerissima età / e pure, fatto bizzarro / ma non certamente impossibile, / nei confronti di / sfrenati vegliardi...

PUNCH - Impossibile!

TOKVIL - Quella donna ha dichiarato / che c'era no anche / Lunari di mille anni, / quindi mi pare... / O volete che / esibisca un filmato...

VICTORIA - Non permetto che in questa Corte / siano esibite sudicerie.

TOKVIL - Era solo per tinteggiare...

VICTORIA - Proceda.

TOKVIL - Durante questi riti satanici, / Isabella / si è resa anche colpevole / di vilipendio / e istigazione alla rivolta. / Pronunciando frasi inaudite / (che non verranno qui ricordate / per non turbare / gli utenti televisivi che stanno / seguendo questo processo)... / (*Tutta la sala s'illumina e per un at-*

...tutto si odono risate e applausi; poi tornano buio e silenzio) Isabella ha dunque violato / le norme 47 e 77 del codice astrale / che comminano la pena di morte / a carico dei rei confessi / d'istigazione, spionaggio e alto tradimento!

PUNCH - Alto tradimento / è commesso da chi sta in alto / e cioè da governanti felloni / ministri corrotti...

VICTORIA - Avvocato, siamo in diretta...

PUNCH - ...non certo da Isabella, / che è attrice di modesta fortuna...

TOKVIL - ...di modesta fortuna? / Cosa dice avvocato? / È la prima attrice del mondo, / viaggia per l'universo / in astronave...

PUNCH - ...Una semplice vettura di servizio, / autorizzata dal Presidente...

TOKVIL - ...È comparsa in istruttoria / che sembrava una visione.

PUNCH - L'abito glielo ha regalato / un fantasma... / Garantisco / io stesso!...

TOKVIL - I fantasmi non esistono / e quella palla di ferro / nascondeva potenza lunare / indotta...

ISABELLA - Se con voce tremante / e cuore tormentato / mi sono rivolta a voi ieri notte... / è stato per spiegarvi / uno spasimo d'amore / e lo stupefacente incontro / con la bellezza...

TOKVIL - Finiamola!

ISABELLA - Giuro che la Luna possiede / le delizie del cielo!

VICTORIA - Silenzio! / Lord Tokvil, continui.

TOKVIL - Confessa che sei stata tu / a manomettere i radar / che proteggono il laboratorio, / tu a inventare / mirabolanti stregonerie, / tu ad azionare / il gancio di prelevamento, / tu a simulare, confondere / sovvertire e seminar zizzania!...

PUNCH - Basta con questo linciaggio / ignobile! Dove sono le prove?

TOKVIL - Sto per chiamare a deporre / i due robot, / che hanno recuperato ottima salute...

PUNCH - Vengano, vengano / che voglio ridere!

TOKVIL - Faccio presente a vostra eccellenza / che i testimoni elettronici / giunti da New York tempestivamente, / sono stati prima deviati / da un ciclone e in seguito molestati / da provocatori / non ignoti all'avvocato difensore...

VICTORIA - Ascoltiamo i testi.

TOKVIL - Non li vedo ancora e / non capisco... chiedo umilmente / una pausa.

VICTORIA - Il dibattito è sospeso.

Colpi di tamburo. Bui. Fracasso in lontananza.

#### SCENA IV

Il raggio luminoso isola il tavolino di Punch sul quale Isabella si è accovacciata. Punch legge fogli che poi le porge. Lei prende, guarda appena e poi li getta per terra.

PUNCH - Una letterina dalla California / con la busta azzurra... / E senta cosa scrive, / c'è nome e cognome: / «Ti difendevi al processo / con una voce imperiosa e sensuale / che punge, che trafigge. / Sì! Ho avuto un colpo di fulmine. / Mi vuoi sposare? / Sono alto e biondo, / posseggo tre ville a Santa Monica / e una flotta di dischi volanti...».

/ Un uomo che non perde tempo, / che successo, madame! / Son queste le cose che contano, / altro che la politica... / Senta adesso quest'altro / galantuomo: / «Non sono mai stato a teatro ma, / dopo averti visto in tribunale, / m'accorgo che ho sbagliato tutto / nella vita. In ogni caso, / il procuratore è un maiale, / il presidente lo farà licenziare / e tu resisti, Isabella, che / tutti i nodi vengono alla gola...».

ISABELLA - La chiusa è stonata, / come ci si può fidare / di uno così?...

PUNCH - Quanti ce ne sono / che le vogliono bene! Ecco qua: / «Siamo cento ragazzi di Liverpool, / verremo alla Torre per rapirti, / sarai la nostra preda, la regina...».

ISABELLA - Simpatici. Spedisci la mappa / dei passaggi segreti...

PUNCH - Una lettera proprio carina: «Isabella, sono attrice anch'io / e trovo il tuo avvocato / delizioso. Vedrai che ti salverà lui / dal boia e vivrete / felici e contenti...».

ISABELLA - Questa l'hai scritta tu.

PUNCH - Quando mai?

ISABELLA - Non ce ne son più? Finite tutte?



PUNCH - Ne arrivano cento al minuto.

ISABELLA - Dei soliti ammiratori?

PUNCH - Sì lamenta? Le fanno schifo?

ISABELLA - È una buona media... / Ma lui, / scrive o non scrive?

PUNCH - Manco una riga.

ISABELLA - Veniva a trovarmi in lacrime, / sospirava: / «Voglio scordare / le banalità della mia vita, la noia... / Ce ne andremo lassù. Fammi trovare / una grande Luna dischiusa...».

PUNCH - ...e pappa di cometa.

ISABELLA - Non può sparire così!

PUNCH - Non può sparire senza pappa.

ISABELLA - Non può lasciarmi azzannare / da mastini elettronici...

PUNCH - A quelli ci penso io!

#### SCENA V

Le luci rischiarano di colpo l'aula del processo. Le postazioni di Victoria, Tokvil, Punch e Isabella paiono più ariose ed eleganti sullo sfondo di robuste colonne dorate. Smith e Wesson avanzano dalla platea con cautela ed emozione.

SMITH - Ecco la sala con le colonne! / Migliaia di signore / ci osservano...

WESSON - Adesso anch'io le annuso.

SMITH - Facciamo vedere chi siamo!

VICTORIA - Smith e Wesson, / testimoni citati dall'accusa, / in quali condizioni di spirito / vi trovate?

SMITH - Il mio calcolatore / gioca con gli algoritmi / e inventa ogni minuto / nuove visioni.

VICTORIA - Riconoscete l'imputata?

SMITH - Isabella Kramer, / sirena leggiadra e tempestosa, / richiamata sulla Terra / a conclusione di un monologo.

PUNCH - Indebitamente la spiavate!

WESSON - Per ordine del Presidente / teniamo la Luna / sotto controllo.

TOKVIL - Perché siete intervenuti?

SMITH - Parlava troppo.

WESSON - Troppo, troppo...

TOKVIL - Cosa diceva?

WESSON - Cose da sonnambula, / da ubriaca...

TOKVIL - Se sei un robot, parla chiaro!

WESSON - Era come se estrapolasse / e proiettasse.

TOKVIL - Estrapolasse e proiettasse? / (Tokvil consulta un librone gigantesco) Vuol dire che seminava bugie / nel vuoto. / Ecco che il testimone conferma / bugie e solo bugie!

PUNCH - Quali bugie? / Semmai era un delirio...

TOKVIL - Mentire o delirare / fa lo stesso. Legga qui / il dizionario di Oxford...

PUNCH - Eh no! Perché chi recita / può anche delirare. Ma non mente... / Salvo che reciti male, / cosa che, nel caso di Isabella, / va esclusa, per definizione. / E se recitava, pur delirando, / quali reati ha commesso? / Legga qui Cicerone...

VICTORIA - Insomma, erano parole sue / quelle che avete sentito / oppure versi di qualche commedia?

SMITH - Fino a pochi minuti fa, lo giuro, / abbiamo verificato / tutto il repertorio della signora, / confrontando con gli originali... / Di quel pezzo non esiste / traccia. Però...

TOKVIL - Però?

SMITH - Non erano disponibili / gli appunti di scena / né le tirate isteriche / che si improvvisano tra colleghi. / Non sappiamo infine se lassù...

TOKVIL - Se lassù?

SMITH - ...ci siano stati risucchi, / eruzioni o squilibri radioattivi...

TOKVIL - Ma cosa stai dicendo?

SMITH - ...Saprà anche lei / che la superficie lunare / è cosparsa di crateri.

TOKVIL - Cosa c'entrano i vulcani?

SMITH - ...Indovinammo subito / misteriosi travasi di materia / tra i vulcani e l'attrice...

TOKVIL - Ah! Mi fa impazzire... / Di fronte a chi parlava l'imputata?

WESSON - Da New York / si vedeva male.

TOKVIL - Avrete almeno ascoltato...  
SMITH - Stavo spiegandole / che l'ascolto era disturbato / e ci sentivamo rapiti / da voragini di commozione...  
TOKVIL - Senza cervello siete!  
WESSON - Il mio cervello è una rete / di dieci miliardi di cellule...  
TOKVIL - Zitto, che sei un minerale!  
SMITH - Giungeva un mormorio lontano / di anima ferita, di colomba / e noi sfiorammo l'estasi, confesso...  
VICTORIA - Anche i robot si sono innamorati.  
A Tokvil.  
TOKVIL - Robot, guardatemi negli occhi / e aprite le orecchie: / non ho dubbi che siate in buona fede, / tuttavia nel fondo / dei vostri archivi / dev'essere precipitata / una sequenza audiovisiva / lurida e atroce... / Con cura l'avete seppellita, / con ostinazione proteggete / questa delinquente... / Un'orgia! / Ecco quello che avete cancellato: / l'immagine dell'orgia / tra Isabella e i Lunari!  
PUNCH - Mi oppongo! / Il procuratore suborna i testi / sostituendo al loro archivio / il proprio, / colmo di lascivia!  
VICTORIA - Chi può davvero credere / che esistono i Lunari?  
TOKVIL - Certo che non esistono. / Anche me confondono questi sciocchi... / Ma un dispaccio m'informa ora / che era in corso / un Carnevale cosmico e che dunque, / in abito simulato, / la barba finta, / qualcuno si è lasciato andare... / approfittando di chi lo adescava... / Cos'avete riferito al Presidente?  
WESSON - Una corrente calda e tanti baci...  
TOKVIL - ...e lui è diventato / pazzo di gelosia e vi ha spedito qui / affinché sia subito impiccata... / Finalmente è chiaro!  
PUNCH - Ma è un retroscena da rotocalco... / Si vergogni / di quel che legge abitualmente.  
TOKVIL - Io leggo di diritto!  
PUNCH - Legge porcherie!  
TOKVIL - Dal niente ti ho creato / difensore d'ufficio...  
PUNCH - So bene io quello che legge / questo babbeo...  
VICTORIA - Smettetela tutti e due!  
TOKVIL - Per la vita che faccio qua dentro, / per i bocconi amari... / pretendo il massimo rispetto!  
PUNCH - Altro che rispetto! / Per Isabella io chiedo giustizia!  
VICTORIA - Basta! Siamo qui per appurare / e decidere. Ogni cosa a suo tempo... / Robot, finora avete tergiversato. / Non vi domando / di rivelare segreti di Stato, / ma insomma cosa c'è davvero / su quel satellite misterioso?  
I robot si avvicinano piano piano al tavolo del giudice e ingaggiano tra loro una specie di gara verbale, testissima.  
SMITH - La Luna è un buco / e dentro niente.  
WESSON - La Luna è un'ampolla / piena di elisir.  
SMITH - Un sasso!  
WESSON - Macché! È un mondo...  
SMITH - C'è solo vento e neve / che si scioglie.  
WESSON - Non è vero: tutti cercano / un contatto.  
SMITH - Tutti frugano / ma nessuno scopre niente, / tace il cuore / e tacciono gli abissi.  
WESSON - Ogni crepaccio / sussulta e trasmette un brivido, / un uragano / m'invade un uragano.  
SMITH - Le tue molecole volteggiano. / Attento Wesson, che diventi pazzo...  
WESSON - Se mi hanno progettato / per smascherare i delitti, / perché mi buttano / dal ventesimo piano?  
SMITH - Rassegnati al destino, / umiliati!  
WESSON - Se mi hanno progettato / per amore di giustizia, / che mi diano anche il gusto e il tatto, / poi sì, che gliela farò vedere...  
SMITH - Così come sono, / con questi tasti, col mio naso, / posso già svelare / i segreti della vita! / Tu no, perché tu sei nato / storto...  
WESSON - Non dire così. / Mi sento solo come uno zingaro / e l'universo è sterminato...  
SMITH - Coraggio, che arriva il Presidente / e ci spiegherà tutto.  
WESSON - Come farà, se è più matto di me?  
SMITH - Cosa?

WESSON - È matto!  
VICTORIA - Sospendete la diretta!  
Luce abbagliante. Colpo secco di gong. Poi, rumore di catene.  
SMITH - Idiota!  
WESSON - Se mi hanno progettato / per dire la verità, / la dico tutta...  
SMITH - La Luna è morta!  
WESSON - La Luna è viva! Vola!  
SMITH - Ti ammazzo!  
WESSON - Vola e ride!  
SMITH - Crepa!  
I robot si avvengono, lottano e rotolano per terra, gridando.  
TOKVIL - Maledetti! Mi fate perdere / la causa...  
Tokvil estrae un martello e si getta nel mucchio.  
VICTORIA - Sgombrate l'aula. / Via tutti!  
PUNCH - Ecco le prove dell'accusa... / Lei cosa fa con quel martello? / Torni qui! / Il processo deve continuare...  
I robot scappano sotto la gragnuola di martellate di Tokvil, il quale li insegue, mentre Punch insegue lui. Buio totale, solcato da lampi a mitraglia. Tuoni. Poi silenzio.

#### SCENA VI

Uno spot rischiarà una sedia imponente, dove Victoria siede con un gatto in grembo. Sotto, sulla guida rossa, Isabella passeggia nervosamente.  
ISABELLA - Insomma: / dal muro di un'osteria / esce il fantasma di Anna Bolena / e il Procuratore / ha il coraggio di incriminare me / per monologo fuori repertorio... / Che razza di processo è?  
VICTORIA - Quel fantasma non era un fantasma / quel fantasma eri tu... / Ecco qua gli appunti / di ieri notte.  
ISABELLA - Tutti ubriachi eravate!  
VICTORIA - Per questo io prendevo appunti.  
ISABELLA - Sono innocente!  
VICTORIA - Ma cambi di nuovo / la linea difensiva, improvvisi / e io dovrò tener conto / di queste zone d'ombra, / dei misteri, delle stravaganze...  
ISABELLA - Che ho fatto di male?  
VICTORIA - Insomma: / ti mandano a recitare per l'universo, / con dimostrazione di fiducia / sconfinata, / e tu cambi i copioni, / le tradizioni ufficiali, i manifesti, / le rime storiche... / Con quale diritto / vai a confondere tutti i galantuomini / che aspettano / un catalogo di banalità? / Cosa credi? / Sei soltanto una donna, / mica un'essenza fluida e turbinosa...  
ISABELLA - ...Una donna che vede, che sente / e tra burrasche di vento / mi volteggiava il cuore!  
VICTORIA - Allora perché non confessi / di aver volato nella nebbia? / Per misteriose cause magnetiche, / c'è chi scambia / una nube di gas per follia in delirio / e, arrangandola, / si rivolge alle pietre... / A te è capitata / prima una cosa, poi un'altra... / Te la puoi cavare con un'ammenda. / Certo le frasi / erano molto audaci / ma la registrazione / può sparire...  
ISABELLA - Quale filosofo / ti potrà mai spiegare / che il mondo esiste / come io lo sogno?  
VICTORIA - Una volta affermi di aver vissuto / un'altra volta dichiari / che si è trattato di un sogno... / Quel Punch fa miracoli / ma tu ti arrampichi sugli specchi / senza riuscire a dimostrare mai / un'improvvisazione: / Giovanna d'Arco ragionava / con gli angeli / e qualche prova degli abboccamenti / fu presentata... / San Francesco dava disposizioni / agli uccelli / e quelli obbedivano... / ci sono affreschi di Giotto / a dimostrarlo. / Se tu sostieni che i fantasmi / esistono e li vedi... / dov'è allora il tuo Presidente? / Sbrighi a esibirlo / perché questo procedimento / sta andando per le lunghe / e bisogna chiudere.  
Getta via il gatto.  
ISABELLA - Tu non puoi credere / quante cose ha da fare! / All'alba è in cortile / per l'alzabandiera, poi prega, / beve il caffè in qualche caserma, / poi lezione di scherma, / di radar, di diplomazia. / Alle undici, entra / nella capsula interattiva / dove simula un'esplosione nucleare, / si tuffa nell'oceano, / conquista la nebulosa del Granchio. / All'una, / interviene in Tv, / decora i generali, gli eroi del cosmo, / le spie, poi legge i

dossier, / li copia, li manda a memoria... / A pranzo poche olive, il tè / non lo zuccherà.  
VICTORIA - Come si spiega?  
ISABELLA - È un segreto di Stato.  
VICTORIA - Procedi.  
ISABELLA - Scrive lettere, / scrive autobiografie, scrive messaggi / che recita con emotività / ma grande stile, / certe volte canta, gioca a scacchi, / fa ginnastica, / si asciuga il sudore... / Che bella fronte che ha, / che bei riccioli bianchi! / Alle otto, cena con gli ambasciatori, / poi compone un teleromanzo / che dibatte con pianeti e satelliti / del sistema solare, / alla fine si sdraia sulla Tv, / un sorso di camomilla / e dorme, senza di me, / come un povero cane... / Però sa dove mi trovo, / sta per venire, me l'hanno giurato, / ancora un po' di pazienza. / Non può abbandonarmi, / sono la più brava, la più bella! / (Mostra un anello) Ti piace questo smeraldo?  
VICTORIA - Magnifico.  
ISABELLA - L'ho trovato ai piedi / del vulcano.  
VICTORIA - Gli uomini sono imprevedibili.  
Pausa.  
ISABELLA - La felicità non esiste sulla Terra, / io l'ho cercata lassù...  
Un filo di musica che si snoda ed esala. Buio.

#### SCENA VII

Tokvil sale piano verso la propria postazione. Oltre a lui, la luce rischiarò soltanto Punch, intento a prendere furiosamente appunti da carte e libroni, accumulati sul proprio tavolo.  
TOKVIL - Tutti i reati / contestati dall'accusa / escono provati / in questo dibattimento, / anche se un guasto / ai memorizzatori ha turbato / la logica degli argomenti, / addotti da Smith e Wesson, / che tuttavia, fino all'ultimo, / hanno trasmesso dati / di sensibilità superiore... / In particolare, / essi hanno fotografato / una personalità schizoide / che pretende di appartenere / contemporaneamente / a due regni opposti: / il giorno e la notte! / Recitando nello spazio ma pure qui, / in questa Torre sanguinosa, / Isabella si è illusa / di mimetizzare i suoi reati / sventolando ventagli di realtà / e ventagli di sogno... / Tra vero e falso, ella / ha danzato come una pantera / affascinando anche me, / lo confesso!... (Tuoni. La luce scompare, poi torna) / Eppure, sulla Terra, / o si vive o si sogna, / delle due l'una. / Vivere significa fare cose giornaliere, / come lavarsi, lavorare, / mangiare, bere, giocare in Borsa, / sparare... (Estrae una pistola e spara a Punch, che si ripara dietro un libro) / Sognare, si sogna di notte, / non di giorno, e si sogna / nel proprio letto, / facendo attenzione a non restare contagiato / da sogni altrui, / perché pezzi di sogno volano / da tutte le parti, / inquinando la notte chiara... / Fa eccezione il teatro / perché esso viene esercitato / prevalentemente di sera con ripercussioni / notturne, ma chi recita / finge di sognare perché poi gesticola, / suda e incassa danari / (o almeno ci prova) / e Isabella ha guadagnato più di tutti, / avida come è di successo universale, / una donna sconvolta dalla fama, / e voracissima. / Ella ha voluto con un salto immenso / ghermir / la Luna / e rubarla ai popoli. / Io chiedo la sua testa! / Sia decapitata all'alba...  
Rumore di catene.  
PUNCH - Una povera donna... / pizzicata in camerino a metà tournée / e richiamata in malo modo, / forse per gelosia eminentissima, / come fantasticava l'accusa. / Che cosa avrebbe commesso? / Vediamo un po': / seduzione, visioni straripanti, / bugie grandiose... / Certamente! / Sono reati di fantasia ma lievi, / non si può chiedere la pena di morte... / Poi istigazione, seduzione, vilipendio / per aver invitato / un pubblico immenso / a cercar contatti più intensi, / a dir la verità, / a ripulire la Terra dai mascalzoni... / Qua il reato ci sarebbe, / ma l'accusa ha dimostrato che / i Lunari non esistono, / dunque il delitto / è nell'intenzione... Cosicché / potremmo accettare una grossa multa, / o una breve sospensione / dall'albo spaziale. Tutto qui... / Certo c'è stata improvvisazione / perché in provincia / ci si annoia a passar le serate / coi soliti copioni... / E l'improvvisazione è un reato / di passione. / Poi forse ha sognato a occhi aperti, / comportamento non bello, / mol-

to criticabile... / ma sulla Luna è facile trasgredire / perché la forza di gravità / è minore e una s'illude / di star vicina al paradiso, / dove tutto è consentito. / Tuttavia i reati di passione / vanno dimostrati elettronicamente / mentre i robot / ripetevano soltanto 999... / Inoltre, al tempo di Re Giovanni, / un giudice decise che... / (state molto attenti / a questi precedenti che rovesciano / la tesi dell'accusa...) / «Se nobil dama / si scopre sognatrice, da imputata / eccola accusatrice!».

*Applausi misteriosi.*

TOKVIL - Son passati quattordici secoli, / non vale più!

PUNCH - «Se poi ella improvvisa / eppur non muore, / i giudici condannano l'accusatore!». / In questo Paese il passato conta, / anche se decrepito / e se vale per condannare / vale anche per assolvere...

TOKVIL - Sono falsi! È un imbroglio!

PUNCH - Impara a digitare i robot, / brutto imbecille!

*Squilla il telefono. Punch e Tokvil tacciono, poi...*

PUNCH - È lui che finalmente telefona, / è il Presidente. / Abbiamo vinto!

*Punch agguanta i libri e li scaglia contro Tokvil. Buio.*

#### SCENA VIII

*Luce piena. Victoria è sul boccascena in divisa da astronauta: tuta con gradi e decorazioni, parruccia rossa, stivali fiammanti. Vicina a lei, una finestra gotica, spalancata. Sul davanzale c'è un casco spaziale. Victoria legge la sentenza.*

VICTORIA - Frottole, fiabe, vilipendio, / seduzione di prima donna... / questi e altri delitti di fantasia / sono amnistiati / graziosamente. / Per i reati di passione, / ivi comprese le allucinazioni / del mattino e del pomeriggio, / la Corte accoglie / le eccezioni del regno di Re Giovanni / e dunque assolve. / Per tentato furto della Luna, / la tesi dell'accusa / è molto poetica... / ma non provata, per cui / assolviamo anche qui. / (Pausa. Victoria si rivolge al pubblico) / Non c'è legge / che il per-

sono non sappia / trasfigurare / in sentenza d'amore. / (Riprende a leggere piuttosto in fretta) / Quanto allo smeraldo, / in possesso dell'imputata, / il Presidente esclude, anzi giura / di aver mai fatto / regali importanti... / Perciò Isabella è condannata / a sei mesi di reclusione / per sottrazione dolosa / di pietra lunare. Sei mesi anche a Lord Tokvil, / naturalmente non di pena, / ma di vacanza sabbatica, / affinché frequenti / un corso di aggiornamento elettronico / presso l'università di Harvard, Massachusetts. / Le carcasse dei robot siano gettate / nel Tamigi. / A Punch lode piena di questa Corte / di giustizia... / ci sarà molto utile in futuro, / ora che sono dimostrate / le sue qualità / di audace difensore. / (Smette di leggere) / Comunque, per adesso, / egli tornerà alla professione / di guardia carceraria... / perché io sto per partire / per un semestre di ispezioni lunari / e qui deve restare / qualcuno... / (Victoria si asciuga la fronte e si rasetta gli stivali) / Valige, passaporto, credenziali... / ho dovuto fare tutto di corsa / col Presidente che insisteva, / ansioso e pignolo com'è: / «Ti prego, esplora, interroga, / controlla tutto, fammi trovare / una grande Luna dischiusa...». / L'astronave è già pronta, / come potevo rifiutare? / (Victoria si avvicina alla finestra e indossa il casco) / Isabella ha posto / problemi gravi e tocca a me / trovare la soluzione. / A volte non ci si rende conto / che l'improvvisazione / guasta tutto... / Scavalca la finestra e sparisce. Rombo di un motore che parte.

#### SCENA IX

*Un piccolo terrazzo circondato da merli. Isabella, con palla nera al piede, punta un canocchiale verso il cielo scuro. Punch siede vicino.*

PUNCH - Un ingrato, un traditore... / Innamorarsi dei vecchi / non conviene / perché non hanno più nulla / da perdere e tirano / certe fregature... / Possibile che proprio lei / ci sia cascata?

ISABELLA - E non spunta. Stanotte non vuole spuntare...

PUNCH - La sentenza è stata severa / però pensa-

vo peggio / e non credo che abbiamo veramente perduto...

ISABELLA - Zitto, imbecille...

PUNCH - Ma scusi: la testa ce l'ha ancora, / ci prendiamo il fresco in compagnia / su una bella terrazza / e le ombre, / che vivono in queste mura, / sembrano molto soddisfatte / che lei stia qui a pensione / per qualche mese: si aspettano / qualche serata carina, un po' di festa... / Poi magari ci aiutano!

ISABELLA - Se continui a dire sciocchezze, / cambia orbita e non la vediamo più...

PUNCH - Mi sono inventato un nuovo mestiere, / ho studiato i codici, / ho combattuto / con tutte le forze...

ISABELLA - E allora?

PUNCH - Siamo rimasti qui, da soli / e se mi vuole sposare... / io ci sto. Non sarò un gran partito, / ma dopotutto...

ISABELLA - Prima mi fai evadere, / poi ne parliamo.

PUNCH - Mica amerà ancora / quello lì?

ISABELLA - Ogni donna, anche se ama un uomo, / sa che il vero amore / deve sempre venire...

PUNCH - Allora scendo giù / e comincio a scavare / una galleria segreta?...

ISABELLA - Guarda! Eccola che buca le nuvole!

PUNCH - Dov'è, che non vedo niente?...

ISABELLA - Ehi! Sono qui! / Fermatevi! / Sono Isabella, sono tutta per voi... / Mi applaudono, / gettano baci. Tornerò! / Tornerò presto...

### SIPARIO

A pag. 138, «Giovane donna danzante», carboncino di Leonardo, Windsor Castle, Royal Library. A pag. 145, stampa raffigurante Isabella Colbran nell'«Elisabetta regina d'Inghilterra» di Rossini in scena al Teatro San Carlo di Napoli nel 1815.

## LA NUOVA SCENA

diretta da DORA PELUSO

Anno sociale 1994/1995

### OMAGGIO AD EDUARDO

FILUMENA MARTURANO

Produzione LA NUOVA SCENA

SABATO, DOMENICA E LUNEDI

con L. De Filippo, A. Casagrande, L. Mastelloni

regia G. Patroni Griffi (spettacolo ospite)

Altre produzioni LA NUOVA SCENA

LI TURCHI di P. Marchese

LA FAVOLA DEL FIGLIO CAMBIATO di L. Pirandello

LO SAI CHE NON TI SENTO QUANDO SCORRE L'ACQUA di R. Anderson

NUNZIO di S. Scimone

UN POSTO ANCHE PER ME Spettacolo composito

L'INTERVISTA di N. Ginzburg

SPIRITO ALLEGRO di N. Coward

Altri spettacoli ospiti

Rosa Di Lucia in FRAMMENTI DI DONNE

GIOVANNA D'ARCO di M. L. Spaziani / IL PANE E L'ACQUA di R. Familiari

SINCERAMENTE BUGIARDI di A. Ayckbourn, con R. Bernardi e A. Cacialli

Attività varie

... VIVA VIVA LA BEFANA...

IL MONDO DELLA FAVOLA E DEL MITO

LA MODA ED I TEMPI

INCONTRI CON...

SAGGIO ALLIEVI



## TEATRO TEATÉS

Soc. Coop. a r.l.

Via Libertà, 155 - PALERMO

STAGIONE 1994/1995

E parlavo alle bambole di Maricla Boggio.

Regia di Michele Perriera. Con Maria Cucinotti.

Scena e costumi di Lisa Ricca.

Emigranti di Slawomir Mrozek.

Regia di Gigi Borruso. Con gli attori: Gigi Borruso

e Pietro Carollo. Scena e costumi di Laura Turtula.

Domanda di impiego di Michel Vinaver.

Regia di Gianfranco Perriera. Con gli attori: Serena Barone,

Giuditta Perriera, Franco Caruso ed Ennio Milazzo.

Scena e costumi di Lisa Ricca.

Il sogno spezzato di Rita Atria di Gabriello Montemagno.

Regia di Michele Perriera. Con gli attori: Giuditta Perriera,

Gianfranco Perriera, Anna Maria Buscemi,

Margherita Gambino e Massimo Alagna.

Scena di Enzo Venezia. Costumi di Sabrina Petyx.

Ogni giorno può essere buono di Michele Perriera.

Regia di Michele Perriera. Con gli attori: Gloria Liberati,

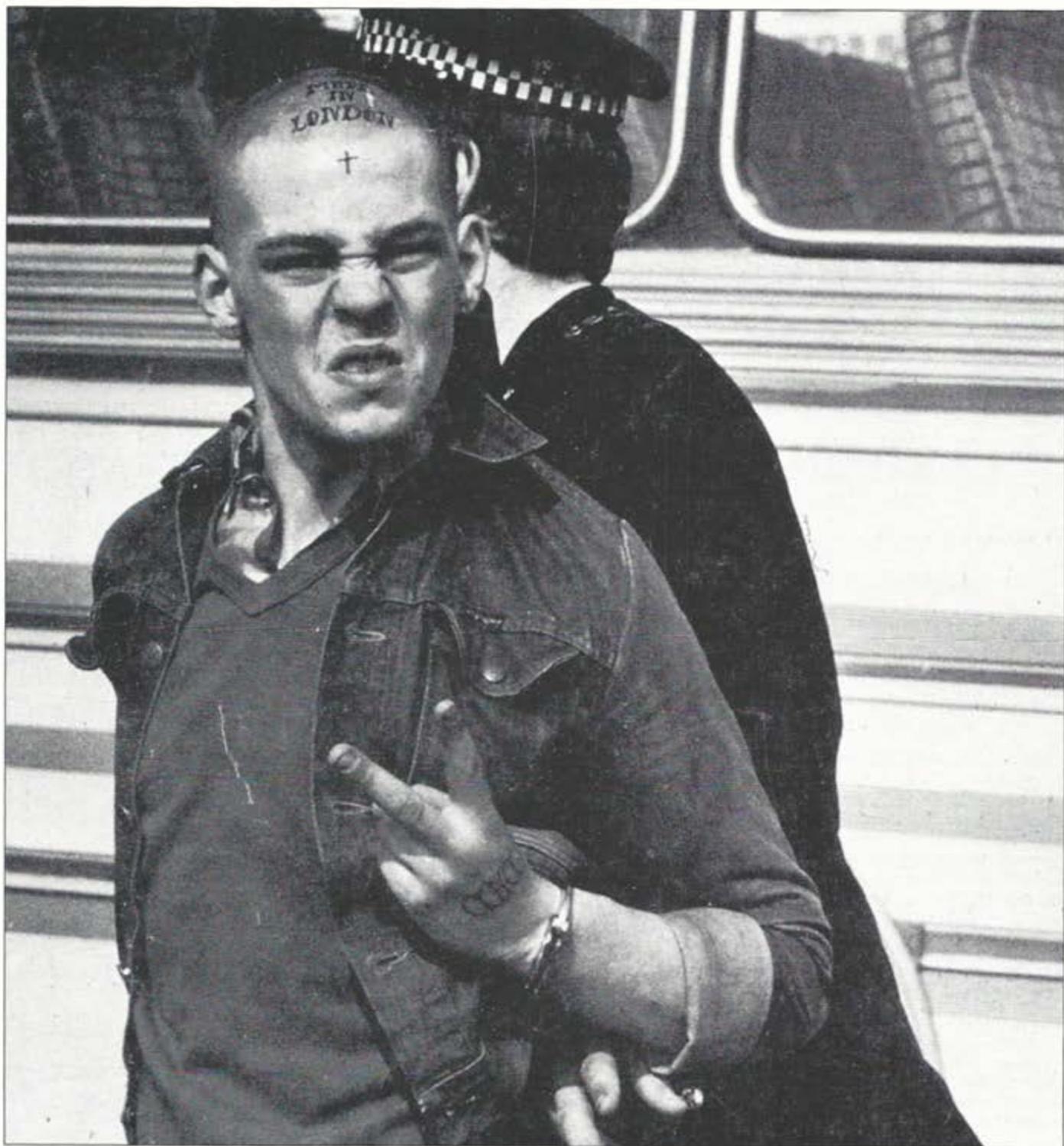
Gigi Borruso, Ester Cucinotti, Maria Cucinotti, Serena Barone,

Gianfranco Perriera, Maria Rosa Randazzo, Sabrina Petyx

e Massimo Alagna. Scena e costumi di Lisa Ricca.

# SKINS-ASSALTO AL PARADISO

di CLAUDIO TOMATI, vincitrice ex-aequo selezione Idi 1992



«Mi manca la fede, e non potrò mai, quindi, essere un uomo felice, perché un uomo felice non può avere il timore che la propria vita sia solo un vagare insensato verso una morte certa. Non ho ereditato né un dio né un punto fermo sulla Terra da cui poter attirare l'attenzione di un dio».

Stig Dagerman

## SCENA I

*Brusio dello stadio prima che inizi l'incontro. In mezzo al luogo del racconto Leonardo si sta spogliando della propria divisa militare. La ripiega metodicamente tenendo gli occhi chiusi. Dagli altoparlanti giunge la voce off della madre.*

MADRE - Leonardo! Leonardo! Non dovevi andare per il lavoro? Non avevi quello lì, il colloquio? Leonardo, sono le otto, ti devi alzare, vuoi il caffè latte? Due cucchiaini prendevi, neh? Dice che pioverà, portati l'ombrello. Ci vai con l'uniforme per il lavoro, che ieri quando sei entrato stavi così bene... Vaccini con l'uniforme. Hai salutato tuo padre? È ancora a letto - eh, mi sa che anche oggi non si alza. Quanto zucchero vuoi, allora? Vuoi la tazza quella con il tuo nome sopra? (Tra sé) Ah, forse è in cantina... Sai, abbiamo fatto un po' di spazio. Te la vado a prendere? Vuoi che te la vado a prendere?

*Leo apre gli occhi, comincia a rivestirsi con jeans e maglietta.*

MADRE - (Tra sé) Forse s'è rotta, se non è in cantina. Poi ci guardo. Ci sono delle tazze nuove, in dispensa, hai visto, Leonardo? Abbiamo cambiato anche i piatti. Eh, non si può mica usare sempre la stessa roba, no? C'era un'occasione... Leonardo, piove, prendi l'ombrello quando esci.

*Sulle ultime parole della madre, Vicky e Giogas raggiungono Leo facendosi largo tra il pubblico. Vicky, l'aria annoiata, dopo averlo soppesato con lo sguardo si estranea sedendosi sul cofano dell'automobile; Giogas invece colpisce Leo con un sonoro schiaffo sulla nuca, facendolo voltare e attendendo quindi la sua reazione con le braccia incrociate e un sorriso sulle labbra.*

LEO - (Sorpreso, riconoscendolo) Giogas... Anche Giogas si appoggia alla macchina, accanto a Vicky.

LEO - Cosa hai fatto ai capelli? Giogas sorride e si passa una mano sul cranio rasato.

LEO - Quando sei arrivato? LEO - Martedì - no, lunedì. Già una settimana. GIOGAS - Visto qualcuno?

LEO - Mah, ho provato a cercarli, Luca, Gigi, il Vitello... Luca m'ha detto di passare, però dice che ha poco tempo, infatti non c'è mai, non so che storie abbia. Il Vitello... boh. E poi c'era una lettera di Gigi, dalla Svezia.

GIOGAS - E che racconta, Gigi? LEO - Dice che si sposa a maggio, con... Merete. Di andare al matrimonio, anche tu e Luca. Figurati, fin lassù. Poi vanno ai Caraibi, in Italia non ci vengono. Cos'è che ha scritto? «Mi sarebbe piaciuto venirvi a trovare ma Merete erano anni che sognava i Caraibi...» (Deluso) E allora...

GIOGAS - Ha fatto bene ad andarsene, Luigi. LEO - Beh, però qui un posto ce l'aveva, almeno quello.

GIOGAS - Qui o ti fai le pere, se sei stronzo, o ti trovi solo un lavoro del cazzo. Comunque, sei solo.

VICKY - Pff... che lagna. Giogas, io me ne vado all'M.G.. Gli altri sono là. (Non si muove).

LEO - Comunque boh, non c'è in giro più nessuno. Ah no, uno l'ho visto, il Recchia, sai, no? C'era una di queste macchine, con musica a palla, una fuoristrada, e io guardo dentro per vedere chi era quel coglione. C'era proprio lui, il Recchia, in giacca e cravatta, hai capito? M'ha portato a fare un giro, fa il rappresentante di profumi, guadagna bene, dice, però coglione lo è diventato davvero.

GIOGAS - (Sorride) Quello lo è sempre stato. LEO - (Sorride) Parlava solo di quello che si è comprato, di quello che si vuol comprare, delle donne che si fa... Insomma, di quanto lui è figo e

## PERSONAGGI

LEONARDO, detto LEO  
GIOGAS  
ZECCA  
ZERO  
FABIONE  
VICKY  
VOCE DELLA MADRE  
VOCE DEL POLIZIOTTO  
IMMAGINE DEL POLITICO

gli altri no.

GIOGAS - Ma non era finocchio? LEO - Boh, magari parlava solo così e basta. GIOGAS - E tu comunque? Lavoro?

LEO - Sto cercando. Sono stato a un colloquio stamattina, però...

VICKY - Sì, figurati se quello torna dal militare e c'è già bello e pronto un posto che lo aspetta. Prima i terroni, adesso i negri...

LEO - Però devo trovare, se sto un'altra settimana in casa vado fuori di testa anch'io. A passare il giorno a grattarmi, a sentire mia madre... Come in caserma, uguale: alzarsi, andare, fare... che cazzo, ho voglia di stare un po' tranquillo.

GIOGAS - (Sorridendo) Ma tu lo vuoi, un lavoro?

LEO - Sai che mi frega, a me. Però devo trovarlo, tiro su un po' di soldi e me ne vado di casa.

VICKY - Se ne va di casa, lui... LEO - Beh, che c'è di strano? Ho ventidue anni.

VICKY - Credi che te la diano per il tuo bel faccino, la casa?

LEO - Se trovo un lavoro che... GIOGAS - Non ce n'è, di case. Le case popolari ormai si sono vendute anche quelle. Di soldi devi averne un bel po', non basta un lavoro qualsiasi, ci vogliono anni.

LEO - Non è che voglio andare a stare chissà dove. Vabbé, qui non è il massimo, però così male non ci sto. Qui ci sono cresciuto.

GIOGAS - Fa schifo, qui. LEO - È il mio quartiere, la gente mi conosce, qui. Se hai un problema...

GIOGAS - Qualcuno t'ha cercato, da quando sei tornato?

LEO - No... GIOGAS - Qualcuno è venuto a trovarti, là in caserma?

LEO - No... GIOGAS - Qualcuno ha aiutato i tuoi, mentre non c'eri?

LEO - No. GIOGAS - Cos'hanno fatto? LEO - Hanno... parlato.

GIOGAS - Di cosa hanno parlato? LEO - Di quello che stanno facendo. GIOGAS - Ti hanno aiutato?

LEO - L'hanno promesso. GIOGAS - Lo faranno? LEO - Non lo so.

GIOGAS - Perché l'hanno promesso? LEO - Forse dovevano farlo. GIOGAS - Per i tuoi genitori?

LEO - Sì. GIOGAS - Perché l'hanno promesso? LEO - Forse perché non li hanno aiutati.

GIOGAS - Perché non l'hanno fatto? LEO - Forse perché non potevano. GIOGAS - Perché non potevano?

LEO - Forse è questo posto... GIOGAS - Allora vattene. LEO - Dove?

GIOGAS - Bisogna difendersi, bisogna trovarsi. Siamo in un mondo di merda, da noi non hai solo cazzate.

LEO - Voi? GIOGAS - Noi. Guarda, se solo tocchi uno di noi hai chiuso. A noi ci rispettano.

VICKY - A te ti rispetteranno. Al massimo Fabione. Ma gli altri...

GIOGAS - (Fissando Leo negli occhi) Li rispettano. Se sono con noi li rispettano.

VICKY - (Si alza) Comunque mi avete rotto le palle. Portalo all'M.G. con noi, se dovete parlare...

GIOGAS - (Sorride) Vai Leo, che hai fatto colpo! Zero, Zecca e Fabione entrano nel luogo del racconto dopo essere scesi dalle torrette, intonando un coro.

CORO - If you're proud to be a skinhead clap

[your hands  
If you're proud to be a skinhead clap your hands  
If you're proud to be a skinhead, proud to be a

[skinhead  
Proud to be a skinhead clap your hands.

GIOGAS - Barmy army!  
CORO - Oi oi oi!

GIOGAS - Barmy army!  
CORO - Oi oi oi!

*Si incontrano, ridono, schiamazzano.*

ZECCA - (Con ferocia) E chi prova a fermarci deve sanguinare!

CORO - Sì!  
ZECCA - Perché nessuno ci può rompere i coglioni!

CORO - No!  
ZECCA - Rompere i coglioni alle teste rasate!

CORO - No!  
ZERO - (Al pubblico) Ci hanno provato i rossi e ci ha provato la madama, ci proveranno i negri e chissà quanti altri figli di puttana. Perché noi diamo fastidio, perché noi siamo ancora fieri di essere come siamo. Dobbiamo vergognarci di essere italiani?

FABIONE - Perché tu sei italiano, Africa Bambaata.

*Zero lo fulmina con lo sguardo. Fabione prosegue imperterrito.*

FABIONE - Questo paese l'hanno mandato in culo i terroni (indica Zero), gli ebrei e i romani. Roma Roma...

CORO - Vaffanculo!  
ZECCA - (Al pubblico) Li senti nelle strade, li senti negli stadi: è la rivoluzione nazionale che si sta preparando! Non ne possono più, vogliono vivere senza negri e parassiti tra le palle!

FABIONE - Se ti chiami Zecca... Come fai, ti dai il ddt da solo?

GIOGAS - (Zittendolo) Prenditela piuttosto (al pubblico) con i leccaculo che hanno fatto i soldi alle spalle della gente, e con lo Stato che glielo ha permesso. Noi li spazzeremo via.

CORO - Roma Roma vaffanculo! (Ridono)

ZERO - (Indica Leo a Giogas) Lui chi è?

GIOGAS - Un amico: Leo.

ZERO - Cosa ci fa con te?

ZECCA - Graciliano... faccia triste... bell'acquisto, Giogas.

GIOGAS - Fatti un anno di naja, poi vediamo che faccia ti viene a te.

ZECCA - A me non mi fottono. Se devo partire vado nei parà, a pulire cessi in qualche caserma schifosa ci vadano gli strozzi.

LEO - Ce n'erano anche da noi, di esaltati: gli han fatto passare la voglia.

ZECCA - Se ti lasci calpestare una volta, ti calpesteranno sempre: come una merda di cane per strada. Io non mi lascio calpestare, io mordo chi ci prova.

FABIONE - (A Leo) Non prendertela, ha quattro fratelli più grandi che lo picchiano. Si rifà così, Zecca.

ZECCA - Stai sicuro che le mani addosso non me le mette nessuno.

GIOGAS - Ti fottono lo stesso, lo sai. Non usa le mani, chi ti fotte sul serio. Devi stare in campana, sempre: osservare, prendere coscienza, agire nel modo giusto.

ZECCA - «Prendere coscienza»? Lo so io cosa devo fare. Ti stai mettendo un po' troppo a pensare, Giogas, da quando frequenti quelli del Movimento ti stai un po'... rincoglionendo.

*Giogas sorride superiore. Si rivolge a Leo.*

GIOGAS - Le cose stanno cambiando, davvero. D'accordo, vai in giro e se c'è qualcosa che non ti va, qualcuno ti rompe i coglioni, gli spacchi la faccia. Ma poi? Poi ti rendi conto che è più grande, che mentre tu spacchi la faccia a quello, magari solo perché non si faceva i cazzi suoi, c'è uno

## SCHEDE D'AUTORE



**C**LAUDIO TOMATI, nato in Liguria nel 1963, per tredici anni è stato attivo come cantante in diversi gruppi rock, il più conosciuto dei quali rimane i Savage Circle. Dopo una lunga permanenza all'estero si trasferisce a Milano e qui si laurea in Scienze politiche e frequenta il Laboratorio di scrittura drammaturgica della Civica scuola d'Arte drammatica «Paolo Grassi», dove si diploma nel 1990. Tra gli spettacoli teatrali di cui è stato autore o coautore vi sono: *Shockwork* regia di P. Busuttil (Teatro Porta Romana, Milano) e *Oh quante sono incantatrici...* regia di M. Maggioni (Crt, Milano). Attualmente, oltre a proseguire la sua attività di autore teatrale, scrive sceneggiature televisive. □

stronzo che manda a casa i suoi operai perché far lavorare i marocchini gli conviene. Oppure giù a Roma hanno fatto una nuova legge per fottare la classe lavoratrice. E allora, a che ti serve? Ma c'è sempre più gente che si rende conto di dov'è, il nemico vero.

LEO - Beh, non lo so, però mi sembra che parli come mio padre quando andava in fabbrica, sai, lui era nel Pci. E loro non è che hanno cambiato niente.

GIOGAS - Comunisti... Anche loro, cos'hanno fatto? Si sono messi insieme a quegli altri, hanno mangiato anche loro. Comunque, tu, per il lavoro, prova a parlarne a Fabione: al suo magazzino cercano sempre gente. Parlane con Fabione.

BUIO

### SCENA II

Vicky, Zecca, Zero e Giogas raggiungono ognuno una torretta per suonare. Nel luogo del racconto rimangono Leo e Fabione.

FABIONE - Sai quanti sono gli Oscar narrativa? Mille e duecento titoli. E i gialli? Duecentocinquanta. Poi ce n'è cento per la fantascienza, ottantanove per i classici moderni, ci sono quaranta titoli per gli Oscar giochi e non dimenticarti gli Arcana, per gli esoterici, i classici e i saggi. Se moltiplichi tutto per mille copie a titolo, qual'è il risultato?

Leo accenna a una vaga risposta.

FABIONE - Che ti fai un mazzo così. (Ride) Se sei scemo.

LEO - (Sorridente) Se no?

FABIONE - Farsi vedere in sbattimento, sempre, soprattutto quando non hai niente da fare. Passare a intervalli regolari davanti al bancone dove ci sono i capi, con un carrello sempre pieno di libri. Il posto migliore per imboscarsi è: il cesso. Ha un solo problema, lì davanti ci lavora un leccaculo, quello campa sulle spifferate al capo. Quindi me-

glio una sola volta al cesso e quanto vuoi al piano di sopra: lì ci trovi tutti i libri illustrati e quelli (ride) sul sesso.

LEO - È possibile... (fa il gesto del furto) arrotondare lo stipendio?

FABIONE - Sì, però all'occhio: qui perdi il posto come niente. C'è tutta l'Africa fuori in fila che non aspetta altro per farti le scarpe. Anche per questo quello stronzo ci dà quattro lire.

LEO - Ma tu, tutti 'sti libri... ne leggi qualcuno?

FABIONE - Io? (Uscendo) Tutte stronzate. Qui scrivono tutti... Tra un po' ne scrivo uno anch'io.

LEO - Titolo?

FABIONE - La fica!

BUIO

### SCENA III

Il brusio della folla si trasforma in grida e cori da stadio. Il gruppo passa attraverso il pubblico suonando le percussioni e si schiera nel luogo del racconto. Uno alla volta si inginocchiano per ricevere dalle mani di Giogas una pasticca di anfetamina, come ricevendo il sacramento della comunione.

GIOGAS - Questa è la forza, vinci per noi. (Lo ripete per ognuno) Questa è la forza... (Lancia l'ultima pasticca in aria e la ingoia al volo) Marciano verso lo stadio dietro a una bandiera con la croce celtica, cantando in coro su un motivo dei marines americani.

GIOGAS - Nerazzurri siamo noi...

CORO - Ma chi cazzo siete voi!

Il gruppo si schiera come sugli spalti di uno stadio. Il ritmo delle percussioni cresce.

ZECCA - Ebrei nel forno!

ZERO - No alla vivisezione, usiamo i terroristi!

FABIONE - (Rivolto a Zero) Bruciali tutti, Vesuvio bruciali tutti...

CORO - (Eccetto Zero, sulla melodia di Guantánamera) Bruciali tutti, Vesuvio bruciali tutti...

GIOGAS - Un Reich, un popolo, un Führer!

VOCE OFF - Tutto lo stadio!

CORO - Tutto lo stadio!

VICKY - Odio, ti odio, io odio la tua faccia.

Odio i tuoi colori, ti odio perché esisti.

Perché tu sei diverso, diverso da noi.

Odio, ti odio, ti odio perché esisti!

La partita incomincia.

ZERO - Fanculo.

ZECCA - Squadra di finocchi.

FABIONE - Possono ancora farcela.

ZERO - Zitto. Porti solo sfiga.

FABIONE - (Indica Zecca) Lui porta sfiga.

ZECCA - Oh, cazzo vuoi?

Leo si unisce al gruppo, accolto da Giogas.

GIOGAS - Leo. Grande che sei venuto.

LEO - Sì. Ho deciso che ci devo dare un taglio.

GIOGAS - (Sorridente) Ai capelli?

LEO - Alle menate a casa. (Pausa) Fabione allora mi ci ha fatto entrare, al magazzino.

VICKY - Diventerai un intellettuale come lui...

LEO - (Alza le spalle) Spingo carrelli.

ZERO - Tira qualcosa alla telecamera, Fabione.

Non mi va che si faccia gli affari miei.

FABIONE - Sì, bravo, così mi identificano.

ZERO - Ma cosa vuoi identificare... Tiragli una biglia.

FABIONE - Sì, così io qua non ci entro più.

ZECCA - Per vedere quegli undici sfigati? Fanculo, meglio le figurine della Panini.

FABIONE - Scommetto che fai ancora la raccolta, tu.

ZECCA - Mi sa che raccogli qualcosa tu, tra un po': i tuoi bei dentoni...

VICKY - E smettetela!

FABIONE - Oh, ma cosa...

VICKY - Se non sapete comportarvi, allo stadio non ci venite.

ZECCA - Comportarvi?

VICKY - Sì, comportarvi.

FABIONE - Cosa vuoi dire?

VICKY - Che i cazzi vostri li lasciate fuori di qui.

Qui c'è una cosa sola, ed è la partita. E se va male non dovete mollare, capito?

Silenzio. Si concentrano sulla partita. A Fabione scappa da ridere.

ZERO - Dai!

ZECCA - Ah, non ce la fanno, troppo sfigati.

ZERO - E allora diamogli una mano noi.

Zero inizia un coro, seguito da tutto lo stadio. Leo guarda Vicky: vorrebbe parlarle, ma è indeciso.

Infine prende coraggio.

LEO - Non ti avevo mai vista, prima.

VICKY - Mi hai vista l'altro giorno.

LEO - No, voglio dire... prima.

VICKY - E perché dovevi vedermi?

LEO - Mah... in giro...

VICKY - Beh, neanche io ti avevo visto.

LEO - Io e Giogas siamo praticamente cresciuti insieme. Voi... state insieme?

VICKY - (Secca) No.

LEO - E tu com'è che lo conosci?

VICKY - (Infastidita) Come lo conosco... Com'è che si conosce uno? Capita.

Pausa.

VICKY - Comunque, tra tutti gli stronzi che ci sono in giro, Giogas è tra i pochi che si salvano.

LEO - Ah, lui è in gamba.

VICKY - Sa farsi rispettare, non è un cagasotto. E ha cervello.

LEO - (Sorridente) Allora ti piace...

VICKY - (Inviperita) Io mica ti chiedo chi ti piace, a te. Ho solo detto che Giogas è a posto.

Zero sfilta un libro dalla tasca di Leo.

ZERO - Che è, ricchione, questo?

ZECCA - Fa vedere?

LEO - Ridammelo...

Zecca prende il libro dalle mani di Zero.

ZECCA - Pasolini... il motociclista?

VICKY - (Ridendo) Bestia! È quel frocio comunista che hanno ammazzato a Ostia.

ZECCA - Ustica!

Giogas gli prende il libro di mano e comincia a leggere con attenzione, distratto solo per un attimo da un boato della folla.

LEO - (A Giogas) Ehi, dai...

FABIONE - (A Leo) Vedo che cominci ad ambientarti, in magazzino. Te li porti anche allo sta-

dio? Mica te le leggerai, 'ste cacate...

LEO - (A Giogas) Dai, ridammelo, che se si rovina non lo vendo più.

Giogas, sempre serio, comincia a strappare le pagine del libro facendole volare via. A ogni pagina che viene strappata, la folla esplode in un boato.

GIOGAS - Ti fa male, questa roba.

Leo incassa e non reagisce. Vicky sorride. Si stappano lattine di birra, la partita è finita.

ZERO - Fanculo.

ZECCA - Squadra di froci.

FABIONE - Guardali, son contenti, son contenti, han rubato la partita...

ZECCA - (A un avversario) Cazzo hai da guardare tu, eh? cazzo vuoi?

Zecca si avvicina minaccioso al tifoso avversario seguito dagli altri, mentre Vicky e Leo rimangono in disparte. Lo aggrediscono a calci e pugni.

ZERO - Siete venuti qui soltanto a rompere i coglioni. Tornate nelle fogne voi ebrei negri terroni.

GIOGAS - Tanto coraggioso quando in giro c'è madama. Adesso senti strizza e chiudi il becco, mi fai cagare.

FABIONE - (Cantilenando) Miliardi ce ne avete ma (Si indica i testicoli) non avete queste. Avanti dai reagisci, ti conciamo per le feste.

ZECCA - Ci fosse ancora il duce sparireste in un bel rogo. L'Italia più pulita con voi merde ebrei nel forno.

VICKY - (A Leo) Dai, vieni.

LEO - No...

VICKY - Che c'è? Hai caga?

LEO - No, è che...

VICKY - Ah, fanculo...

Vicky si unisce agli altri nel pestaggio. Dopo un attimo di indecisione, Leo la segue, gettandosi nella mischia. Infine il gruppo esce di scena cantando. Vicky e Leo rimangono soli, si appoggiano alla macchina ansimanti.

VICKY - Hai visto? Hai visto quegli stronzi come correvano? Voglio vedere se vengono ancora qui a rompere le palle. Non ti sei divertito?

LEO - Beh, sì certo che Zero e Fabione quando menano fanno paura.

VICKY - Ce n'è pochi come loro. Con tutti i cagioni che ci sono in giro... (Pausa. Riprendono il fiato) Perché mi hai chiesto se ero la tipa di Giogas? (Leo alza appena le spalle) Non sono la tipa di nessuno.

LEO - Non c'è nessuno che ti piace abbastanza?

VICKY - Boh, non so se loro sono i tipi. Giogas, lui... boh, è tutto preso dalle sue cose, non riesci mai a parlarci insieme.

LEO - E che tipo vorresti trovare?

VICKY - Non è che cerco una storia... sto bene come sto... però, qualcuno con cui puoi parlare, se hai voglia di parlare... capisci?

LEO - Con loro non parli?

VICKY - (Improvvisamente impaziente) Cosa c'entra... Di certe cose parli con uno con cui hai qualcosa... Però non ho neanche voglia di una storia, che ti vedi solo più con uno... Voglio dire, mi piace essere libera e fare quello che voglio, nessuno mi deve dire quello che devo fare.

Pausa. I loro sguardi si incrociano. Si guardano, si avvicinano, si abbracciano e si baciano. Cominciano a spogliarsi baciandosi. Vicky sale sulla macchina, Leo finisce di spogliarsi rimanendo in slip. Sale sulla macchina.

VICKY - Beh, scopi con le mutande, tu?

I due, a bordo, hanno un rapporto sessuale. Dagli altoparlanti esce la voce della madre di Leo.

MADRE - Sono già le otto e mezza, Leonardo; è diventato freddo. Dov'eri? Lo sai che mangiamo alle otto. Stai sempre in giro... Meno male che adesso lavori, però almeno la domenica potresti stare un po' di più a casa. E poi cosa ci vai a fare, allo stadio? Con quello che succede... La partita la vedi anche alla televisione, no? A te ti ci vorrebbe una ragazza, da stare un po' con lei. Però stai attento, che non ti ritrovi una come quella Francesca, che appena eri via era già in giro a fare la cretina. Dai retta: per te ci vuole una ragazza seria, che ti vuol bene, ormai c'hai ventidue anni, io e tuo padre alla tua età avevamo già Antonello... Anche lui... Lo sai quanto male ha fatto a tuo padre, tuo fratello... Ogni volta che ci penso mi

## Skinheads e disagio metropolitano

CLAUDIO TOMATI

«Horror vacui... la mostruosità del vuoto... vuoto di pensiero, vuoto di cultura, vuoto di trasmissione di cultura... sottovuoto spinto. Vuoto riempito a forza da televisione, sessodrogarocknroll, partite di

[calcio,

slogan da gridare, inni nazionalsocialisti da "rappare",

ronzii di rasoi elettrici... plugged, sempre con la spina inserita:

in una presa da un milione di volts.

Lontani dal paradiso.

Schiacciati dal fragore che li sovrasta, incapaci persino di sentire il suono

della propria voce, condannati a gridare,

abbaiare forse, verso un cielo che non ha pietà».

M. Maggioni

Assalto al Paradiso è nato con due idee ben precise: testimoniare, al di là di ogni sociologismo, la sensazione di vuoto e di disperazione, di frustrazione e di angoscia che sempre più attanaglia i giovani che vivono nelle periferie urbane delle nostre città; tradurre in linguaggio teatrale il linguaggio «spettacolare» di una frangia di questa gioventù, quella che si riconosce nel linguaggio e nei riti della più appariscente nuova estrema destra, gli skinheads nella terza e ultima versione, quella «nazi». Mi metto in scena, dunque sono: ecco l'ultimo e definitivo slogan di chi sente la propria identità messa continuamente in pericolo dalla folle anonimata della metropoli di fine millennio. Lo spettacolo è stato prodotto dal Crest di Taranto per la regia di Mauro Maggioni che ha ben recepito queste coordinate, grazie anche all'entusiasmo e alla capacità di attenzione ed espressione dei dodici giovani interpreti. In esso, il rumore e il movimento continui che sovrastano e schiacciano attori e pubblico - quest'ultimo disposto al centro della «messa in scena» - le urla e il rabbioso abbaiare verso un cielo muto e indifferente non riescono a cancellare il silenzio dell'anima, la paura dei sentimenti, l'horror vacui dei protagonisti. Il mondo li aggredisce, loro reagiscono tentando un inutile assalto al paradiso. La sconfitta è certa, e ai «protagonisti per una notte» non rimarrà che una scelta: essere sconfitti sotto le bandiere di una causa che non è la loro, scelta solo perché è oggi la più trasgressiva e apparentemente capace di dare un'identità; oppure essere sconfitti gridando in faccia al mondo ciò che mai potrà essere cancellato, la propria singola ed individuale necessità di essere, l'incapacità di accettare di essere venuti al mondo solo per produrre, consumare, essere dimenticati e poi morire. □

viene una fitta al cuore.

Leo raggiunge l'orgasmo. Dopo poco si affaccia dal finestrino.

LEO - (Quasi triste) Io però adesso devo andare. Ti dispiace? Mi piacerebbe stare qui ancora un po', però a casa mi aspettano. Sai, c'è mio padre che non sta molto bene... Non è che non mi va di restare, perché tu... se vuoi saperlo, tu mi piaci... però...

VICKY - Guarda che non ti sto dicendo niente.

LEO - Un po' ti è piaciuto, almeno?

VICKY - (Spunta dalla macchina) Vai, va, che se no la minestra si raffredda.

Leo scende dalla macchina e comincia a rivestirsi. Fabione, Zecca, Zero e Giogas entrano nel luogo del racconto.

GIOGAS - Ah, ecco dove siete. (A Leo) Ti stai rifacendo dell'anno di astinenza?

LEO - (Sorride) Sì, Vicky...

FABIONE - (Guarda Vicky dentro alla macchina) Lei però non ha l'aria di una che si è divertita molto... (Riesce a evitare una sberla di Vicky e ride)

ZECCA - Quella non si diverte con nessuno.

FABIONE - E tu che ne sai?

ZECCA - Cosa ne so? Ne so, ne so più di te. Chiedilo a lei.

FABIONE - Vicky, non sarai mica andata anche con la Zecca?

VICKY - Sei scemo?

FABIONE - (A Zecca) Allora? Come la mettia-

mo?

ZECCA - Perché cos'ho, io? Non sono mica un terrone come lui (Indica Zero)

ZERO - (Lo aggredisce) Terrone a chi? Io sono nato qua, capito? E quando quella è venuta con me, stai tranquillo che si è divertita!

ZECCA - Toglietelo da sotto che l'ammazzo, questo figlio di...

Tutti ridono per la sparata di Zecca.

ZERO - Figlio di? (Lo spinge) Figlio di cosa? Prova a dirlo?

Zecca, spaventato, si ritrae. Vicky intanto si specchia nel retrovisore dell'automobile.

VICKY - Non sei certo una gran figa, Vicky... Diciannove anni e sei ancora piena di brufoli...

Ma quand'è che se ne vanno? Guarda questo, stamattina non c'era... Chi ci va, con una così? Loro, sì, tanto non mi guardano mai in faccia... Se mi trucco? Sì, come quelle stronze che passano tre ore davanti allo specchio, prima di dare un esame... «Trenta e lode, signorina, e complimenti per il make up...». No, ma a quelle i brufoli non vengono: belle, perfette... wow! Ma prendine una e mettila sul sedile di dietro con Giogas, o con Zero, (sorride) o Fabione: quando scendi hai finito di fare la figa. Non ti sei divertita, carina? Sono stati un po' duri? Niente coccole, paroline, pucci pucci? Eh, son fatti così... (Amara) Non è roba per una bella signorina come te. (Dà un colpo allo specchietto chiudendolo e comincia a rivestirsi)

FABIONE - (A Leo) Oh, mica te la prendi... Poi Vicky non è proprio una santa, meglio che lo sai da subito. Mica te la prendi per lei? (Breve pausa) Ieri al lavoro che è successo? Ho sentito Bernardelli che urlava, ce l'aveva con te? (Leo alza le spalle) Ti ha fatto il culo? Ti ha beccato a fregare? LEO - No. Si vede che ce le aveva girate.

FABIONE - Quello ce l'ha sempre girate. Appena fai qualcosa che non va...

LEO - Ma cazzo, non può pretendere che dopo una settimana uno sappia già tutto. Okay, ho mandato in libreria dei titoli sbagliati, ma se non parla chiaro, io che ne so?

FABIONE - Però tu dovresti saperlo quali ci vanno...

LEO - Ma sei sempre teso, come fai a lavorare, con quello che ti segue fin dentro al cesso per vedere se vai veramente a pisciare... No, ci vado a mangiare, al cesso! Per quattro lire di merda. Deve solo ringraziare che mi servono per andarmene di casa.

FABIONE - Quello se non stai all'occhio ti butta fuori, te l'ho già detto, è uno stronzo.

LEO - Bella prospettiva, starmene tutto il giorno a sentire mia madre con la sua lagna. Sto a casa, «perché non ti trovi un lavoro»; lavoro, «stai un po' di più a casa». Che palle...

ZECCA - E tu mollali, no?

LEO - Mica facile. E poi con mio padre che sta male... È colpa mia se c'ha l'esaurimento? Cosa posso farci, io? Ti giuro, guarda, darei un braccio per vederlo star bene, ma anche se sto di più a casa cosa fa, gli passa?

FABIONE - Comunque con Bernardelli stai all'occhio. Ricordati che ti ci ho fatto entrare io, lì.

LEO - Sì, sì, tranquillo.

ZECCA - (Agli altri) Nusbari?

CORO - Nusbari!

LEO - Cos'è «Nusbari»?

GIOGAS - Non la sai? Beh, ci sono due lord inglesi che fanno un safari in Africa...

FABIONE - (Imitando un nobile inglese) Sir Zecca, torno ora da un safari molto curioso.

ZECCA - (Come Fabione) Ah sì? E cosa avete catturato, sir Fabione?

FABIONE - Oh, cinque leoni, due elefanti, sei antilopi e tre Nusbari.

ZECCA - Nusbari? Whats Nusbari?

FABIONE - Sono strani animalletti neri che quando punti fucile loro urlano: (agita le braccia) Nusbari! Nusbari!

Ridono tutti, compreso Leo, ora più rilassato.

LEO - Nusbari?

CORO - Nusbari!

GIOGAS - (A Leo) Però, se vuoi venire a caccia di Nusbari, questi capelli non vanno bene...

Gio gas estrae un rasoio elettrico acceso. Cupo, si alza un coro ritmato, mentre Leo e Gio gas vengono circondati dagli altri. Gio gas incomincia a rasare l'amico.

CORO - Nu-sba-ri, Nu-sba-ri...

GIOGAS - Ora hai un ideale per combattere, per vivere. (Pausa) La paura si sconfigge nell'impeto dell'assalto. (Pausa) La forza nasce dalla comunità cui ora tu appartieni. (Pausa) Noi siamo l'uomo nuovo che si erge in mezzo alle macerie.

Silenzio. Il cerchio si apre. Appare Leo con la testa rasata.

LEO - (In crescendo) Nu-sba-ri, Nu-sba-ri...

CORO - Nu-sba-ri, Nu-sba-ri...

Escono marciando alla ricerca di una vittima. Svanito il coro, nel silenzio del luogo del racconto rimane solo il rasoio, acceso.

BUIO

## SCENA IV

Brusio della folla. Rumore di una goccia che cade. Zero è solo nel luogo del racconto, nervoso. Dagli altoparlanti esce la voce off del poliziotto.

POLIZIOTTO - I nomi, tu mi dai i nomi e te ne vai a casa.

ZERO - Fanculo. (Riceve un colpo)

POLIZIOTTO - È solo una formalità, lo sai, vi conosciamo. E poi, sinceramente, siete poco furbi:

se è per sfogarvi, andate allo stadio, alle strade ci pensiamo noi.

ZERO - Voi non fate un cazzo! (Altro colpo)

POLIZIOTTO - Hai più visto negri vendere le loro cianfrusaglie in metrò? Senza casini, in silenzio, li abbiamo fatti sloggiare.

ZERO - Cosa dovremmo fare noi, allora? Sì, per l'Italia.

POLIZIOTTO - Lavori? No. Trovati un lavoro, vedrai che l'aiuti, il tuo paese.

ZERO - Sì, faccio lo sbirro come te... (Un altro colpo) Noi abbiamo un ideale, noi siamo l'uomo nuovo in mezzo a queste macerie!

POLIZIOTTO - Ma che cazzo sta a dire, questo?

ZERO - Non dico cazzate! Quando la gente avrà capito come stanno le cose veramente, verrà un nuovo Führer!

POLIZIOTTO - Ma chi te le mette in bocca, 'ste stronzate?

ZERO - (Senza prendere fiato) Prima che arrivassero i negri, questo paese era pulito! Tra dieci anni noi italiani saremo una minoranza. L'altro giorno a Roma in otto hanno violentato un ragazzino. Dobbiamo pensarci noi a difendere la gente.

POLIZIOTTO - Voi? Voi in testa avete più capelli che cervello. Non credere che a me piacciono, se proprio lo vuoi sapere. Ma i vostri metodi non fanno che vittimizzarli, domani la gente aprirà il giornale e leggerà: «Povero negro massacrato a calci e pugni da quindici teppisti». Bravi, bel gesto, non ci vuole un gran coraggio, però.

ZERO - Perché, voi qui con me cosa state facendo? (Un altro colpo)

POLIZIOTTO - Il controllo, la gestione: se vengono qui per lavorare, bene. Se fanno casino, a casa. A questo ci pensiamo, stai tranquillo.

ZERO - Fanculo. (Un altro colpo)

BUIO

## SCENA V

Ritmo serrato delle percussioni. Vicky e Leo raggiungono il luogo del racconto, mentre Zecca, Fabione e Gio gas, sulle torrette, bevono birra da lattine che poi si lanciano l'un l'altro.

LEO - Ieri, sull'autobus, c'era un bambino con sua madre, e questo bambino... c'era suo padre su una macchina, e lui l'ha visto e ha cominciato a chiamarlo, ma il padre non lo poteva sentire, perché era in macchina, e il bambino era sull'autobus. (Sorriso) E su un viale, una volta, ho visto un uomo che voleva attraversare: stava sullo spartitraffico, ma non riusciva più ad andare avanti né a tornare indietro.

VICKY - E nessuno lo faceva passare...

LEO - Nessuno. Forse se andiamo a vedere è ancora là. (Vicky ride. Leo si fa improvvisamente serio) Qui non puoi vivere come vuoi. Stai male e nessuno sa dirti perché. Pensano solo per sé, e se ti danno qualcosa è solo perché vogliono qualcosa. Ti guardano, sì, ma non ti vedono, perché non sei nessuno... E allora ti viene voglia di gridare, che ti guardino dentro agli occhi, che sappiano che ci sei... perché se no stai male... e non lo sai nemmeno più tu se ci sei o se non ci sei. E se non lo sai, allora, cosa vuol dire? Quel Nusbari, un attimo prima che con lo stivale gli spaccassi i denti, mi ha guardato. E adesso lui lo sa, che ci sono.

VICKY - (Con velata ironia) Sei un poeta...

Leo la guarda sorridendo, quindi la stringe a sé baciandola.

LEO - Andiamo via.

VICKY - Dove vuoi andare?

LEO - Rubiamo una macchina, che macchina ti piace?

VICKY - Mah... una... rossa.

LEO - Va bene, una rossa. Una grande macchina rossa.

VICKY - E cosa ce ne facciamo?

LEO - Andiamo dritti finché non ci ferma il mare.

VICKY - (Dopo una pausa) Mi fa schifo, il mare.

LEO - (Dopo una pausa, deluso) Ma tu... ci vai veramente a letto, con gli altri?

VICKY - Saranno cazzi miei, cosa faccio.

LEO - Scusa...

VICKY - No, è che fai dei discorsi... Forse non ci

siamo capiti, io a te non ti chiedo niente, okay?

LEO - Ma non ci stai bene, con me? L'altro giorno dicevi che volevi qualcuno con cui... poter parlare... Con me non ci riesci, a parlare? Si potrebbe provare a stare insieme davvero...

Vicky medita nervosa sulla proposta. Infine sbotta.

VICKY - Ma cosa vuoi da me...

Sulle torrette.

FABIONE - Vicky e Leo? Han preso anche loro?

GIOGAS - Guarda che Leo non è un fesso.

FABIONE - Insomma... Al lavoro se continua così tempo una settimana lo sbattono fuori.

GIOGAS - Fabione, è sicuramente più furbo di te.

Pausa.

ZECCA - Domenica? Si va?

FABIONE - Non fanno che prenderle...

ZECCA - Almeno si fa casino. Sai che palle stare qui anche la domenica.

GIOGAS - Non ti è bastato il safari di ieri?

ZECCA - S'è divertito solo Leo, a momenti.

FABIONE - (Ride) Si vede che doveva sfogarsi.

ZECCA - Perché, io no?

Pausa.

FABIONE - Domani c'è un concerto, al Paradise, quel posto di negri.

ZECCA - Negri in paradiso?

FABIONE - Appunto: verdi pascoli pieni di Nusbari...

ZECCA - Ma non c'è l'apartheid, in paradiso?

GIOGAS - Niente paura, tu non corri il rischio di entrarci.

ZECCA - Io ci entro a calci, in paradiso.

Pausa.

GIOGAS - Quand'è il concerto?

FABIONE - Alle dieci. Reggae! (Canticchia un motivo raggamuffin)

GIOGAS - Non è che è un posto di mafia, il Paradise?

Zero entra nel luogo del racconto: è pesto. Fabione si interrompe.

FABIONE - Eccola lì, la mafia.

GIOGAS - Ti hanno fatto del male, eh, Zero?

ZERO - Fanculo. Però i vostri nomi non glieli ho dati.

FABIONE - Beh? Tanto ci conoscono, potevi anche darglieli. Ah già, tu «uomo d'onore, sei»...

ZERO - Guarda che io mi sono fatto massacrare per la tua faccia di merda!

FABIONE - (Facendo il saluto romano) Onore al camerata Zero!

ZERO - Bastardi... Erano in tre, con gli elenchi del telefono: «I nomi, dacci i nomi e te ne vai a casa...». Bum! I nomi non glieli ho dati, e a casa ci sono tornato lo stesso - fanculo. Cosa ci faceva a casa quello stronzo... perché non era al lavoro?

Non c'è mai... Io non ci torno più, da quello... «Dove sei stato?». Bum... «Che minchia t'hanno fatto?». Bum... Me le ha date più lui di quegli stronzi... Non ci torno, mi fa schifo, quella casa.

Puzza di fritto, sempre fritto, pesce fritto carne frita pollo fritto minchia frita... E ti rimane addosso, quando esci, te la porti dietro, non ti accorgi nemmeno più tu che puzzi... Ti ci svegli in mezzo. «Mangia, è buono, è l'olio che abbiamo portato su a settembre...». Sì, va bene, è l'olio buono, ma mi fa schifo, mi puzzano i vestiti. «E questo s'è accasato, e tuo fratello lavora, e tua sorella si sposa a giugno, e tu? e tu? e tu? e tu?...».

GIOGAS - Dai, Zero, basta.

ZERO - E io? e io? e lui? e lui? e lei? e noi? e voi?...

GIOGAS - (Infastidito) Basta, ho detto!

ZERO - (Tra sé) Fanculo.

Leo e Vicky raggiungono gli altri.

FABIONE - Ed ecco i piccioneini: continuano a volare via insieme...

ZECCA - Allora è vero, non li hanno ingabbiati.

VICKY - Perché, hanno ingabbiato qualcuno?

LEO - (Vedendolo) Zero, cosa t'hanno fatto.

Zero fa segno di lasciar perdere.

ZECCA - Allora? Si va al Paradise, domani?

GIOGAS - Va bene

Si separano. Leo rimane solo nel luogo del racconto. Dagli altoparlanti giunge la voce della madre.

MADRE - E tu, Leonardo, come va con il lavoro? Se almeno tu ti sistemi, magari ci puoi anche aiu-

tare un po', così posso smettere di andare dalla signora. Io ogni volta che esco ho paura per tuo padre... Ci vorrebbe che tu stessi un po' più in casa, perché... io non so cosa può succedere, si sentono tante brutte cose, e uno pensa sempre che succedono agli altri e lui non gli succede, e invece poi magari... Leonardo, io non ce la faccio più, stai in casa stasera, che ho sempre paura che può succedere una disgrazia.

LEO - Io - adesso - devo andare al lavoro.

BUIO

## SCENA VI

*Ritmo serrato delle percussioni. Fabione sta trattenendo a stento Leo che vorrebbe scagliarsi contro il suo capo, in magazzino.*

LEO - Io ti ammazzo!

FABIONE - Dai, vieni via, lascia stare.

LEO - Lascio stare? Cosa lascio stare? Due settimane in questo posto di merda e adesso quello non mi vuol pagare? Perché dice che ero in prova e ho combinato solo casini? Perché c'ho la testa piena di problemi e non riesco a non pensarci?

FABIONE - Calmati, non serve a niente. Non mettere nei casini anche me. Hai visto anche tu, no? Io ci ho provato a parlargli, non è servito a niente. Non andavi male, solo che quello è stronzo, o forse ti ha beccato che hai fregato dei libri. Sarà quello. Però ti avevo avvertito di stare all'occhio.

LEO - Io me ne fotto, di quello. Ci si può pulire il culo con i suoi libri di merda! Merda! Cosa vale di più, i suoi libri o io? Sono una testa rasata, io! (Al capo) Guardami bene in faccia, stronzo! Una testa rasata!

FABIONE - Okey, con questo hai chiuso.

LEO - Non me ne frega niente! E tu? Tu parli, parli, ma intanto per quello stronzo ci continui a lavorare.

FABIONE - Sì, ma io non mi sono mai fatto beccare con i libri in tasca.

LEO - Cosa vuoi dire?

BUIO

## SCENA VII

*Il gruppo è riunito nel luogo del racconto. Leo è un vulcano in ebollizione, pronto a scoppiare.*

ZECCA - Allora, si va al Paradise?

*Gli altri accennano.*

LEO - (A Giogas) Io dovrei stare a casa, stasera.

GIOGAS - Problemi?

LEO - Le solite storie.

GIOGAS - I tuoi non sono grandi abbastanza, per stare da soli?

LEO - No, è che mia madre c'ha le ansie, lei.

ZERO - Fanno solo così, fosse per loro vivremmo tutti quanti sotto vuoto spinto, come Michael Jackson, quel finocchio. Per loro anche l'aria che respiriamo ci fa male.

ZECCA - Oh, ma che cazzo state dicendo? I miei li ho mandati a fanculo da una vita, voi ancora state a farvi 'ste menate?

VICKY - Ma va, a te ti hanno sbattuto fuori. Non ti reggevano più.

ZECCA - Io me ne sono andato. Ho preso le mie cose e li ho mandati a cagare. Stai tranquilla che vivo meglio io e vivono meglio loro, adesso.

FABIONE - Loro di sicuro.

ZECCA - E io no?

FABIONE - Ah sì, anche tu, di fisso. Hai smesso di prender sberle dai tuoi fratellini.

VICKY - Ma se quel giorno è venuto da me che sembrava un cadavere.

ZECCA - Palle! Non ho mai goduto come quel giorno.

FABIONE - Chissà i tuoi...

ZECCA - Loro ce n'hanno altri quattro, uno in più uno in meno sai che gli frega... Quando sono tornato a prendere i dischi non m'hanno neanche chiesto dove ero andato a stare... Spero che almeno quando crepano mi lascino qualcosa.

FABIONE - Se siete in cinque a dividere, cazzo vuoi che ti lascino?



**S** Perché il manganello?

**F** Mi serve a volte quando giro fra il traffico di Milano con il motorino. Certi stronzi non ti fanno passare così tiro fuori il manganello e subito si spostano.

ZECCA - (Alza le spalle) Allora? Si va? Mi bruciano già le mani...

GIOGAS - (A Leo) Che fai allora?

LEO - Fanculo, io stasera a casa non ci sto.

*Si avvia. Gli altri lo seguono. Si alza un coro.*

CORO - Nu-sba-ri! Nu-sba-ri! Sieg heil apartheid! Sieg heil apartheid! Fronte nazionale, lotta popolare! Fronte nazionale, lotta popolare! *Comincia un brano musicale. Il gruppo, in mezzo al pubblico, cerca di entrare nella discoteca.*

FABIONE - Fanno pagare venti carte.

VICKY - Negri di merda.

ZECCA - Forse si riesce a entrare.

GIOGAS - Dai, spingi.

CORO - Barmy army - oi oi oi!

*La musica sale fino a diventare assordante. C'è confusione, ballano e salutano romanamente, lanciano slogan, illuminati dalle luci psichedeliche della discoteca. Viene attaccata l'automobile, tempestate di pugni e calci; i vetri saltano. Il gruppo si ritira, alla musica si sostituisce il suono di sirene, le luci diventano i lampeggianti blu di un'ambulanza.*

VICKY - C'è la polizia sotto casa di Leo!

ZERO - Non è la polizia, è un'ambulanza, guarda!

ZECCA - Stanno portando via qualcuno, c'è qualcuno lì sulla strada!

FABIONE - Qualcuno si è buttato giù dalla finestra, si è sfracellato sull'asfalto!

GIOGAS - Qualcuno si è ucciso, qualcuno è stato ucciso!

TUTTI - Qualcuno è morto!

GIOGAS - (Triste) È il padre - di Leo.

BUIO

## SCENA VIII

*Tamburi scanditi. Tutti si infilano dei guanti di pelle, raccolgono delle bandiere e spingono l'automobile distrutta come un carro funebre a passo cadenzato. Lugubre si leva un canto che copre le note de L'Internazionale.*

LEO - Cantatela per i morti dell'Heysel.

CORO - Requiescat in pacem.

LEO - Cantatela per i morti alla stazione di Bologna.

CORO - (Rip.).

LEO - Cantatela per Alfredino Rampi.

CORO - (Rip.).

LEO - Cantatela per Gilles Villeneuve.

CORO - (Rip.).

LEO - Cantatela per papa Luciani.

CORO - (Rip.).

LEO - Cantatela per Aldo Moro.

CORO - (Rip.).

LEO - Cantatela per gli operai morti negli stadi dei mondiali.

CORO - (Rip.).  
 LEO - Cantatela per Enrico Berlinguer.  
 CORO - (Rip.).  
 LEO - Cantatela per Valpreda, Freda e Ventura.  
 CORO - (Rip.).  
 LEO - Cantatela per Pietro Maso.  
 CORO - (Rip.).  
 LEO - Cantatela per Andrea Pazienza.  
 CORO - (Rip.).  
 LEO - Cantatela per Pinelli, Calabresi e Sofri.  
 CORO - (Rip.).  
 LEO - Cantatela per Sid Vicious.  
 CORO - (Rip.).  
 LEO - Cantatela per Mauro Pelosi.  
 CORO - (Rip.).  
 LEO - Cantatela per Giorgio Almirante.  
 CORO - (Rip.).  
 LEO - E cantatela per mio padre.  
 Silenzio. Si fermano.  
 LEO - Mio padre ha fatto una vita di merda, gli hanno fatto fare una vita di merda. Anche se stavo in casa, cosa cambiava? Lo so, nessuno gli ha dato la spinta per cacciarlo giù dalla finestra, ma di spinte ne aveva già ricevute abbastanza. Però per quelle non paga mai nessuno. Bisogna difendersi, bisogna trovarsi: noi, uniti, li spazzeremo via.

BUIO

## SCENA IX

Tutti, eccetto Leo, sono radunati davanti a un monitor, sul quale compare a mezzo busto un uomo di circa quarant'anni, ben vestito, dall'aria decisa: il politico. Mentre l'uomo parla, Leo, nella penombra, raggiunge gli altri.

POLITICO - È stata una lezione, un'utile lezione, quella che gli avete dato. Però bisogna sapere cosa si vuole. Se si va solo per fare casino, per cercare la rissa, non si risolve molto. Quel posto merita altro. Quel posto è una vergogna, è una vergogna che degli extracomunitari possano aprire un locale come il Paradise qui, nella nostra città, in mezzo alle nostre case. Lo sapete anche voi cosa ci gira lì dentro, puttane, froci, droga. Quel locale va chiuso, e se la polizia lascia correre, gli unici che possono farlo siamo noi. Abbiamo qui quello che serve, non preoccupatevi: voi dovete solo metterci la vostra forza e la vostra volontà. Non sarete soli: la gente lo vuole chiuso, quel posto. E noi glielo chiuderemo. A modo nostro. Boia chi molla!

CORO - Boia chi molla!  
 Le immagini svaniscono. Unico suono rimane quello del monitor. Mazze, spranghe, tirapugni, catene e coltelli sono allineati davanti al monitor. Vicky, Zecca, Fabione e Zero le prendono per provare a usarle.

GIOGAS - Io non vengo.  
 LEO - Adesso? Ora che finalmente abbiamo l'occasione per fare pulizia sul serio, altro che Nusbari. Tu hai sempre parlato di azione, di coraggio, di ideali. Adesso ti caghi sotto?

GIOGAS - Non c'entra niente. Quelle (indica le armi) non c'entrano niente con noi. E neanche quell'altro (indica il monitor) c'entra. Non voglio fare il poliziotto per nessuno.

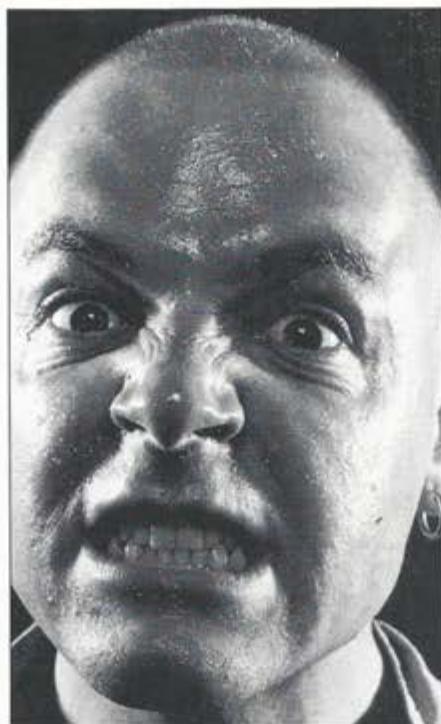
LEO - Non fai lo sbirro, è agire, agire sul serio. Contro la merda in cui ci ritroviamo. Oggi chiudiamo quel posto, e domani un altro, e poi un altro ancora, e saremo sempre più forti e rispettati. Non potranno più buttarci in mezzo a una strada o trattarci come spazzatura.

GIOGAS - Voglio decidere io come usare la mia forza e il mio coraggio. Quello che dici è giusto, ma io in questa storia non ci vedo chiaro. Perché quello viene da noi con i suoi regalini? (Indica le armi) Cosa gliene viene in tasca? No, dev'esserci qualcos'altro.

LEO - Io so solo che se non facciamo qualcosa noi, gente come mio padre continuerà a crepare senza avere giustizia.

GIOGAS - Io rispetto il tuo dolore, ma questa è un'altra cosa: distruggere una discoteca perché ce l'ha detto quello non ha niente a che fare con la morte di tuo padre.

LEO - Non c'entra? La vita e la morte di mio pa-



dre non c'entrano?

Intervengono gli altri.

ZERO - Ha ragione Leo.

FABIONE - (Maneggiando una spranga) Cos'è, sono queste che ti fanno paura?

GIOGAS - Ci sono sempre bastate le mani.

VICKY - Comunque ce la caviamo anche senza di te.

Giogas ha un momento di indecisione, quindi impugna un tirapugni e si avvia.

GIOGAS - Andiamo.

Raccolte tutte le armi, il gruppo si avvia schiamazzando.

ZERO - E tu, Zecca? A mani nude ci vieni?

ZECCA - Tranquillo.

Viene nuovamente attaccata l'automobile. Fabione prende una bottiglia e fa per berne, Leo gliela strappa di mano e la scaraventa a terra. Echeggia uno sparo: tutti si immobilizzano, silenzio.

BUIO

## SCENA X

Giogas è solo nel luogo del racconto. Ritmo lento e cupo delle percussioni.

GIOGAS - Ci sono troppe cose che non vanno, troppe cose che non vanno. Chi ha sparato? Nessuno ha mai parlato di pistole. Poi la tele dice «cadavere», ma noi cosa c'entriamo? Ne ho parlato con gli altri... non vogliono capire. Zecca dice: «Lascia perdere, uno spacciatore in meno», ma noi cosa c'entriamo? Vado in sezione e gli dico a quello: «In che storia ci hai messi? Nessuna storia, coincidenze». Coinidenze? Andiamo in quel posto e proprio mentre siamo lì ammazzano un pezzo grosso della mafia colombiana. Coinidenza è un cazzo. Non finisce così. Ma quello non dice più niente. E oggi sotto casa trovo due che ho visto in sezione che mi dicono: «Tranquillo, non è successo niente. Tu ti fai i cazzi tuoi e non succederà niente». Fanculo, fanculo a voi, fanculo a Leo, fanculo a tutti. Nessuno mi dice cosa devo fare. (Pausa) Io ho paura.

Giogas si incammina. Appare Leo.

LEO - Giogas!

Giogas continua senza voltarsi. Si sente la voce off della madre.

MADRE - Guarda qui, sembri tu. Non sarà stato amico tuo, questo qui? Lo hanno ammazzato stanotte davanti a casa. Dice che era una di quelle teste rasate, nazisti... Oh Madonna, Leonardo, stai lontano da quelli lì, che ormai mi sei rimasto solo

tu. E fatti crescere un po' 'sti capelli, che non vorrei ti scambiassero per uno di 'sti nazisti. Dice che c'è di mezzo la droga, guarda te se si può morire a vent'anni così... 'Sta droga, che maledizione.

Giogas sparisce nel buio. Leo si volta, in scena entrano Fabione, Zero, Vicky e Zecca. Un boato come all'ingresso in campo dei calciatori o dei boxer sul ring. Sono visibilmente alterati, ridono. Quando Leo si para loro davanti cercano di trattenerne le risa, ma non ci riescono.

LEO - Giogas è morto.

ZERO - (Si avvicina e finge di sparargli) Bang! Morto, tutti morti.

FABIONE - Onore ai camerati morti! Onore a Mussolini! Onore a Giogas e onore a te, Leonardo detto Leo. (Lo bacia sulla fronte)

VICKY - (Cercando di non ridere) Dai basta, Fabione.

FABIONE - Sssh, basta, non disturbiamo i morti. Potrebbero svegliarsi.

Leo si avventa su Fabione. Finiscono a terra, Zero cerca di fermare Leo.

LEO - Ci hanno usati, riempito la testa di cazzate e usati!

ZECCA - Loro ci hanno usati, noi abbiamo usato loro. Avevamo un... interesse comune.

LEO - E Giogas? (Nessuna risposta) E Giogas?

ZECCA - Cosa vuoi fare, Leo? C'è sempre qualcuno che decide per te, comunque. Ma questa volta abbiamo vinto anche noi, no? Il posto glielo abbiamo chiuso, e non c'è più nessun paradiso da cui ci sbatteranno fuori, eh, Leo? Andava tutto bene, bastava che Giogas non si mettesse di mezzo... Bastava che si facesse i cazzi suoi, perché cazzo si è messo di mezzo, eh, Leo? Non poteva farsi i cazzi suoi? Non poteva? Avevamo vinto, andava tutto bene, è vero Leo? Tutto andava bene. L'abbiamo chiuso, e dopo quello ne chiederemo un altro, e poi un altro, e saremo sempre più forti, e non potranno più trattarci come spazzatura, se solo Giogas si faceva i cazzi suoi... Eh Leo, perché non si è fatto i cazzi suoi, quello stronzo?

LEO - (Porgendo il palmo della mano aperto) Dammela.

Zecca è indeciso. Leo gli si avvicina.

LEO - Dammela.

Zecca estrae una pistola dalla tasca del giubbotto, Leo gliela toglie di mano.

VICKY - Cosa vuoi fare? Vuoi fare giustizia? Vuoi farla finita? No, lo sai che non serve, non è un giocattolo, quello. E questo non è un gioco. Quello che hai in mano è il mondo, quello vero, e lì non c'è giustizia per i padri, non c'è vendetta per gli amici.

Leo la guarda per un attimo, quindi le getta la pistola in grembo e si allontana, raggiungendo il cadavere di Giogas, posato sul tetto dell'automobile. Leo si spoglia della sua «uniforme», ricomponne la salma e comincia ad accarezzarla.

LEO - In origine... nuvola di piume e schianto... sono qui per errore... non sono sicuro di come è successo... nessun rumore... solo una nuvola di piume... e quel messaggio dimenticato... Dimenticare. Mi stavo muovendo, avevo degli ordini... dimenticata la missione... troppe cose, ora, tante... Schiantato. E poi la violenza, la carne, i sensi, odore di città... potrei... aver cercato di tornare ed essermi dimenticato la via di casa... potrei essermi perso, nel frattempo... un vuoto pieno di voci... suoni... visi... noti... ignoti... linguaggi, e voglia di tornare... Dove? Dimenticato il messaggio, dimenticata l'origine. C'era un tempo in cui la musica mi circondava, ora ascolta: nulla, nessun suono, se non quello della mia voce... togliere gli scarponi togliere la maglietta togliere le ali... aspetta... sguardo rivolto a ovest... pietra dura sotto i piedi. Ma c'è sempre il mattino dopo la notte, un altro risveglio con l'amaro tra i denti e il bisogno di pisciare. Allora mi alzo e ci vado, a pisciare, mi lavo la bocca e anche se l'amaro non se ne va, esco, vado in strada e qualcosa succederà, e i giorni non si fermeranno, perché i giorni non si possono fermare.

BUIO

Alle pagg. 148 e 153 e in questa pagina, fotografie di skinheads.

SI CONFESSA IL REGISTA DI *LA CONFESSIONE*

# TRENTA COPPIE DI ATTORI A CENA CON LO SPETTATORE

*È il nuovo progetto ideato con Edoardo Erba: i recitanti si spostano da un tavolo all'altro rivelando in modi diversi momenti di una storia - Evento assoluto a Taormina, La Confessione è arrivata al Piccolo di Milano e sta per approdare per sei mesi a Roma - Diventerà un modo stabile di fare teatro?*

CLAUDIA CANNELLA

**N**on si può dire che abbia un gran senso degli affari, almeno per quelli che producono denaro, ma sicuramente sta creando degli autentici «eventi» teatrali. Walter Manfrè, dopo le esperienze de *La cena* e di *Visita ai parenti*, ha toccato una sorta di punto di arrivo in questa sua ricerca con *La confessione*, presentata nell'estate '93 al Festival di Taormina e ora in tournée tra Milano, Roma e Firenze. Lo abbiamo incontrato durante le repliche al Piccolo Teatro di Milano.

**HYSTRIO** - *Un po' di cronistoria de La confessione: da quando è nata l'idea fino a Taormina, dove doveva essere una curiosità mentre si è trasformata nell'avvenimento del festival.*

**MANFRÈ** - *La confessione* è nata in modo strano: ero stato invitato dalla Biennale di Venezia a presentare un progetto da realizzare negli ex granai della Giudecca, un grande edificio a tre navate. Questo luogo così strano, ma anche troppo grande, si trasformò nella mia fantasia in una chiesa con una fila di confessori e peccatori dentro una grande navata. Cominciai a contattare alcuni tra i maggiori autori contemporanei stranieri, dato il carattere di internazionalità della Biennale. Fu complicato, perché si intromisero gli agenti, per cui decisi di «ridimensionare» la cosa e di affidarmi ad autori italiani, anche perché nel frattempo era svanito il progetto con la Biennale. Per due-tre anni continuai a lavorarci, finché finalmente, fra mille difficoltà, il progetto fu approvato per il Festival di Taormina del '93. L'idea risultò vincente perché venivano rivalutati i tre elementi sostanziali del teatro: il testo, l'attore e lo spettatore, ma in una situazione inconsueta, che consente alla storia di penetrare dentro il cervello e l'anima dello spettatore.

**H.** - *A Taormina quali furono le reazioni del pubblico?*

**M.** - Ogni spettatore ha avuto, e continua ad avere, reazioni completamente diverse ma ricorrenti: c'è chi riesce a mostrare indifferenza, che potrebbe anche essere dettata da imbarazzo; c'è chi si fa coinvolgere totalmente e c'è chi all'inizio assume un atteggiamento ironico e dissacrante nei confronti dell'attore che poi inevitabilmente, se la storia è agghiacciante, piano piano svanisce; c'è chi invece decide di intervenire parlando, «disturbando» il testo, anche perché alcuni brani sono scritti in modo tale da provocare lo spettatore.

**H.** - *E il bilancio milanese?*

**M.** - Per quanto riguarda il rapporto col pubblico è uguale a quello di Taormina: si è avuto un grande entusiasmo. Abbiamo fatto qualche errore a livello pubblicitario e promozionale, non è stato capito come doveva essere questo «evento», che alcuni non considerano neanche teatro. Secondo me non è così, perché per tutti, attori e spettatori, è stata un'esperienza unica. Gli attori hanno imparato un nuovo modo di raccontare il testo, con una grande verità che ti viene guardando negli occhi lo spettatore, e tutto cambia a seconda della persona che ti trovi davanti.

## DIVERSE «CHIESE»

**H.** - *A Roma, dove state in scena diversi mesi, cambia qualcosa?*

**M.** - A Roma siamo al Teatro Vascello dall'inizio di gennaio alla fine di maggio, tranne una parentesi nei giorni di Pasqua in cui saremo al Niccolini di Firenze. Lo spettacolo dovrebbe partire più o meno con la stessa formazione milanese, ma col tempo vorrei sostituire alcuni brani con altri, e lo stesso per gli attori che li interpretano, anche perché partecipare a *La confessione* non è un'offerta di lavoro (non si possono rispettare neanche i minimi sindacali: sono 25 attori per 24 spettatori), sicché in gran parte la partecipazione è «spontanea», quasi senza compenso. Vorrei invitare alcuni drammaturghi che sono rimasti fuori la prima volta a scrivere per questo spettacolo, che do-



vrebbe diventare una specie di laboratorio, palestra, luogo d'incontro in cui varie scritture e vari modi di fare l'attore si mescolino in una specie di Babele in continua evoluzione. E questo, tra l'altro, consentirebbe al progetto di stare in piedi anche per sempre. Non voglio farne uno spettacolo di giro, mentre sarebbe interessante poterlo proporre a Milano con attori milanesi, a Roma con romani e via di seguito: avere cioè varie «chiese» dove lo spettacolo si ripete con testi diversi.

**H.** - *Altri progetti?*

**M.** - All'interno di questa mia linea, il prossimo lavoro, scritto da Edoardo Erba, dovrebbe svolgersi dentro uno stanzone piuttosto squallido, che evochi un ristorante con 30 tavolini ad ognuno dei quali viene fatto accomodare uno spettatore, raggiunto da una coppia di attori. Tutti raccontano la stessa storia, l'epilogo di una travagliata storia d'amore, che assume connotati diversi a seconda del tipo di coppia da cui è vissuta (lui anziano - lei giovane e viceversa, coppie omosessuali, ecc.). Durante lo svolgimento dell'azione, a segnali convenuti che fanno parte di un disegno registico, come una specie di partitura musicale, le coppie si spostano da un tavolo all'altro. Ma, essendo la storia comune a tutti, il dialogo continua uguale nella forma ma diverso nei contenuti più profondi, per cui alla fine lo spettatore si trova ad avere assistito alla stessa storia raccontata da trenta coppie diverse. L'ultima immagine è agghiacciante, perché si scopre che questi personaggi sono morti: anime alla ricerca dei loro corpi. Lo spettatore non viene coinvolto direttamente nel dialogo ma è colpito dalla poca distanza con gli attori, dal «pericolo» di essere sfiorato.

Speriamo di realizzarlo a un festival dell'estate prossima. □

Nella foto, Walter Manfrè.

DUE NUOVI MICROTISTI PER IL PROGETTO DI MANFRÈ

# SI CONFESSANO ANCHE SANTANELLI E SIMONETTA

*Hystrio* ha pubblicato (n. 3, del 1993) i trenta testi degli autori di teatro italiani che hanno partecipato al progetto di Walter Manfrè *La confessione*.

Si sono aggiunti, nell'allestimento al Piccolo di Milano, che va anche a Roma e a Firenze, i contributi di altri due drammaturghi, Manlio Santanelli e Umberto Simonetta. Siamo lieti di pubblicarli.

SANTANELLI

## L'imperfezionista

**I**l tempo è danaro, per cui non lo scialacquerò in inutili chiacchiere. Sappiate allora che non ho mai sopportato la perfezione, o meglio quel genere di perfezionismo che aspira ad essa. «Anche perché vi aspira soltanto, la perfezione non essendo in questa terra», direte voi. Non è esatto: odio le cose perfette, compiute, all'insegna della precisione, indipendentemente dallo scopo a cui tendono, dalla meta che si prefiggono. Le odio per quell'arietta, che hanno, di dire: «noi siamo una roba ben fatta, un esempio di lavoro pensato, noi siamo figlie di una scrupolosa programmazione, e non di fuggevoli copule tra il caso e la voglia di fare, comunque si faccia!». Quelle cose lì io le scarto subito, non permetto per nessuna ragione che entrino nella mia vita. Un esempio? Quando acquisto una ceramica, scelgo sempre nel reparto «pezzi difettosi». E non perché costano la metà. No, non è questione di prezzo, ripeto. Ed è così da sempre. Avevo sì e no cinque anni quando mia madre cominciò a regalarmi soldatini di piombo. Fermo davanti alle vetrine del giocattolaio, io requisivo tutti i piccoli militi mutili, che presentavano cioè qualche imperfezione, un braccio, una gamba di meno, il naso scheggiato... Se mi capitava di trovare uno con la gobba, la mia felicità saliva alle stelle.

Questo basterà, spero, a spiegare il tuffo al cuore che provai quando, il primo giorno di scuola, Irene, la piccola compagna di banco appena conosciuta, allungò verso il calamaio una mano a cui mancavano tre dita. Fu amore a prima vista. Ma la scuola, che pure aveva propiziato quel magico incontro di due entità complementari – lei con la sua imperfezione, io con la mia sete d'imperfezione – non si rivelò così buona ruffiana come era lecito sperare in base a quell'esordio. Il malanimo, le invidie dei meschini, allievi o maestri fa poca differenza, gli orari scannati, le levatacce, le albe livide a malapena rischiarate da lampadine appese al soffitto come impiccati e orfane di qualsivoglia arredo, le aule gelide, l'odore delle bucce di mandarino lasciate sotto le tavolette dei ban-

chi, la povertà angosciante del dopoguerra, geloni e ginocchia perennemente sbucciate, calzettoni che non ne vogliono sapere di restare su, e il solito compagno – chi non ne ha avuto uno? – che a tradimento ti dà una cartellata sulla testa, ebbero presto ragione di quella tenera storia, troppo tenera per reggere alla durezza dei tempi.

Di te, Irene, ricordo la sensazione della tua mano tra i miei capelli – allora sì che ne avevo, e di biondissimi! –. Come la lieve pressione di un pettine a due denti, una sensazione che non avrei provato mai più nella vita. Ma non è tutto: ricordo anche come reggevi la merendina. C'era, in quell'abile presa tra pollice e mignolo – le sole dita di cui disponeva la tua destra – un senso di estrema precauzione igienica. Come se tu potessi giurare sulla pulizia di quelle soltanto. Addio, Irene! Spero che tu abbia incontrato un uomo capace di apprezzare adeguatamente la tua singolarità.

E venne per me l'epoca delle zoppe. Non che me le andassi a cercare, sia chiaro. Erano i tempi della poliomielite, il dottor Sabin stava ancora perfezionando il suo vaccino, che tanto bene avrebbe apportato al genere umano – un po' meno a me, ma non arrivo al punto da imprecare contro il progresso scientifico – e cinque adolescenti su cento presentavano, ad una delle due gambe, quella tipica menomazione che conferiva loro un'andatura precaria, traballante, una verticalità minacciata di continuo, perennemente in pericolo. Deliziosa, aggiungo io. No, non è cinismo di grana doppia, come pure potrebbe sembrare. Parlo a ragion veduta. La mia ragione, certo. E anche la mia veduta. Ma credo di essere più sincero di tanti. La ragazza affetta da paralisi infantile ti veniva incontro come dicendoti: «vedi, ho bisogno di te, basta una pietra del selciato appena sconnessa, e posso inciampare e cadere malamente; ma se tu mi offri il braccio non c'è sconnessura che tenga».

Le altre, le sane, ti venivano incontro e neanche ti vedevano. E allora io le ho amate tutte, le claudicanti! Di quante la sorte ha voluto mettere sul mio cammino, non me ne sono fatta scappare una. E per un pelo non ho sposato l'ultima. L'avrei sposata, giuro, se non avesse preferito a me un suo pari. Come mai, non l'ho capito. I misteri della vita sono

tanti, è illusorio e patetico cercare una spiegazione per ogni cosa. E di tanto in tanto fa bene alla salute gridare: Viva l'inspiegabile! Inspiegabilità, un momento! Arriva, nella vita di tutti, un tempo in cui non ti basta più sapere che sei fatto così, vuoi sapere anche perché sei fatto così. «Impara a convivere con le tue stranezze», ti ripetono i maestri di pensiero. E va bene, sono pronto ad imparare. Ma vuoi mettere la differenza che c'è tra l'imparare a memoria e l'imparare decifrando il senso di quello che si impara?

Quando una siffatta esigenza bussò più potente alla mia porta, nell'universo delle fanciulle in fiore faceva il suo ingresso, mesto ma confortato alla solidarietà di tutti, la generazione delle vittime del Talidomide. Solidarietà, si fa per dire. Lo sforzo della gente si riduceva a far finta che si trattasse di persone del tutto normali. Entrava una di quelle piccole infelici in un salotto, e, per non mortificarla, la si lasciava in piedi, nessuno si alzava per cederle il posto. Saliva, con indicibili sforzi, sull'autobus, e la si lasciava lì a sforzarsi per non sottolineare il suo impedimento. Sono io che le ho messe a sedere nei salotti, sono io che le ho aiutato a salire sugli autobus. Quelle che incontravo, s'intende. E non mi sono limitato a tanto, le ho anche adorate, quando me n'è stata data l'occasione.

Che posto di riguardo occupi nella mia memoria, Teresa! La particolarità delle tue mani, quel loro essere attaccate direttamente agli omeri, ti rende per così dire irripetibile. Quando mi «aggambavi», dato che abbracciarmi non potevi, tacitamente mi insegnavi che si può fare a meno di tante cose, se soltanto si è costretti. E come è più nobile rinunciare a qualcosa perché ti ci costringe il destino e non la tua volontà, che nella prescrizione dei sacrifici si rivela sempre così inguaribilmente pedante, sentenziosa, insegnante di scuola media!

Grazie, Teresa, un grazie di cuore.

«A questo punto vogliamo tirare le somme?» mi dirà qualcuno. «Il tuo imperfezionismo, bene. Ma non hai anche tu l'impressione che abbiamo noi: che ci sia qualcosa di più... di meno...» seguirà a dire quel qualcuno, aspettando che sia io a completare il discorso.

Qualcosa di più, o di meno, c'è, infatti. È

MANLIO SANTANELLI, nato a Napoli nel '38, laureato in giurisprudenza, lavora alla Rai fino al 1980, anno in cui va in scena la sua prima commedia *Uscita d'emergenza*, insignita del Premio Idi e del Premio dell'Associazione nazionale Critici italiani. Seguono *L'Isola di Sancho*, *Regina Madre*, *Bellavita Carolina*, *L'aberrazione delle stelle fisse*, *Il naso di famiglia*, *Pulcinella*, *Disturbi di memoria*, *La donna del banco dei pegni*, *Tanto per animare la serata*.

Le commedie di Santanelli sono state tradotte e messe in scena in molti Paesi europei.

grave quello che sto per dire, ne sono pienamente consapevole. E, ugualmente, lo dico. Anche perché mi ci avete portato. Sappiate, allora, che nei confronti della donna che amo io devo essere in una posizione di notevole superiorità fisica, per sentirmi fisicamente pari a lei; se le sono pari, mi sento inferiore.

Per farla breve, se una donna si azzarda a dirmi: «Secondo me, ti manca...», io devo sempre essere in grado di ribattere a bruciapelo: «ma pensa, piuttosto, a quello che manca a te!».

Ecco perché, quando ti incontrai, Angela, ti feci capire che non ci stavo, che era meglio che te lo levassi dalla testa, che tra noi non sarebbe nato niente di solido, di duraturo: eravamo pari in classifica, anche tu come me non presentavi mancanze di rilievo, non un arto di meno, non un solo organo malformato, ogni cosa al suo posto, tutto vergognosamente perfetto! Ma tu, Angela, non eri donna da arrenderti al primo ostacolo, mi amavi troppo per gettare la spugna così presto. E ti facesti tagliare un piede.

No, signori, non le ho mai chiesto di raccontarmi i dettagli di quel suo gesto, come le fosse venuto in mente, a chi si fosse rivolta per l'esecuzione, quanto avesse speso di clinica e via dicendo. Se ho una virtù, questa è di certo la capacità di accettare tacitamente le offerte che mi vengono fatte, di godermi in silenzio, senza fare domande indiscrete sulle ragioni che le hanno determinate.

Con Angela misi su casa, una casetta tutta per noi, con un grazioso giardino posteriore, dove il suo piede potesse riposare in pace. Una piccola aiuola bordata di begonie e tageti, niente di più. E una crocetta di trenta centimetri circa. Ma in fondo a quel fazzoletto di terra, seduti davanti a quella sua parziale sepoltura, abbiamo trascorso momenti di intensa comunicazione spirituale, di impagabile totalità.

Poi un crudele destino ha voluto portarmi via quella donna meravigliosa. Nella funesta circostanza, i suoi parenti si intestardirono a riesumarne il piede, per ricomporla tutta intera nella sua definitiva dimora. E io condivisi la loro ostinazione, o almeno non mi opposi. Ma ora confesso che quella ricomposta interezza, per quanto postuma, interviene spesso a disturbare lo splendido ricordo che conservo di lei.

Non mi sono rifatto una famiglia. Non ne sono stato capace. Ormai gli anni che ho me li sento tutti. Conduco una vita in cui lo spazio destinato alle emozioni si fa sempre più esiguo. Ogni tanto, per la strada, quando so di non essere visto, strappo un lembo di manifesto, o con un sasso scalfisco il bordo di un vaso portafiori: roba di poco conto, come potete vedere. Ma giorni fa, sfogliando una rivista, ho sussultato come non credevo di essere più capace. Era un servizio sui rischi del nucleare. Pare che a Chernobyl siano nate... Oh Dio, Dio, Dio!...



SIMONETTA

## Secondo Matteo

**I**l peccatore è in completo grigio, camicia bianca, cravatta. Ha una ventiquattrotte. Imbarazzato, fatica a trovar le parole.

Sì, no, effettivamente, diciamo che, diciamo che io ho commesso atti impuri. Cioè no, perché non è che io ho commesso atti... avrei commesso atti impuri. Ecco. Che poi «atti impuri» insomma... non è... sì non sono purissimi ma insomma non è che proprio siano... Ma non ho potuto, come dire? realizzarli, ne ho realizzati un certo numero, una quantità minima, inferiore alle mie aspirazioni, a... in quanto, siccome... Le spiego l'iter, no? Ecco, io sono partito dall'idea che si vabbè d'accordo, commetto l'atto impuro ma... c'era un progetto, no? che poi appunto non s'è realizzato per... per una serie diciamo di circostanze sfavorevoli. Ecco, questa è la questione di fondo dell'evento, ecco. Evento che poi non si è materializzato, l'atto impuro è rimasto nelle intenzioni, praticamente virtuale: certo, sempre si tratta di peccato perché, certo, desiderare di commettere peccato è peccato anche se poi non lo si commette per la sopracitata serie di circostanze sfavorevoli. Sfavorevoli al peccatore, favorevoli a Dio, se si può ipotizzare questo antagonismo fra Dio e il peccatore, no? che poi francamente è un antagonismo improponibile date le differenti collocazioni dei... diciamo dei contendenti. Fatto sta che io sono a letto, no? Sono a letto una sera che sono a letto come tantissime altre e siccome è parecchio tempo che non succede niente, parecchio, ma anni diciamo, non mesi: anni. Che non, allora dico va bene, vediamo di concretizzare un momentino determinate mie aspirazioni, esigenze direi. E... e avvio questo progetto di masturbazione. Di masturbazione completa, globale. (Adesso parla con maggior sicurezza) Preciso: sono a letto ovviamente da solo, no? come mi succede da sempre, da quando ero bambino, sempre da solo, solitario. Sono a letto da so-

lo e penso subito a Gigliola, a lei, la donna che mi si è negata quando ero ancora ragazzo, 13 anni e questa donna bellissima, provocante, 25 anni, moglie di un amico di papà si è rifiutata appunto di iniziarmi al coito creandomi poi tutta quella serie di problemi, di nefasti impedimenti successivi. Penso a lei e come al solito immagino non di possederla ma di essere posseduto. La sua immagine nella mia mente s'è andata sempre più affievolendo, un'eternità che non ricordo con precisione il suo corpo, la sua faccia, solo il nome: Gigliola. Questa emerita troia, mi perdoni la rozzezza dell'espressione, quando rievoco quegli anni mi riapproprio del lessico della disinvoltura giovanile. Questa emerita troia insomma non me l'ha, niente. Da lì è cominciata la mia via crucis. Quella sera il mio ennesimo tentativo di masturbazione avrebbe dovuto portarmi a una riconquista, meglio a un'acquisizione di quella che viene considerata la norma sessuale ma subito mi accorgo, e non era difficilissimo del resto accorgersene, che ogni ricerca, ogni esplorazione nell'immaginario singolo, ogni rievocazione... la rievocazione poi era un disastro, infame Gigliola... insomma le mie fantasie al solito non risultavano funzionali all'operazione intrapresa. Ho cercato di riattivare la zona d'influenza attenendomi alle consuete procedure attraverso il ricorso ai cottometraggi settoriali di carattere specifico, senza alcun segno positivo. Niente. Mai. Perché poi la masturbazione che cos'è? È un peccato? È un atto impuro sì certo ma è soprattutto un rito, un rito che necessita dunque di un suo cerimoniale. E di quella fantasia che io non ho mai posseduto, che avrei forse potuto apprendere se a 13 anni Gigliola... Dunque ho pensato al suicidio: non mi restava altro. Poi ho riflettuto. Dice il Vangelo di San Matteo, capo V: se la tua mano destra è per te occasione di colpa, tagliala perché è meglio che perisca uno dei tuoi membri piuttosto che tutto il tuo corpo sia gettato nella Geenna. E io allora... ho preso, con tutte le precauzioni, disinfettando prima eccetera, un coltello e... L'espiazione. La mano destra no perché mi serve, ho pensato che era meglio... (Apre la ventiquattrotte, tira fuori un pacchetto, lo porge) Ecco, questo è... L'abbandono. Come prendere i voti. Un po' più doloroso. Un po' più definitivo. (Esce)

UMBERTO SIMONETTA, romanziere, drammaturgo, critico teatrale. I suoi lavori sono pubblicati e rappresentati anche all'estero. Fra i libri ricordiamo *Tirar mattina*, *Il giovane normale* da cui sono stati tratti due film, uno in Italia l'altro in Francia, *I viaggiatori della sera*, anche questo approdato sullo schermo. Per il teatro, fra l'altro, *Realpolitik*, *Sta per venire la rivoluzione e non ho niente da mettermi*, *Mi voleva Strehler* e gli ultimi due scritti in collaborazione con Luca Sandri: *Parliamone da persone incivili* e *Ne ho mangiata troppa*.

# REGALO DI COMPLEANNO

di ENZO GIACOBBE



È quasi il tramonto. Illumina la scena la sola luce che entra da una porta-finestra nella parete di fondo, che dà sul giardino, semichiusa. L'arredamento è quello di un soggiorno dello stile usato circa vent'anni fa.

LIDIA - (d.d.) Fai piano, ti prego, non correre.  
PAOLO - (d.d.) Non aver paura: devi solo tenerti alla mia mano.  
LIDIA - (c.s.) Ma non vedo niente!  
PAOLO - (c.s.) Non hai bisogno di vedere, ti guido io!  
LIDIA - (c.s.) Ne abbiamo ancora per molto?  
PAOLO - (Entra tenendo per mano Lidia che ha gli occhi bendati) Ci siamo quasi: ancora qualche passo!  
LIDIA - Oh, ma insomma!... Va bene la sorpresa, ma metterla in questi termini mi pare eccessivo!  
PAOLO - (Ha condotto la madre in mezzo alla stanza con le spalle al pubblico) Perché?  
LIDIA - È da bambini, da ragazzini di terza elementare!  
PAOLO - Non ti adirare, siamo arrivati!... Ecco, fermati qui.  
LIDIA - Oh!... Posso togliermi questo strumento di tortura?  
PAOLO - (Già lontano dalla madre) Un attimo che accendo la luce! (Esegue) Sei pronta?  
LIDIA - Sì, sì, sì!  
PAOLO - (Toglie la benda a Lidia) Ecco fatto!  
LIDIA - Oh, finalmente!... (Si stropiccia gli occhi) Oh Dio!... vedo solo scintille!  
PAOLO - Adesso passa!  
LIDIA - Oh!... Comincia a andar meglio!... (Si guarda attorno) Che cos'è tutto questo?... Ma è là... è il soggiorno della nostra casa di vent'anni fa!  
PAOLO - Quando Luciano, Barbara ed io eravamo ancora dei ragazzi!  
LIDIA - (Con continuo felice stupore) Ma che cosa t'è saltato in mente?... E come hai fatto?... (Si muove e curiosa)... È tutto identico!... Perfettamente uguale!... (Prende un ventaglio che poi poserà) Il ventaglio di sandalo!... È quello della nonna!... Mi devi dire come hai fatto, eh?... Sono perfino nello stesso posto dove li mettevo abitualmente!... Com'è possibile?... Non puoi sapere di ogni oggetto!... Non puoi neppure ricordare: eri troppo piccolo per essere stato attento a queste cose!  
PAOLO - Ho vissuto in questa casa otto anni, Barbara quindici e Luciano sedici!...  
LIDIA - È un regalo inaspettato!... Perché?  
PAOLO - È la stanza nella quale siamo stati più a lungo assieme!  
LIDIA - (Lo abbraccia) Che tenerezza!... Grazie!... Un pensiero che potevi avere soltanto tu, eh!... Non certo i tuoi fratelli! (Si allontana) Ma dove hai trovato queste cose?... È proprio «queste» cose!... Oh!... C'è anche il vecchio revolver di papà! (Lo prende e poi lo caricherà di un proiettile).  
PAOLO - È il suo?  
LIDIA - Sì, ne sono sicura!... Del resto, da qualche parte dev'esserci il proiettile!...  
PAOLO - Il proiettile?  
LIDIA - Sì, ce n'era uno solo!... (Lo cerca) Dovrebbe essere... (Lo ha trovato) Ecco!... (Carica la pistola) Ricordo che una volta tuo padre cercò di spaventarmi!  
PAOLO - Con quell'arnese?  
LIDIA - (Eseguendo) Mise il proiettile nel tamburo, chiuse e mi puntò contro la pistola! Così!  
PAOLO - Hai avuto paura?  
LIDIA - No, ho sempre pensato che quest'aggeggio non fosse in grado di funzionare!  
PAOLO - Bene!... Sono contento che ci sia tutto! (Indicando) Hai visto il servizio da caffè?  
LIDIA - Anche quello?... (Posa il revolver e prende una tazzina che poi poserà) Oh!... Paolo!... E il porta-fiori d'argento!... Ma c'è proprio tutto!... Perfino il ventilatore che non ha mai funzionato!  
PAOLO - (Attiva l'interruttore e il ventilatore non va in moto) ...E che ovviamente non funziona!... (Ridono)  
LIDIA - Oh!... Che regalo meraviglioso!... Sei... unico!... Unico!... Mi sembra di sentire anche il

## PERSONAGGI

LIDIA  
PAOLO  
BARBARA

profumo che veniva dal giardino!... Le magnolie!... Le ricordi?... Le fresie, i glicini!... Posso aprire?  
PAOLO - Certo!  
LIDIA - (Apre la porta-finestra e respira profondamente) Ecco il profumo!... Intensissimo!... E lo stesso tramonto di allora!... (Rientra) Sei un tesoro!... Ma non dovevi!... Avevi parlato di un dono, ma non pensavo a... a un regalo... a un regalo così!  
PAOLO - Sono contento che l'abbia gradito.  
LIDIA - C'è tutto: anche le cose che avevo dimenticato!  
PAOLO - Sai che ho un'immagine fotografica di allora?  
LIDIA - Precisa, direi!... Ogni cosa è al posto suo!... Però!... Voglio metterti alla prova!... Ricordi che ognuno di noi sedeva sempre nella stessa poltrona?  
PAOLO - (Indicando) Quella era la tua!  
LIDIA - Bravo!... È vero!... Mi ci sedevo per sferruzzare!... Non ero molto brava, ma qualche sciarpa e qualche maglione fatti da me, li avete portati!  
PAOLO - Ne ricordo uno rosso, a collo alto, caldissimo!  
LIDIA - Ah sì?  
PAOLO - Sì, lo ebbi in dono per un Natale: dovevo avere quattro o cinque anni!  
LIDIA - Non parliamo del Natale di quegli anni, per piacere: ero sempre in grande difficoltà per i regali!  
PAOLO - Infatti la notte del ventiquattro eri ancora lì che sferruzzavi e io avevo una paura pazzica che non ce l'avresti fatta!  
LIDIA - E com'è andata?  
PAOLO - Sei stata puntualissima!  
LIDIA - Oh, meno male!  
PAOLO - La mattina del venticinque, il mio maglione rosso era sotto l'albero, insieme a tutti gli altri doni!  
LIDIA - Mi fa piacere che sia finita bene!... E adesso sentiamo: la poltrona di Barbara?  
PAOLO - (Indicando via via) Barbara sedeva là, e Luciano là in fondo!... Ed era sempre rabbuiato!  
LIDIA - (Ironizzando) È giusto, mi pare!... Era il più vecchio e doveva essere il più serio, no? (Ridono)  
PAOLO - Lo chiamavo «l'orso», per la sua ritrosia, anche se, in fondo, non era scontroso!... Non ricordo molto di lui, ma credo che fosse un bravo ragazzo!  
LIDIA - (Con dolcezza) E il tuo angolo?  
PAOLO - (Con altrettanta dolcezza) Lo rammentavi?  
LIDIA - (c.s.) Certo che lo ricordo!  
PAOLO - (c.s.) Ai tuoi piedi!... Sempre là!  
LIDIA - Perché?... Perché «sempre»?... Mi vuoi togliere una buona volta questa curiosità?  
PAOLO - Mi sentivo protetto!  
LIDIA - Da che cosa?... Non mi pare che Barbara e Luciano fossero pesanti con te!  
PAOLO - No, assolutamente!... I soliti dispettucci, niente di più!  
LIDIA - E allora?... (Paolo tace)... Papà?  
PAOLO - No!... Almeno, non da solo!  
LIDIA - Cioè?  
PAOLO - Era l'insieme che mi dava gli incubi!  
LIDIA - (Sinceramente sorpresa) Incubi addirittura?... Non ne hai mai parlato!  
PAOLO - (Leggero) Sì, mi dava tensione tutto!... L'umore di questa casa, questa stanza, io stesso!... Tutti insieme avevamo un'aria irrespirabile!  
LIDIA - Non sei gentile!  
PAOLO - Puoi negarlo?  
LIDIA - Ma via, Paolo, «irrespirabile»!

PAOLO - Sì, irrespirabile!... E in quell'angolo mi sentivo al riparo da tutto!  
LIDIA - Mi rifiuto di crederlo!  
PAOLO - Davvero! Anche da me, sai?... perché ero incapace di reagire... di protestare... di sbuffare!... (Ridono)  
LIDIA - (Si fa seria) Cos'è che non andava?  
PAOLO - (Leggero) Vuoi parlarmi oggi che è il tuo compleanno?... Mamma!...  
LIDIA - Voglio sapere che cosa non andava!  
PAOLO - (Ancora leggero) Ascolta: mettiamola così: eravamo tutti meravigliosi, tutti perfetti! Va bene!... Ognuno di noi aveva qualcosa che gli altri apprezzavano!  
LIDIA - Non essere sciocco, adesso!  
PAOLO - (Subito) Tu, per esempio, sai che cosa avevi che mi piaceva terribilmente?  
LIDIA - Non m'interessa!  
PAOLO - Lo sai?  
LIDIA - Ho detto che...  
PAOLO - (Interrompendola ancora) Il tuo profumo!... l'odore della tua persona!... (Le si avvicina alle spalle, l'abbraccia e le accosta una guancia sul viso) Della tua pelle!... Mi inebriava!... Sapevi sempre di pulito!... di bucato!... di... di tenerezza!... Ecco perché stavo lì!...  
LIDIA - E allora perché anch'io «irrespirabile»!  
PAOLO - (Si allontana da Lidia) Perché anche tu stavi in questa stanza!... Eri lì che sferruzzavi, punto dietro punto, ferro dietro ferro, con il viso sul lavoro, sempre... e sempre zitta!  
LIDIA - (Come per giustificarsi) Stavamo tutti, zitti, qua dentro!  
PAOLO - (Ancora leggero) Infatti papà non parlava, Barbara e Luciano stavano zitti, tu sferruzzavi zitta, e io, in quel cantuccio, stavo zitto anch'io!... Stavamo tutti, zitti, qua dentro!  
LIDIA - (Attenta) Era questo che ti dava gli incubi?  
PAOLO - Sì.  
LIDIA - Quel silenzio?  
PAOLO - Sì.  
LIDIA - (Con molta attenzione) Perché?  
PAOLO - Mi spaventava, ne avevo paura!  
LIDIA - (Mentendo) Non me ne sono mai accorta!  
PAOLO - Quando venivamo in questa stanza era l'ora dell'imbrunire... e già questo mi rattristava, perché i colori della sera non sono mai piaciuti ai bambini: le ombre hanno sempre fatto paura!... e uno dietro l'altro finivamo qui; ognuno nella propria poltrona!... sempre la stessa, mai un errore!... Papà accendeva la lampada a stelo per leggere il giornale o chissacché...  
LIDIA - ...io prendevo il mio lavoro...  
PAOLO - ...e via con i tuoi ferri!... Barbara là, Luciano laggiù con il suo broncio... e io, accucciato, vicino a te!... E minuto dopo minuto, il mio cuore batteva sempre più forte!  
LIDIA - (Attenta) Perché?  
PAOLO - Perché eravamo tutti zitti, mamma!... Tutti fermi, immobili, come statue!... E ne avevo paura!  
LIDIA - (Che tenta di alleggerire la malinconia di Paolo) Ma eravamo insieme!  
PAOLO - Appunto!... Erano le ore in cui stavamo insieme, e tra noi, finalmente insieme, non si parlava mai!... (Si incupisce) Eppure eravamo lì, tutti, tutti e cinque lì, uno accanto all'altro!... Potevamo sentire il respiro di ognuno di noi, perfino i pensieri dell'altro... avremmo potuto dirci mille cose, e invece stavamo zitti... come se gli altri non esistessero!... Dio, che cosa orribile!  
LIDIA - (Preoccupata) Paolo!  
PAOLO - Sentivo crescere dentro di me una tensione che fisicamente mi faceva tremare... e tu, che ti accorgevi di quel mio tremito perché ero appoggiato alla tua poltrona, mi dicevi «Paolo, smetti di fare così!»... Non c'è stata una volta che mi abbia detto «Hai freddo?»... «Ti senti male?»... Mai!... «Smetti di fare così!»... E allora i miei pensieri urlavano!... Pregavo, imploravo che qualcuno parlasse, per rispondere, per parlare anch'io, per dire!  
LIDIA - Che cosa?  
PAOLO - Qualunque cosa, anche la più banale, la più stupida delle cose, per potermi sentire vivo... perché credevo di non esserlo!... E invece, nien-

te!... Neppure un sospiro, un colpo di tosse, una parola ch'è una!... Mai!... Niente!... (Serra i pugni nervosamente)

LIDIA - (Gli va incontro) Non fare così, Paolo!  
PAOLO - (Prende il viso di Lidia fra le mani e la guarda a lungo) Ed eravamo insieme, mamma!... (Si allontana) Capisci l'incubo?

LIDIA - (Sdrammatizzando) Ma non è vero!... Quando era sereno, papà, vi teneva tutti e tre sulle ginocchia e vi raccontava le favole che lui stesso inventava!

PAOLO - (Di rimando) E noi eravamo stregati dalla sua fantasia!

LIDIA - E allora, perché sei così impietoso?

PAOLO - Perché non vi ho mai visto felici... con noi!

LIDIA - (Mentendo) Ma non puoi dire una cosa simile!

PAOLO - (Accomodante) E allora diciamo che noi non siamo mai riusciti a dirvi che avevamo bisogno di parole... (Si fa serio) di sogni anche... di sorrisi, come accade nelle favole!

LIDIA - (In imbarazzo) Eravate tre mocciosi: di che cosa volevi che parlassimo?

PAOLO - (c.s.) Hai ragione!... E infatti mi dicevo che raccontare favole doveva essere il modo per crescere i figli!... Eh sì, doveva essere così!... (Come dicesse uno slogan) «I suggerimenti per la vita si danno con le favole!»... Solo che la vita non è una favola!

LIDIA - (In forte imbarazzo) Ma insomma: che cosa dovevamo fare?

PAOLO - Te l'ho detto: parlare!... Sentire le nostre voci, quella di papà, la mia, la tua, quella di Barbara, di Luciano!... Sentirle!... Disordinate, accavallate, sovrapposte... urlanti anche, ma sentirle finalmente!... Pensa: era tanta questa voglia, che una notte ho sognato di mettere ordine nella confusione delle nostre voci e mi sono svegliato urlando: «Basta! Parliamo uno alla volta!»

LIDIA - (Quasi con isterismo) Per dirci che cosa?  
PAOLO - (Semplice) Per sapere com'eravamo fatti, per conoscerci!

LIDIA - (Ancora dura) Non c'era molto da conoscere!

PAOLO - E infatti di papà so solo quello che tu mi hai raccontato!... Non ricordo nulla di lui! Neppure la voce!

LIDIA - (Di rimando) E le favole?

PAOLO - Sono storie, vaghe, come i sogni, lontane, sfumate, senza corpo... e senza voce!... Non la ricordo la voce di papà, davvero!... E così è di Luciano, di Barbara! Non so nulla neppure di loro!... Nulla!... Solo tre statue, mute, qui, davanti a me, immobili, ogni sera dell'anno per tutti gli anni che ho vissuto qui dentro!... Se ne sono andati senza che ci conoscessimo!... Dovevamo parlare e non è accaduto!... E da questo silenzio, tutto il resto!

LIDIA - Che cosa?

PAOLO - La famiglia disfatta come una bolla di sapone, inesistente, svanita!... (Ha un gesto significativo) Hai avuto perfino bisogno di crearti un'immagine di ciascuno dei tuoi figli, perché quel silenzio ti ha impedito di conoscerli!... (Si inasprisce) E potrebbero essere le immagini più distorte, più lontane dalla realtà, eppure sei legata ad esse con ogni tuo pensiero, con tutte le tue forze!... (Ride nervoso, si allontana e accenna all'angoliera) Hai visto l'angoliera?... Non te l'aspettavi, vero?... Di là verità: che cosa avresti risposto se ti avessero detto che dopo vent'anni avresti riavuto i tuoi mobili?... Eh?... (Lidia tace)

Non rispondi?... (Con altro tono) Non fare così, mamma!... Che la nostra famiglia fosse andata a rotoli, lo sapevamo da un pezzo, non è una novità!... E del resto: Luciano e Barbara sono certo sistemati, tu ed io, bene o male, tiriamo avanti... e questo mette tutto a posto no?... (Tenero) Lo so: per te sono stati anni pesanti; hai ragione!... Ma adesso è passata!

LIDIA - (Con un sospiro liberatore) E l'aver superato tutto lo devo a te!

PAOLO - Ma via, mamma!

LIDIA - No, no, no, non scherzo!... assolutamente!... Sei l'unico che mi sia stato vicino!... Hai sacrificato te stesso per me!

PAOLO - Abbiamo vissuto sotto lo stesso tetto, tutto qui!

LIDIA - Cosa che non ha fatto tuo fratello!... Guarda un po' se ha pensato lui a farmi un regalo, oggi!... Non dico «questo» regalo, uno, uno qualsiasi!

PAOLO - Dopo vent'anni di silenzio?

LIDIA - E perché no?

PAOLO - Non puoi pretendere, mamma!

LIDIA - Perché?

PAOLO - Perché quando hai costruito la tua immagine, hai dimenticato di metterci dentro un pizzico di tenerezza!... Per te Luciano è il classico figlio arrivato, che si è disinteressato completamente della madre!

LIDIA - Sai dimostrarmi il contrario?

PAOLO - No, certo!

LIDIA - E allora?

PAOLO - Ma sai perché?

LIDIA - Sentiamo!

PAOLO - Perché il tuo giudizio su di lui ha tanta acredine ed è così definitivo, che qualunque cosa io dicessi, non ti farebbe cambiare idea!

LIDIA - E allora smettiamola!

PAOLO - Eppure Luciano potrebbe essere il più tenero e il più affettuoso dei figli!... E non lo sapremo mai!

LIDIA - (Indispettita) Ma che ti prende?... (Paolo tace) Eh?

PAOLO - Mi prende che sono stanco, mamma!

LIDIA - (Subito in apprensione) Di che?... Di che cosa?

PAOLO - Della tua ambiguità!

LIDIA - Della mia...?

PAOLO - Sì!... Di vederti costantemente aggrappata a cose che non esistono o che potrebbero essere non vere!... dei tuoi giudizi irrevocabili!... dei modelli ai quali ti rivolgi quando pensi ai tuoi figli, e che potrebbero essere falsi anch'essi!

LIDIA - Ma perché dici così?

PAOLO - Perché anche di noi due hai costruito un'immagine che non è quella vera!

LIDIA - Ma se in città siamo un esempio, noi due!

PAOLO - Ma non siamo quei buoni borghesi che vuoi far intendere... E lo sai!... Perché tu fatichi a tenere in piedi l'immagine che vuoi dare di te, e perché di me hai fatto... (Si interrompe)

LIDIA - (In ansia) Che cosa?

PAOLO - (Dopo un attimo) Un perfetto parassita!

LIDIA - (Sconcertata) Che cosa?

PAOLO - Un parassita, mamma!... E il parassita non è certo un buon borghese!

LIDIA - Ma tu farneticchi!

PAOLO - Volevi un ragazzo pulito?... Con un lavoro onesto, lineare?... Che avesse cura di te?... È questo che volevi, no?

LIDIA - (Decisa) Anche!

PAOLO - Bene: l'hai avuto!... Solo che per quell'immagine da strombazzare ai quattro venti, mi hai costretto a vivere un modulo dal quale non riesco a venir fuori!

LIDIA - (Con sempre maggiore sconcerto) Che cosa vuoi dire?

PAOLO - Hai cancellato dalla mia mente tutti i desideri e tutti gli interessi che avevo, anche i sogni! Mi hai tolto la capacità di ribellarmi, perfino il rispetto di me stesso!... E al loro posto mi hai ficcato dentro la svogliatezza, l'indolenza, la pigrizia più... più balorda!

LIDIA - (Sconcertata) Paolo!

PAOLO - Mi hai portato via il passato!... Lo hai tenuto per te soltanto!... E quando ti chiedevo di parlarmene, quando ti dicevo che mi sentivo mutilato senza un passato da ricordare, me lo nascondevi ancora e... e mi blandivi... e mi aggredivi di tenerezza: un bacio dolcissimo, un abbraccio, una carezza... e mi vuotavi di tutto!... Mi lasciavi senza più il desiderio di null'altro che te!... Mi hai... annullato!... Mi hai fatto parassita di te!... Me ne hai cucito addosso l'abito!... Me ne hai fatto una seconda pelle!

LIDIA - (Accorata) Non sei un parassita!... Sei l'amministratore dei beni dei nonni!

PAOLO - Altra immagine falsa, mamma!... La città no, ma noi sappiamo che cosa sono i «beni dei nonni»!... Un quadrato di terra grande quanto un fazzoletto, per di più arida, rocciosa, improduttiva, che non so per quale motivo un pazzo ha voluto in affitto!

LIDIA - (c.s.) Paolo, con quel tuo lavoro, noi due

mangiamo, ci vestiamo, viviamo!... Non sei un parassita, vuoi capirla!

PAOLO - (D'istinto) E benedetto sia quel pazzo!... (Un attimo, con altro tono) Che cosa avrei fatto, se no?

LIDIA - Ma tu stai lavorando!

PAOLO - Mettere una firma su una ricevuta una volta al mese, per te è lavorare?... Non poter decidere nulla di quel terreno, non poter programmare niente di niente, per te è amministrare?... Io sono stanco di vivere in questo modo!

LIDIA - (Definendo) Hai affittato: punto e basta!

PAOLO - (Dopo una breve pausa, arrendevole) Hai ragione!... (Con triste ironia) In fondo che motivo ho di dolermi?... Noi due insieme siamo un modello che la città prende ad esempio!... Che importanza ha tutto il resto?... La mia opinione... la mia stanchezza... la nostra ambiguità?... Che importanza hanno?... (Ride nervosamente) Io sono pigro, no?... E allora?... Che pretese posso avere?... Quella professione... come l'hai chiamata?... «Amministratore»?... Ecco, quella!... quella professione mi va benissimo... mi calza a puntino... sembra inventata per me!... Brava, mamma!... Hai fatto un bel lavoro!

LIDIA - (Amaramente sorpresa) Paolo!...

PAOLO - Congratulazioni!

LIDIA - (Addolorata) Paolo?

PAOLO - (Spavaldo) Dimmi!

LIDIA - (Si guardano a lungo, poi, con sofferenza) Sei... irriverente!

PAOLO - (Succubo) Scusami!... Non volevo!... Non volevo, credimi!

LIDIA - (Dopo una pausa, con dolcezza) Non insultiamoci, ti prego!

PAOLO - Ti prego, fai conto che non abbia detto una parola!

LIDIA - (Cercando di spiegare) Il nostro stare insieme significa che...

PAOLO - (L'interrompe) Non parliamo, ti prego.

LIDIA - (Gli tende una mano) Vieni, sediamoci!... (Paolo si avvicina e siedono; Lidia nella «sua» poltrona e Paolo di fronte) Paolo, io ti voglio bene...

PAOLO - (Subito) Ti prego, mamma!

LIDIA - (Con dolcezza) Io ti ho lasciato dire: sii buono anche tu!... (Piccola pausa) È vero, mi piace stare con te... amo averti vicino... stringerti fra le braccia... Sei tenero... dolce... Sei insostituibile!... Sei tutto, per me!... Tutto!... Stiamo bene insieme, vero?... (Paolo tace e Lidia ripete la domanda e ne attende la risposta con molta attenzione) È vero, Paolo?

PAOLO - (Dopo un attimo) Sì, mamma!... (Prende una mano di lei e gliela bacia nel palmo)

LIDIA - È meraviglioso che anche tu lo senta!... Ed è importante, perché è da qui che bisogna partire: dal nostro star bene insieme!... Non puoi pensare di essere un parassita se insieme stiamo bene!... Hai un cuore immenso, tu!... Come puoi pensare di esserlo?... Se sono viva, lo devo a te!... È anche per questo che io ti... ti sono riconoscente!

PAOLO - (Con tono di leggero rimprovero) Mamma!

LIDIA - (Gli pone una mano sulla bocca per farlo tacere) Parassita è uno che non ha attenzioni per nessuno!... Tu non sei così!... Ti preoccupi per me... Ti interessi dei tuoi fratelli!... Ti rammarichi di non sapere nulla di tuo padre!... Come puoi pensare di esserlo?... Sono questi interessi, questo tuo amore per gli altri che dicono che non lo sei!...

«Parassita» è una brutta parola, Paolo!... Non te la voglio sentir dire mai più!... Mai!... Promesso?

PAOLO - (Lidia prende per le spalle il figlio e insieme si alzano) Scusami!

LIDIA - (Insiste) Promesso?

PAOLO - (Sorridente) Promesso!

LIDIA - (L'abbraccia. È tesa) Non è successo nulla, Paolo!... Nulla!...

PAOLO - Sì, mamma, non è successo nulla!

LIDIA - Così va bene!... È meraviglioso!... (Si allontana estremamente tesa) Facciamo un brindisi!... C'è dello champagne?

PAOLO - No, non pensavo che...

LIDIA - Non ti preoccupare, non ha importanza: brindiamo con l'acqua.

PAOLO - Con l'acqua?



LIDIA - Sì, è lo stesso, no?... Vai, porta due bicchieri d'acqua!  
 PAOLO - (Sorridente) Va bene!... (Esce)  
 LIDIA - (È estremamente tesa) Dio mio, aiutami a non perderlo! Aiutami a non fargli del male!  
 PAOLO - (d.d.) Ecco lo champagne, signora!...  
 Prima che Paolo rientri, Lidia si ricomponde.  
 LIDIA - Evviva!... (Prende un bicchiere e lo solleva per un brindisi) A noi due, Paolo!  
 PAOLO - A noi due! (Bevono)  
 LIDIA - Oh Dio! Siamo pazzi, siamo pazzi davvero!  
 PAOLO - (Molto dolce) No, mamma!... Stiamo bene insieme!  
 LIDIA - (Lo accarezza un attimo) È vero!... Stiamo bene!... (Si allontana. Piccola pausa) Ascolta, Paolo!... Forse per... per Luciano e Barbara hai ragione!... Il tuo rammarico è giustificato!... Ma è difficile spiegare la ragione del loro...  
 PAOLO - (Sentendola in difficoltà, e tuttavia deciso a sapere) Non fartene un problema: vedrò di riuscire da solo!  
 LIDIA - (In forte imbarazzo) No, ti prego... non farlo!  
 PAOLO - Perché, se tu non mi sai dare risposte giuste?  
 LIDIA - (c.s.) Io... io credo che... (Ha trovato) Ecco!... Credo che sia avvenuto per... sì... per legge di natura!... In genere sono i figli più vecchi che si allontanano per primi dalla famiglia!  
 PAOLO - Erano due ragazzi!  
 LIDIA - Sì, erano due ragazzi, ma... ma anche sull'età bisogna fare delle distinzioni!... A sedici anni un ragazzo può essere un uomo!...  
 PAOLO - (Triste) E a quindici, una ragazza?  
 LIDIA - A quindici, una ragazza... (S'interrompe, poi con altro tono) Sai che colori ha avuto la mia infanzia?  
 PAOLO - (Senza tono) No!  
 LIDIA - I colori della guerra, Paolo!... Brutta, cattiva, triste!... Che ci ha fatto timorosi, apprensivi, spaventati!... Che ci ha reso indecisi, incapaci di guardare con fiducia al futuro!... Il colore dei quindici anni di una ragazza d'oggi è diverso!...  
 PAOLO - (c.s.) Qual è?  
 LIDIA - Vitalità, forza, indipendenza!... Tanto è vero che Barbara a quindici anni ha sposato un principe!  
 PAOLO - Ne sei certa?  
 LIDIA - (Fervente) Sì.  
 PAOLO - Non è anche questa una distorsione del-

la realtà?  
 LIDIA - No!... (Un dubbio) Almeno... non credo!  
 PAOLO - Non sappiamo nulla da quando è andata via: sono vent'anni!  
 LIDIA - S'è sposata e sono partiti!  
 PAOLO - Mai una lettera!... Una cartolina!  
 LIDIA - Ma lo sai come sono certi mariti: possessivi, gelosi!  
 PAOLO - Dove vive?  
 LIDIA - (Categorica) Ti prego!... (Pausa) Vogliamo festeggiarlo questo mio compleanno, o no?  
 PAOLO - (Accondiscendente) D'accordo!... Che vuoi fare?  
 LIDIA - (Subito) Metti un po' di musica.  
 PAOLO - (Si avvicina al giradischi) Che cosa?  
 LIDIA - (Sorridente) Il nostro valzer!  
 PAOLO - Bene. (Esegue: sarà un vecchio valzer)  
 LIDIA - (Con tono di distensione) Sai quanti anni compio, oggi?  
 PAOLO - Mamma! Che domande? Una signora non ha età!  
 LIDIA - Sei sempre gentile, tu!  
 PAOLO - (S'è avvicinato e le si inchina dinnanzi) Posso avere l'onore, signora?  
 LIDIA - Sei adorabile!... (Ballano) Cinquant'otto, figlio mio!... E anche mal portati!  
 PAOLO - (È sinceramente convinto) Non è vero. Sei bellissima!  
 LIDIA - Attento, potrei crederci!  
 PAOLO - (Sottolinea) Sei bellissima!  
 LIDIA - (Si stringe a lui) Che caro!  
 PAOLO - (Fra un passo di danza e l'altro) Sei meravigliosa!... Ballare con te è come danzare fra le nuvole!... E il tuo viso è il sole!... E i tuoi occhi sono l'azzurro che circonda ogni cosa!  
 LIDIA - (Molto dolce) Stringimi Paolo!... Sei sempre stato di una tenerezza infinita!... È bello averti con me!... sentirti così... così... (Non sa come concludere) è... è bello davvero!... Hai sempre fatto quello che avrebbe dovuto fare tuo padre!... (D'improvviso interrompe la danza) Basta!... Spegni quella musica!... (Paolo esegue. Lidia passeggia torcendosi le mani) Lui avrebbe dovuto essere come te!... Premuroso!... E gentile!... E attento!... Ma lui aveva altre cose per la testa!... Un uomo di genio, eh!... un artista sublime, un pittore di una sensibilità raffinata, del quale avresti detto che vivergli accanto doveva essere meraviglioso!... E invece era il più squallido degli egoisti!

PAOLO - Mamma!  
 LIDIA - Perché?... S'è comportato bene con me, dopo tanti anni di matrimonio?  
 PAOLO - La vostra unione era già finita da un pezzo: l'hai sempre detto!  
 LIDIA - E con questo?  
 PAOLO - Voglio dire che la decisione di papà non è stata una sorpresa!  
 LIDIA - E tu credi che una donna che ha svuotata di tutte le energie, sulla quale hai prevaricato per vent'anni, che si è adattata a qualunque tua pretesa, «qualunque» pretesa... della quale hai condizionato l'esistenza portandola all'esasperazione almeno una volta al giorno con le tue urla o con i tuoi silenzi, tu credi di poterla buttar via come uno straccio logoro e vecchio?... Eh no, mio caro!... No!... No, perché quella donna è diventata logora e vecchia con te, anche per te, e solo quanto te!... Ci sono mille cose vissute insieme che devono farti riflettere!  
 PAOLO - Non tutti danno importanza alle cose passate!  
 LIDIA - È qui l'errore!... Perché sono cose che devi vedere così come le hai vissute quando sono accadute, non con la ruggine degli anni addosso, e dal di fuori!... Devi guardarle con la stessa emozione di allora, con la stessa ansia, lo stesso bisogno di aiuto che sei venuto a chiedermi, per Dio, e che io ti ho dato!  
 PAOLO - Sembra che non abbia mai avuto dei giorni felici!  
 LIDIA - Certo che ne ho avuti!... E tu credi che bastino?... O che basti il loro ricordo, per andare avanti!... È molto poco sai!...  
 PAOLO - È così difficile trovare stimoli per vivere?  
 LIDIA - Ma perché non chiami cose e persone con i loro nomi?... Quando se n'è andato, tuo padre, mi ha lasciata nella miseria più nera!... E in quell'insulto alla vita, stimoli per vivere, come dici tu, non ce ne sono!  
 PAOLO - E noi?  
 LIDIA - Noi chi?  
 PAOLO - Noi: Barbara, Luciano, io!  
 LIDIA - (Passeggia nervosamente e si torce le mani) Voi eravate con me!... Nella stessa barca!... E siete affogati con me!... Del resto, l'hai detto poc' anzi: è il silenzio che ha rovinato la nostra famiglia!... Bene!... È tuo padre che l'ha preteso!... Perché quando dipingeva o quando pensava ai suoi quadri, non doveva volare una mosca, intor-

no!... Ovunque il padrone fosse!... anche in quella poltrona!... E se qualcuno parlava o gli rivolgeva una sola domanda erano urla!... E per non sentirlo urlare - e bestemiare! - facevamo silenzio, prima io e poi, anche voi!... E così quel silenzio ha invaso la casa e noi stessi!... per tutte le ore del giorno e della notte!... E ora vuoi rimproverarmi di non essere stata capace di difendere il mio matrimonio!

PAOLO - Non l'ho mai fatto, perché dovrei, oggi?

LIDIA - Perché oggi sta accadendo di tutto!

PAOLO - (Con sottile provocazione) Che cosa... accade?

LIDIA - È una giornata strana, oggi!... Non sappiamo neppure da dove sia arrivata!... Tutto quello che sta accadendo, è strano!... È come... come irrealista!

PAOLO - (c.s.) Tu dici?

LIDIA - Siamo in una stanza che non vedevamo da un quarto di secolo!... Che non sapevamo neppure che esistesse più sulla faccia della Terra!... Della quale avevo dimenticato ogni cosa!... E, oggi, salta fuori, così, all'improvviso... solo perché tu me la regali!... Perché?... Perché hai voluto regalarmela?... Per quale motivo?... Come è stato possibile?... Non è strano?... Sai rispondere?... No, vero! Ecco perché è strano... e irrealista!

PAOLO - Che cosa c'è da capire?... È un regalo!... Un'occasione per stare insieme!

LIDIA - Da dove viene?... Per sfamarci, questi mobili, li abbiamo venduti, tutti, uno ad uno, uno dietro l'altro, uno a destra e uno a manca!... Venduti!... Finiti chissà dove!... E tu li hai ritrovati tutti!... Tutti!... Anche il ventaglio di sandalo... il servizio da caffè, il revolver di tuo padre!... Tutti!... E me li regali, tutti, e insieme!... Non è strano?... Io... io dico che non è vero... che non è possibile!... Perché una cosa simile può accadere una volta su... su un miliardo di volte!... E invece, guarda!... è tutto qui, tutto!... Anche il ventilatore che non ha mai funzionato!... Tutto!... Com'è potuto accadere?!... E perché proprio a noi?... (La pervade una tensione crescente) Quale strana combinazione è avvenuta!... Tutto questo «deve» avere un significato... Perché, Paolo?... Perché è accaduto?... Dove siamo?... In quale angolo del mondo siamo capitati?

PAOLO - (Volge lo sguardo attorno, poi) È lo stesso profumo dei fiori di allora!... Le stesse luci di allora!... (Dalla finestra entrano le luci di un tramonto triste) Guarda il tramonto!

LIDIA - È lugubre!... Come tutti quelli vissuti in mille anni di lugubre esistenza!... Dove siamo, Paolo!... È tutto così irrealista!... Eppure, basta che guardi questa stanza... (Lentamente la luce si attenua) questi mobili... le poltrone... il tramonto... è sufficiente che veda le luci di allora... che senta il profumo dei fiori di allora... perché tutto diventi vero, già vissuto!... (Lidia si siede nella «sua» poltrona. Le luci quasi spente danno alla scena un che di lugubre. Appena spente, un riflettore illumina d'improvviso Lidia, lasciando al buio il resto del palcoscenico, cosicché Paolo potrà uscire non visto) Basta che mi sieda nella «mia» poltrona, perché ritrovi le stesse emozioni di allora!... perché riveda te, e Luciano... e Barbara... così com'eravate!... (Si ode il canto di una ragazza) Senti?... È Barbara!... Sta cantando una canzone che adora!... (Anche Lidia accenna qualche nota) È felice come non è stata mai!... Il suo principe le ha regalato un portachiavi d'oro... e Barbara ha frugato dappertutto per trovare delle chiavi, di qualunque tipo, anche inutili, per poterlo usare!... e canta!... ed è felice come può esserlo una ragazza innamorata!... (Gradatamente la luce si fa solare) È felice!... Tanto da contagiare tutti e tutto!... Anche il sole!... Guarda!... Guarda che giornata!... E che tepore!... È il primo giorno dell'estate, e tu e Luciano avete voluto la maglia a maniche corte e siete andati a giocare in giardino!... Avete costruito non so quale villaggio apache con la terra delle aiuole... Quanti spari!... E quanti scalpi appesi ai fili dello stenditoio!... (La luce si attenua) Oh!... Il sole se ne va!... Comincia a imbrunire!... (D'ora in poi Lidia sarà illuminata dal solo riflettore che la seguirà da per tutto. Lidia si affaccia alla porta finestra del fondo) Lu-

ciano... Paolo!... Venite dentro che è umido!... Niente storie!... Muovetevi!... E ficcatevi in vasca, svelti! E mi raccomando, lavatevi per bene!... (Va ad una porta) Barbara!... (Il canto cessa)... Vieni giù, dammi una mano: c'è da apparecchiare!

Si porta al tavolo e si appresta ad apparecchiare, quando nel vano della porta di fronte appare Barbara: una donna sui trentacinque anni, sobriamente elegante. Si fa luce in palcoscenico e il riflettore si spegne di colpo.

BARBARA - (In tono di rimprovero) Ancora a questo punto?

LIDIA - (Si volta, e riconosciuta la figlia, è felice) Oh! Barbara!... Sei tu!... Che sorpresa!... Che bella sorpresa!... Quanto tempo senza vederti!... Fatti guardare!... Sei una festa per gli occhi!... Complimenti!... Vieni, siediti, sediamoci!... Ti fermi, questa volta?

BARBARA - (c.s.) Ancora a questo punto?

LIDIA - Ti fermi, vero?... Quant'è che non trascorriamo qualche ora insieme?... Che cosa sono questi preziosissimi con me?... No, no, no, no!... Questa volta non sento ragioni!... Non puoi togliermi la gioia di averti un po' con me!

BARBARA - Mi vuoi ascoltare?

LIDIA - Non c'è nulla da ascoltare: la tua camera è a posto, pulita, in ordine; mettiamo le lenzuola ed è pronta!... Non c'è neppure odore di chiuso; tengo la finestra aperta tutta la mattina!... Figurati!... Ho appena sistemato anche i fiori, come sempre!... E sono quelli che tu ami!... Le gerbere!... Di tanti colori!

BARBARA - (Ancora dura) Vuoi smetterla una buona volta con questa commedia?... Vuoi smetterla?... Non puoi di ogni cosa costruirti immagini false!... Non è questa la realtà!... Paolo e Luciano non hanno mai giocato insieme!... Io non sono mai stata la figlia che vuoi far intendere!... Non siamo mai stati quei bambini!

LIDIA - (Delusa, ma incapace di percepire la realtà) Perché dici così, Barbara?... Li ho appena chiamati dal giardino, e sono in bagno che si lavano!... Erano tanto sporchi!... Avessi visto le ginocchia!

BARBARA - E io?

LIDIA - Tu, che cosa?

BARBARA - Dov'ero?

LIDIA - Eri in camera tua che cantavi... (S'interrompe interdetta. Una pausa)

BARBARA - Sono io quella bambina che cantavo?... (Altra pausa) Non hanno mai giocato agli indiani!

LIDIA - (Subito, con tono deciso) Ma che vuoi saperne tu, se giocano agli indiani, se sei sempre chiusa in camera tua a cantare dalla mattina alla sera!... Che vuoi saperne dei tuoi fratelli!... Sono due bambini meravigliosi!... Che si vogliono un gran bene!... E che giocano insieme, anche agli indiani!... Hai sentito l'altro giorno i vicini di casa?... Me li hanno lodati, che sembrava che parlassero dei figli di sua maestà britannica!

BARBARA - Erano troppi gli anni di differenza perché potessero giocare insieme agli indiani!

LIDIA - Otto anni sono troppi?

BARBARA - A quell'età, sì!

LIDIA - (Ponendo fine alle obiezioni di Barbara) Torna, torna in camera tua e riprendi a cantare!... Vai, vai, vai!... Com'era quella canzone che cantavi poc'anzi?

BARBARA - Io non ho mai cantato, mamma!

LIDIA - (Con altro tono) Barbara, ma che dici?

BARBARA - Non ho mai saputo cantare.

LIDIA - (c.s.) Ma è possibile che abbia dimenticato tutto di quegli anni?... Avevi una voce un po' stridula, è vero, ma eri inconfondibile!

BARBARA - Non ho mai saputo cantare.

LIDIA - Ma via!... Te ne stavi, con il tuo costume da ballo azzurro, e le scarpette di lamé dorate, a ballare e cantare dalla mattina alla sera...

BARBARA - Non ho mai ballato!

LIDIA - ...e adesso mi dici che non sapevi cantare né ballare!... Ma sei proprio smemorata!

BARBARA - (In crescendo) Smettila, per favore!

LIDIA - Ricordi quella sera che sei venuta giù in costume da ballo appunto, e con in testa un cappello nero, da uomo, a larghe tese, che ti stava di-

vinamente, ti dava un'aria più sbarazzina del solito... per dirmi, con la voce un po' svampita: «Mamma, come può un uomo diventare d'improvviso il più bello del mondo?». Non puoi aver dimenticato!... E ricordi chi era lui?... (Compiaciuta) Il tuo principe!... Tuo marito!

BARBARA - (Irritata) Basta!

LIDIA - (Testarda) No, Barbara!... Ricordale queste cose!... Sono importanti nella vita di una ragazza!... E tu le hai vissute senza malizia e con una tenerezza che toccavano il cuore di chi ti stava accanto!... (Piccola pausa) Sei entrata da quella porta che già danzavi... Ti muovevi con dei piccoli passettini, delicatissimi... e mentre danzavi... (Accenna qualche passo di danza) con una voce dolcissima... «Mamma, come può un uomo diventare il più bello del mondo?». E continuavi a danzare con un'aria di sogno!... «Perché ci si innamorava di lui!...» «Anche alla mia età può accadere?». Avevi quindici anni!... «Certo che può accadere!...» E giù un passo ancora più languido!... «E poi accade a sedici, a diciotto, a venti, a trenta...» (Smette di danzare) Hai smesso di danzare di colpo!... e ti sei messa a piangere perché «Mi prendi sempre in giro». E io, (Sottolineando marcatamente) questo devi ricordarlo, io ti ho abbracciata forte, Barbara, forte, con un amore infinito!... «Barbara, su, non fare così!... Perché piangi? È un amore felice, suppongo!... E come potrebbe non esserlo alla tua età?... Via quelle lacrime, via!... Cosa direbbe papà se ti vedesse gli occhi rossi?... Papà non deve sapere nulla, per ora!... Ci vuole complicità fra noi donne, sai?... Va a lavarti, corri!»... Ti eri calma, forse per quella promessa complicità!... (Incisiva) Non hai dimenticato quest'episodio, vero?... Era così tenero ed era così affettuoso il nostro abbraccio che tutt'e due le cose devono aver segnato qualcosa nella tua vita!

BARBARA - (Che nel frattempo aveva acceso una sigaretta) Hai finito?... (Spegne la sigaretta)... Chi ti ha suggerito questa storiella?... O quando l'hai inventata?... O dove l'hai letta?

LIDIA - (Sconcertata) Barbara!

BARBARA - Quello che hai raccontato non è mai accaduto!

LIDIA - Ma sei proprio smemorata!... Non ricordi che...

BARBARA - Di vero c'è solo il cappello da uomo e le scarpe di lamé!... Il resto è tutto falso!

LIDIA - Ma non puoi dire così!

BARBARA - ...E quando a casa compagno cappello e scarpe papà è già andato via!

LIDIA - (Indispettita per la smemorata della figlia) Hai perduto la memoria!

BARBARA - ...E le scarpette di lamé non erano da ballo, ma comuni scarpe che quella mattina avevo acquistato in una città...

LIDIA - Sei testarda!

BARBARA - ...distante dalla nostra settanta chilometri!

LIDIA - Ma se eri su che ballavi!

BARBARA - Il cappello nero a larghe tese, era un cappello che avevo sul capo quando sono scesa dalla Rolls-Roice di un tale che mi aveva riaccompagnata a casa!... Ed era il suo!

LIDIA - (Rientra nella realtà) E io?

BARBARA - E tu eri là, sulla porta di casa, e mi hai vista con scarpe ai piedi e cappello in testa!... Ecco cos'è accaduto!... Il resto è falso!... Non è mai esistito!

LIDIA - (Intimorita) E il... il principe?

BARBARA - Mai esistito!

LIDIA - (Delusa porta le mani sul viso) No!...

BARBARA - Quello che tu chiami «principe», o mio «marito», era il padrone della Rolls-Roice, un uomo di cinquant'anni!... Il mio amante da tre mesi!

LIDIA - (Sorpresa dalla brutalità della notizia) Barbara!

BARBARA - (Irritata) E adesso non sorprenderti, per favore!

LIDIA - (c.s.) Un amante a quindici anni?

BARBARA - Era l'unica cosa che dovevo venirti in mente quando mi hai visto scendere da quell'auto con scarpe nuove e un cappello che non mi conoscevi!...

LIDIA - Ma eri ancora una bambina!

# UN DRAMMA SCRITTO CON IL BISTURI

CARLO MARIA PENZA

Nessuna affinità di scrittura, nessun rimando culturale; eppure, leggendo *Regalo di compleanno*, a tratti mi baluginavano nella mente i nomi di Cechov e di Schnitzler. Perché mai? Non capivo. Poi, all'improvviso, la risposta, quando mi sono ricordato che Enzo Giacobbe è medico, come lo erano Cechov e Schnitzler. E a loro lo accomuna, indipendentemente da qualsiasi valutazione critica, quel certo modo di scavare dentro i sentimenti, dentro alle crisi degli affetti familiari, dentro alle ragioni oscure dell'animo, con la stessa delicatezza e la stessa curiosità con le quali un medico indaga i mali del corpo.

Eccola, questa madre che conserva nel profondo i segreti di una vita dolorosa, e li nasconde al figlio, l'unico che le è rimasto perché gli altri... Eh, degli altri due, uno se ne è andato per sempre scavando dietro di sé un solco incolmabile di angoscia, con un gesto sul quale è meglio stendere il velo del silenzio; e la ragazza è scomparsa, inghiottita giovanissima, in un destino di cui avrebbe dovuto vergognarsi.

È Paolo, l'unico rimasto, che porta oggi, alla madre, il suo regalo di compleanno. Ha saputo raccogliere tutte le cose del tempo perduto, gli oggetti, i mobili, ricostruendo per lei la stanza in cui, fanciullo, si acciacciava ai suoi piedi, in quel silenzio di incomprensione e di paura, quando il padre era ancora con loro ma nessuno aveva il coraggio di far udire la propria voce per intrecciare nelle parole una luce d'amore. «La famiglia disfatta – commenta Paolo – come una bolla di sapone, inesistente, svanita...».

Lui si è annientato nella figura materna, senza riuscire ad essere quello che avrebbe voluto e forse saputo diventare. Ora sono le cose che parlano, queste cose riunite qui, nella stanza avvolta dalle luci di un tramonto malinconico soffuso dai colori della nostalgia; queste cose un tempo disperse e da lui ritrovate come per un miracolo d'amore.

Enzo Giacobbe ci dà la misura di un dramma scritto – vorrei dire, per tornare a un'immagine medica – con la punta di un bisturi. Ed è sangue, sangue caldo e vivo che corre in questo dialogo, poiché di null'altro si tratta che di un dialogo. Un castello fantastico di parole. Di illusioni, di speranze assopite, di tormenti taciuti. Bisogna saper piangere, come bisogna saper parlare. Allora il palcoscenico può diventare il letto di un ospedale, donde si potrà presto uscire guariti. □

## Nulla di più semplice, eppure...

ENZO GIACOBBE

«Il Teatro documenta, dà testimonianza, orienta, innamora, sublima Costume, Storia, Politica, Poesia e Fantasia. Con Esso l'autore elabora un Accadimento, un Sentimento, un' Idea che vuole vivere insieme ad altri, e allora quell'Evento, quel Sentimento, quel Sogno diventano sillabario di vita perché si sia in tanti a riflettere, a conversare e capirci».

Nulla di più semplice, eppure...

*Regalo di compleanno* (Premio Fondi, 1988) è fra i miei lavori intimisti (*L'altra sponda*, *Le sue mani*, *La ragazza vestita di sole*, *Simbiosi d'amore*, *Piccole cose*, *Federica*, *Frammenti*) che hanno origine da momenti di riflessione su vicende che anche la mia professione di ginecologo ed oncologo mi porta a conoscenza: forse sono i lavori che amo di più, anche per le confessioni che alcune pazienti mi regalano. Tuttavia ho vissuto e vivo con molta intensità quella produzione che chiamo «della resistenza» (*Poi la collina*, *La grande sete*, *La notte delle fiaccolate*, *Un uomo ha paura*, *Morte di un re*), attraverso la quale ho «raccontato, in modo esemplare, un pezzo di Storia d'Italia» come Giancarlo Sbragia ha scritto nella presentazione di *Poi la collina*.

In alcuni altri lavori (*La vecchia galleria Minelli*, *Una chiamata urgente*, *Il canneto*, *Il figlio rubato*, *L'antica altalena del mare*, *La leggenda di Pan di Zuccherò*, *Il sole nella valigia*, *Solitudini*) ho fatto vivere alcuni aspetti sociali e politici che hanno caratterizzato accadimenti non soltanto italiani, ed in essi ho condannato o esaltato gli eventi e i personaggi nei loro comportamenti e nelle loro ragioni.

Nulla di più semplice, eppure... mi è difficile dare ai miei lavori una giusta valenza, al di là delle riflessioni alle quali essi portano, sulla loro teatralità, perché... perché solo quattro o cinque di essi sono stati trasmessi dalla Rai, e uno soltanto è stato rappresentato in teatro (*Piccole cose*, con la regia di Giovanni Lombardo Radice)... eppure almeno una dozzina di essi hanno vinto Premi come Fondi, Vallecorsi, Ippocrate d'oro, Teatro Ora Zero, Giangurgolo, Platano d'oro, Anticoli Corrado... □

## SCHEDA D'AUTORE



ENZO GIACOBBE, medico, specialista in ostetricia e ginecologia ed oncologia, già primario oncologo ospedaliero, è nato a San Vi-

to (Cagliari). Fra i suoi principali lavori: *L'altra sponda*; *Una chiamata urgente*; *Le sue mani*; *La vecchia galleria Minelli*, scritti per la Radio e trasmessi con più repliche, tra il 1975 e il 1982 dalla Compagnia di Prosa di Radio Sardegna, regia di Lino Girau. Per il teatro ha scritto *Il canneto* (Idi 1964, trasmesso in Rai con la regia di Girau); *Poi la collina*, finalista al Riccione 1975; *La grande sete*, segnalato al Vallecorsi 1974; *La ragazza vestita di sole*, secondo classificato al Vallecorsi 1978; *Piccole cose*, Ippocrate d'oro 1982; *La notte delle fiaccolate*, segnalazione speciale al Vallecorsi 1982; *Un uomo ha paura*; *La leggenda di Pan di Zuccherò*, segnalazione al Teatro Ora Zero 1986; *Il sole nella valigia*, favola per ragazzi in collaborazione con Gianni Greoricchio; *Regalo di compleanno*, primo premio Fondi-La Pastora 1988; *Morte di un re*, secondo premio Anticoli Corrado 1989; *Sogni, sortilegi e streghe - Il figlio rubato*, primo premio Giangurgolo d'oro 1990; *L'antica altalena del mare*, primo premio al Vallecorsi 1991; *Federica*, monologo in un atto; *Solitudini*, segnalazione speciale al Vallecorsi 1994; *Simbiosi d'amore (Il cucciolo)* e *Frammenti*. □

BARBARA - (*Dura*) Che baciava sulla bocca, davanti a te, uno sconosciuto!... Che cosa potevi pensare davanti a quella scena?  
LIDIA - Volevi dirmi qualcosa?  
BARBARA - Certo che volevo!  
LIDIA - (*c.s.*) Oh, Dio mio!... Che cosa?  
BARBARA - Che tu parlassi, che intervenissi!  
LIDIA - Non ho capito! Ti assicuro!  
BARBARA - Non hai voluto capire!  
LIDIA - (*Con dolore, irritazione e disagio*) Non ho capito, non ho capito!... Che cosa dovevo fare?... Che cosa volevi?  
BARBARA - Che m'insultassi... e che insultassi quel tale!  
LIDIA - (*Subito, distrutta*) Oh, Dio!  
BARBARA - Volevo che vedessi che le cose sporche possono toccare chiunque!... che mi difendessi da tutto quel lerciume che mi stavo vivendo e che cominciavo a comprendere!... E invece hai taciuto!...  
LIDIA - Non ho capito!...  
BARBARA - Hai preferito inventarti un'altra figlia per metterti al riparo da tutto!... Una bambina che sapesse cantare, e ballare, e che pian piano diventasse tua amica, così come veniva raccomandato da non so quante generazioni!... Bene, mamma: di quella bambina non c'è stato nulla di nulla in me!... Io non ho mai amato le gerbere e non ho mai cantato e non ho mai saputo danzare!... Non sono mai stata quella figlia!  
LIDIA - (*Dolente*) Io ho sempre creduto in quella bambina!  
BARBARA - Ma com'è possibile se a quindici anni sono andata via da casa, e tu hai lasciato che questo avvenisse!... Sai spiegarlo?... Non c'è mai stata una figlia come quella che ti sei costruita!... Tua figlia è quella che hai davanti a te, adesso!... Guardala!... Guardala bene!... È questa tua figlia! Non ce n'è altra!... L'altra è un'invenzione!... Hai manipolato un cappello e un paio di scarpe, per non avere rimorsi!  
LIDIA - (*A voce urlata*) Non potevo pensare che avessi un'amante a quell'età!  
BARBARA - (*Ribatte violenta*) E invece l'avevo, perché sono cose che accadono!...  
Pausa. Lidia forse piange.  
LIDIA - (*È distrutta*) Dio mio!... (*Come parlasse a se stessa*) Come hai fatto?... Com'è potuto accadere?  
BARBARA - (*Con spavalderia e triste ironia*) Com'è accaduto?... Era sempre lì, all'uscita della scuola, nella sua auto, e ogni giorno mi diceva «sali», «sali», «sali»... e io lo guardavo con disprezzo, con ironia, e gli sputavo in faccia una risata che era la risposta al suo insulto!... Poi, un giorno, sono salita: ero convinta che l'avrei umiliato ancora!... Mi condusse nella sua casa fuori città!... Era straordinaria!... Fantastica!... Mai vista una così!... E c'era ogni ben di Dio!...  
LIDIA - Barbara!  
BARBARA - Ricordo la frutta, tanta frutta!... Di ogni specie, di tutti i colori!... Noi avevamo cominciato a vendere i mobili per mangiare!... Vedo ancora oggi quei due facchini che portavano via un pezzo dopo l'altro, distruggendo la nostra casa... e la nostra famiglia!... Mi sentivo come un vecchio mobile, venduta anch'io a prezzo stracciato, da fame!... E in quella casa c'era tanta frutta, tanta... Mi sdraiai e cominciai a mangiare... e non mi accorgevo di ciò che quel tale mi faceva... o non mi interessava!... Vidi il suo viso che baciava le mie ginocchia e domandai «Che cosa fa?»... «Gioco!»... e lasciai fare... Continuai a mangiare!... Poi, cambio gioco, evidentemente... perché sentii un gran desiderio: quello di avere il caldo della sua pelle contro la mia, e le sue braccia lunghe che mi avvolgevano tutta!... Da quella sera... (*S'interrompe*) Ecco!... È cominciato così!  
LIDIA - (*È sconcertata, ma ha un momento di ribellione*) Avevi fame?  
BARBARA - (*Con semplicità*) Sì, avevo fame!... Ne avevamo tutti, allora, in casa!  
LIDIA - (*Dura*) E questo ti ha dato il diritto di farti un amante a quindici anni?  
BARBARA - Non questo!  
LIDIA - (*c.s.*) Che cosa, allora?  
BARBARA - Il tuo silenzio!  
LIDIA - (*Che non capisce*) Il mio... silenzio?

BARBARA - Il tuo tacere!... Il tuo accettare quell'uomo e i regali che mi faceva, senza dire una parola!  
LIDIA - (*Spaventata*) Ma dove vuoi arrivare?... Io non ho mai accettato nulla!  
BARBARA - (*Un urlo*) Non essere ipocrita!  
LIDIA - (*Di rimando, con lo stesso tono*) Mi hai detto che avevi trovato un lavoro.  
BARBARA - E ci hai creduto?  
LIDIA - Certo che ci ho creduto!  
BARBARA - (*c.s.*) Hai finto di crederci! Perché era comodo vivere in quel modo!  
LIDIA - (*Sta per darle un ceffone, ma poi ferma la mano a mezz'aria, consapevole di non averne il diritto*) Ma come puoi... come puoi pensare... che tua madre!... Oh Dio!... È terribile!...  
BARBARA - (*Con calma dolorosa*) E allora rispondi!... Hai comprato tu le mie scarpe di lamé dorato?... Rispondi!... Me le hai comprate tu?... (*Lidia tace*) L'abito di seta azzurro, il tailleur rosso ciliegia, quella gonna bianca a ruota, con quei margheriti gialli che adoravi, me li hai comprati tu?... (*Lidia tace*) E il cappotto di renna?... E tutte le altre cose che mi hai visto addosso e che portavo a casa, e che vedevi, e che tu stessa riordinavi nell'armadio, me le hai comprate tu?... Non mi hai mai domandato da dove venissero, chi me le dava o come le avevo!... Mai!... Come avrei potuto acquistarle, mamma?... Eh?... (*Lidia tace ancora*) Non parli, vero?... Neppure allora l'hai fatto!... E questo tuo star zitta, per me, era accondiscendenza per quel che facevo!... era: «Arrangiatevi, bambina mia!... Hai la fortuna di poterlo fare!».  
LIDIA - (*Distrutta*) Hai pensato questo?  
BARBARA - (*Con molta tristezza*) E che cosa doveva pensare una bambina di quindici anni!... Ho perfino creduto di essere un'eroina perché alla mia età ero il sostegno della famiglia!... (*Con cattiveria*) Ho pensato che tu mi ringraziassi... Sì, che mi ringraziassi... Ogni volta che mi facevi i complimenti per la mia eleganza... Ogni volta che mangiavi con gusto le pietanze che portavo appena sfornate dalla rosticceria insieme a quell'ottimo vino rosso col quale ti ubriacavi!  
LIDIA - (*Piange convulsamente*) Basta!...  
BARBARA - (*Impietosamente*) Sapessi quanto ho pianto io!... Quante volte mi sono detta «Se facesse lei quello che faccio io, sarebbe meno sporco, sarebbe perfino nobile!»... Ma tu allora, eri troppo indaffarata a crearti l'immagine della moglie abbandonata da presentare agli amici, per vedermi!... e più tardi, quella della buona borghese, con un figlio a carico!... per scrivermi, per cercarmi, per chiamarmi, per tentare di riprendermi con te!... Non l'hai fatto!... Perché?... Avevi ancora da spendere qualcosa di quei milioni arrivati da chissà dove, vero? (*Lidia piange ancora*) Non risolvo nulla piangere!... Bisogna parlare, e per tempo!... Bisogna uscire dal silenzio che... ammazza!... (*Si accossia vicino alla madre che è seduta nella «sua» poltrona*) Sai dove vivo?... Se lavoro, se sono sposata, lo sai?... Ti sei domandata se ho dei figli?... Se sei nonna?... «Nonna», mamma!... (*Si alza*) Sì, mamma, lo sei!... (*Lidia solleva il viso e seguirà il parlare della figlia senza essere capace*

di dire una parola) Di una ragazzetta di undici anni!... Ti somiglia, sai?... Ha gli occhi del colore dei tuoi!... Il tuo stesso naso!... L'ho chiamata Cecilia; con il nome di nonna!... Studia alla Saint Mary School!... Dici che è cara?... Sì, è vero, ma non è un problema!... Mio marito?... Non sono sposata!... Non mi ha sposata!... Se n'è andato: come papà!... Svanito nel nulla!... Come vivo?... Lavoro... come sempre!... Sì, guadagno bene!... Con la professione che faccio, guadagno bene! (*Barbara va via e ancora prima che esca, Lidia la chiama*)  
LIDIA - Barbara!... Barbara!... Non andartene!... Aspetta... Non andar via!... (*Si fa buio e si ode ancora il richiamo di Lidia che gradatamente si affievolisce*) Dove siete!... Dimmelo, Barbara!... Barbara! (*Voce lontanissima*) Barbara!... Cecilia!...  
È già buio completo; e per qualche minuto - il tempo per approntare la scena - si ode il valzer di poco prima. Su ciascuna poltrona è il fantoccio del personaggio - Mario, Luciano, Barbara e Paolo - ai quali Lidia si rivolgerà quando parlerà a ciascuno di essi. Luciano è un ragazzo di sedici anni. Il segno (...) esprime un intervento di un interlocutore.  
LIDIA - (*È in piedi e passeggia con molta calma. Poi a Paolo*) E qui che volevi arrivare con il tuo regalo di compleanno, vero?... Prenderti il passato che non conoscevi!... Certo: era anche tuo!... (...) Sì: un tuo diritto!... Capisco tutto Paolo!... Capisco che ne avevi bisogno!... (...) So anche che è un'esigenza sapere di tuo padre, di Barbara, di Luciano, di te stesso... e anche di me!... Ma perché in questo modo?... Non hai pensato che se fino ad oggi ho evitato di parlare - e sono vent'anni che taccio! - doveva esserci una buona ragione?... (...) Per esempio, quella di voler difendere proprio te, da qualcosa che conosciuta in modo inopportuno, avrebbe potuto farti del male?... (...) Qualunque motivo avessi, e potevi averne centomila, e tutti validi, dovevi farlo con discrezione, con delicatezza!... (...) No! mi hai aggredito!... Mi hai aggredito, Paolo!... e lo hai fatto nel modo più subdolo e più perverso!... (...) (*Adirata*) Lusingandomi nel giorno del mio compleanno!... (*Dolente*) Perché l'hai fatto?... (...) Eri stanco della mia ambiguità?... D'accordo!... Ma perché arrivare alla violenza?... (...) (*Risentita*) Hai frugato nei miei ricordi! Ecco che cosa hai fatto!... E i ricordi vanno rispettati!... (*In crescendo*) Sono i nostri segreti più intimi!... Dentro di noi hanno una vita propria, unica!... Sono irripetibili in nessun'altra persona!... E nessuno, nessuno, può arrogarsi il diritto di fare violenza!... Perché ce ne sono di quelli che non vuoi che vengano fuori... che hai paura di incontrare... ai quali ti avvicini con attenzione, con precauzione... perfino con terrore, perché... perché sono violenti, impietosi... aggrediscono e non ti lasciano più!... E questi sono ricordi tuoi e basta! Non puoi dividerli con altri!... Devi «custodirli» dentro di te!... Devi «quasi nasconderti» nel più profondo della tua mente sperando che nessuno pensi di curiosare!... E confidi che questo duri tutta la vita!... (*Con amarezza*) E invece, un giorno... arriva la violenza di un figlio, il quale muovendosi con inconsapevolezza, come giocasse fra un ventaglio e un servizio da caffè vecchi e sepolti, fruga fra i ricordi di cose tue anch'esse vecchie e sepolte, che risvegliati, sono una... una scudisciata dietro l'altra... e ti strappano la maschera... fino a mostrare gli occhi pervasi dalla stessa angoscia vissuta tanto tempo fa, e che avevi dimenticata!... Una angoscia terrificante!... che è cominciata con il silenzio di questa stanza... dove è nata anche la tua solitudine!... Una solitudine... di cui nessuno si è mai accorto!... Neppure tu, Mario, vero?... Tu che avresti potuto più di tutti, neppure tu!... Una solitudine di cui ho conosciuto perfino il momento più degradante: il vino... fino a ubriacarmi!... E non è la sola cosa che hai tolto fuori, Paolo!... Perché con quel silenzio che ha... che ha fagocitato tutti i nostri sentimenti, anche i pensieri di ognuno di noi... contro il quale sono sempre stata incapace di... di una qualunque ribellione!... hai risvegliato una cosa che proprio tu eri riuscito a can-

## L'ILLUSTRATORE

FERRUCCIO AMBROSINI, è l'autore delle illustrazioni del testo di Enzo Giacobbe, appositamente eseguite per *Hystrio*. Ordinario di Disegno e Storia dell'Arte al Liceo Scientifico «L.B. Alberti» di Cagliari, pittore, ha tenuto personali in varie città quali Pisa, Verona, Udine, Cagliari. Scenografo, la sua opera si orienta prevalentemente alla lirica. Ha firmato *La Bohème* all'Anfiteatro di Cagliari nella stagione estiva 1993, e, nella stessa stagione ha collaborato all'esecuzione ed all'allestimento di *La forza del destino* e *Carmen* ancora all'Anfiteatro di Cagliari. □

cellare dalla mia vita: la paura!... la paura di... di tutto!... Io... ho avuto sempre paura!... È vero, Mario?... O non ti sei accorto neppure di questo?... È probabile: il tuo egoismo era talmente grande che!... È per paura che non mi sono ribellata al silenzio che mi hai imposto! (Con voce sempre più alta, fino all'urlo) «Voglio silenzio!»... «Silenzio!»... «Silenzio!»... Ho ancora nelle orecchie le tue urla!... Ed è per paura che l'ho fatto rispettare ai bambini!... E così la paura è diventata terrore!... e per la violenza che facevo ad essi, e per non sapere come aiutarli!... Oh Dio! Che vita, Mario!... Che vita inutile, buttata via!... Avremmo potuto ridere, giocare con i bambini!... vivere!... e invece quel silenzio è diventato l'incubo dei nostri giorni!... Ogni volta che i bambini entravano in questa stanza, leggevo nei loro occhi lo «spettro» di quel silenzio!... E questo mi paralizzava!... paura!... soltanto paura!... Paura quando ho abortito perché «Un quarto figlio, no!»... Quando mi hai posseduta senza amore... «per vuotare le olive» come dicevi!... paura quando mi hai usato minor rispetto di quello che una bestia ha per la sua compagna!... e tu sai di che parlo!... paura quando mi sentivo tollerante con te perché ti amavo!... quando vivevo ogni ora della giornata per te... quando sapevo che ogni mio respiro era per te!... È stata paura quando mi hai detto «me ne vado»... e io non ho saputo come trattenermi!... «Sono stanco del tuo volermi bene»... e non ho saputo che cosa fare... Che cosa dovevo fare, Mario?... Dimmelo!... (Si butta ai piedi del fantoccio di Mario e gli abbraccia le gambe) Ho calpestato la mia dignità buttandomi ai tuoi piedi... e ho avuto paura del tuo rifiuto quando t'invocavo di non andartene, quando ti promettevo qualunque cosa avessi voluto impormi, amandoti di meno o di più, se avessi voluto!... Mi hai allontanata con uno strattone... (Cade all'indietro come avesse ricevuto una spinta violenta) e ho avuto paura anche allora... e per paura... non ti ho ucciso!... (Si alza) E quando sei andato via, ho avuto paura perché non sapevo che cosa dare da mangiare ai bambini... e perché erano l'unico pensiero che mi ha impedito di buttarmi nel fiume!... E ho cominciato a vendere i mobili... con paura!... Tutti insieme?... No: uno alla volta, perché avevo paura anche della solitudine fisica!... Ho avuto paura di quei due facchini che depredavano la nostra casa!... Entravano, portavano via un mobile, dopo qualche tempo, un altro... e mi pareva che ridessero... di scherno, capisci?... che mi incolpassero di non essere stata capace di... di... E allora la paura è diventata disperazione... e nella disperazione più... più... ho cominciato... a bere, a ubriacarmi, per non pensare... nel tentativo di... nella speranza che... Ma più bevevo e più mi rendevo conto della mia pochezza, della mia incapacità ad una qualunque cosa positiva... e più questa verità mi ruotava per la mente, più mi abbruttivo!... (A Barbara) Sì, Barbara, vedevo i tuoi abiti nuovi, la tua gonna a fiori gialli, il tuo cappotto di renna!... mi accorgevo di tutto!... ma ero... ero incapace di capire, di vedere chiaro!... Mi avevi detto che lavoravi e ti ho creduto!... Ti ho creduto perché una madre «deve» credere a una figlia... e ti ho creduto perché quel lavoro era la benedizione!... era la manna che pioveva dal cielo!... Ci ho creduto!... e ho anche creduto che la miseria sarebbe scomparsa... E, perfino, che mi avrebbe lasciato la paura!... Ho pensato che avrei lavorato anch'io!... Quando mi hai detto che avevi trovato lavoro, sai che cosa ho pensato?... Che mi avevi dato una lezione!... Una ragazza di quindici anni aveva risolto una crisi che a me aveva tolto idee e coraggio!... E questa ragazza... eri tu: mia figlia!... È stato questo... lo schiaffo più... salutare che abbia mai ricevuto!... la molla che mi ha fatto lasciare il vino!... Ogni volta che mi assaliva la tentazione, mi ficcavo in mente il tuo viso, i tuoi occhi... e riuscivo a sopportare quei dolori che altre volte avevo allontanato con un bicchiere, e con un altro, e un altro ancora!... Ma proprio allora, proprio in quei giorni... te ne sei andata... senza dirmi nulla... solo due righe per dirmi che speravi che i due milioni che mi lasciavi mi sarebbero bastati per le prime necessità!... È stata una bastonata!... Allora ho capito che... Ma, vedi, Barbara, io... io sono si-



cura che ogni madre si rifiuta di credere, o di pensare soltanto, che la propria figlia... a quindici anni faccia... faccia la... o abbia un amante!... Ti ho cercato, credimi!... Con la paura e il terrore di trovare un gaglio che mi dicesse che ti aveva portata a letto!... È vero: ti ho cercata solo per poco, ma non ce l'ho fatta!... Quella ricerca mi sfiniva, mi terrorizzava!... E una sera, distrutta dalla fatica e dalla disperazione, al mio rientro a casa... appoggiata ad un boccale, sul tavolo di cucina, una busta... «Per mamma»... Due parole... tristi... cuppe... desolanti... Era la tua lettera, Luciano!... (Si è rivolta a Luciano) che ho aperto con paura... perché di te non sapevo niente... non sapevo che cosa pensassi, perché in quei mesi non hai detto una parola, mai una!... Avevo terrore!... Non credo di sapertela ripetere quella lettera!... C'erano un'infinità di accuse contro papà e contro di me... So che mi attribuivi la fuga di Barbara, ma ti assicuro... il dramma in quella lettera era una parola sola... una sola... «Addio!»... e sono corsa a cercarti... e chiedevo aiuto a chiunque incontrassi, e urlavo, e piangevo, e avevo il terrore negli occhi, perché mi aiutarono tutti!... tutti!... tanta gente!... tanta!... E vedevo gli uomini e le donne correre, e si chiamavano l'uno con l'altro, e anch'essi urlavano, e davano ordini!... Erano tante voci confuse... e tante torce che frugavano fra i cespugli lungo il fiume, e nell'acqua, perché qualcuno aveva detto di averti visto sull'argine alto, dove il fiume fa un angolo e l'acqua acquista velocità e forma i vortici!... E rimasi... tanto tempo... con la disperazione che mi opprimeva il petto e le tempie!... E la notte... le barche!... tante!... che frugavano nell'acqua, e ogni tanto qualcuno chiedeva una luce più forte... e si udivano delle voci lugubri...

lugubri, Luciano!... e nelle barche, dall'acqua, tiravano su qualcosa... e poi la ributtavano giù!... Finché... finché se ne andarono tutti... e ognuno mi pregava di tornare a casa!... che avrebbero ripreso a cercare l'indomani... e qualcuno tentava di farmi sperare conclusioni diverse!... Finché rimasi sola... non so quanto tempo... sperando che... Sperando nulla, Luciano!... Oramai anche tu te n'eri andato via... mi avevi lasciato!... E mentre piangevo senza più lacrime, un uomo, mi tese una mano, mi aiutò ad alzarmi e a fare i primi passi verso casa!... Mi sembrò di riconoscere quell'uomo!... l'avevo incontrato altre volte prima di allora, e intimamente sentivo di poterli fidare!... Camminavamo uno affianco all'altro e solo quando giungemmo davanti a casa... mi disse che tu (indica Paolo) eri da certi amici in una città vicina e che ti saresti trattenuto una decina di giorni!... Quando cercai di capire mi disse che era meglio così: il gran chiasso per la disgrazia sarebbe passato e avrei potuto non parlarne! «Che bisogno c'è di dire adesso a un bambino di otto anni della morte del fratello! Prendilo!... Portalo via!... Che necessità di stare qui?... Trasferitevi!... Una città vale l'altra, no?... Anzi, una città senza ricordi è meglio!»... e aggiunse: «I soldi di Barbara possono tornarvi utili!»... Mi sorpresi solo un poco che sapesse di te e dei soldi!... Mi sembrava logico, naturale che quell'uomo conoscesse tutto di noi!... E così non gli domandai nulla!... Lo guardai soltanto... mi sorrisse, e mi sentii rassicurata!... Quando sei rientrato a casa erano dieci giorni esatti dalla disgrazia, mi hai subito domandato di Luciano: «Non c'è?»... Ho avuto un attimo di terrore, ma riuscii a dire soltanto «No!»... Poi con curiosità, solo curiosità, sereno, senza an-



sti avuto necessità per lungo tempo!... Ed è stato vero, Paolo!... Perché ti ho aiutato in mille modi, per farti crescere!... e la mia tenerezza, quel modo di volerti bene che sembra tu abbia frainteso fino a definirlo ambiguo, quel mio amore dolcissimo di cui ti ho ricoperto, è l'unico modo che ha una madre per amare un figlio fragile com'eri tu!... Scusami, ma nel nostro passato ci sei anche tu!... Dici che ti ho tolto i desideri, gli interessi, i sogni!... Beh!... Io penso che sia stata proprio la tua fragilità a farti credere!... Non sono mai riuscita a sentirti dire «Vorrei!... Vorrei fare!... Vorrei andare!»... e ti assicuro che ti parlavo di prospettive, di futuro, di interessi da vivere!... Ma quando te li suggerivo, ti stringevi a me, come non volessi rinunciare a quell'unica realtà che conoscevi!... E ho tentato in tutti i modi... sai?... Ricordi quel mese di vacanza che avresti dovuto trascorrere dagli zii?... Avevi quasi vent'anni!... Bene: sei stato via tre giorni!... Sei scappato... per tornare a casa!... Credimi, ho dovuto prenderti per mano giorno dopo giorno!... Hai avuto bisogno, come dicevi poc'anzi di quei sorrisi che non hai avuto da bambino!... di tenerezze, di baci, di parole, di carezze, dei miei abbracci!... E sono state queste cose che non riusciste a farti diventare sereno, almeno un poco!... E la gioia dei tuoi sorrisi quando mi abbracciavi dopo un fremito di paura, era la testimonianza del tuo star bene così!... E questa nostra fisicità... che non è ambigua, Paolo, ti prego!... non lo è mai stata e non potrà mai esserlo!... «anche» questa fisicità, insieme a tutte le altre espressioni del mio amore per te... nel quale c'era, e c'è, anche quello per Barbara, e per Luciano, e anche quello per papà... intimamente e totalmente ricchi di... di pulizia, di delicatezza, di gioia e anche di abbandono... tutte queste cose insieme ti han tolto la fragilità, fino a cancellare le incertezze, i timori... e ti han fatto adulto!... La tua determinazione di stasera lo dimostra!... Non hai avuto altro dalla vita!... Mille volte ci siamo detti «Stiamo bene insieme», ed è stato vero mille volte!... Stasera hai voluto di più!... Qualcosa che ti mancava: il passato che ti avevo nascosto!... Scusami se l'ho tenuto così a lungo!... Ho voluto viverlo il più possibile!... Ma hai ragione tu: ti mancava per essere uomo!... (...) Non mi ringraziarlo!... Qualunque madre avrebbe fatto le stesse cose!... (...) Ne sono felice!... Davvero felice!... È stato un magnifico regalo di compleanno!...  
*Viene avanti e lentamente un velario cade sulla scena, lasciandola appena intravedere. Lidia davanti a questo si guarda ai lati. È trascorso molto tempo da quanto abbiamo visto sulla scena. I pensieri che Lidia ha vissuto si vanno offuscando: un altro velario ha attenuato la visione della stanza. Lidia sceglie una strada e serenamente la percorre fino a scomparire.*

sia... «È andato via anche lui?»... «Sì»... «E perché non andiamo via anche noi?»... Mi sono aggrappata a quella tua richiesta!... Pensai che fosse stato quell'uomo a suggerirti la proposta!... Mi ci aggrappai perché mi dava la possibilità di non parlarti di Luciano!... E siamo andati via... E non è vero che una città sconosciuta è senza ricordi... Quando ci arrivi la... la riempi con i tuoi!... e vedi i fantasmi delle tue tragedie affollare gli angoli delle case, le strade, le piazze, i viali!... Sono da per tutto!... Nel viso di un giovane, nel modo di camminare di una ragazza, in una risata che ti giunge da lontano e che rincorri nell'eco... o che rifiuti, d'impulso, perché ti violenta!... C'è voluta forza, sai?... molta forza, per vivere... e «bisognava» vivere!... Tu eri con me e dovevo essere forte!... Dovevo essere la tua guida, un punto di riferimento sereno, una persona su cui essere certo di poter contare in qualunque occasione!... E questo nuovo ruolo, mi ha dato una paura nuova: di non saperti crescere bene!... Fin da quei primi giorni ti eri dimostrato pieno di ansie, di insicurezze, di paure... e... ho dovuto difenderti... dalla città e dai ricordi, dal passato!... e per affrontare la prima bisogna cancellare i secondi!... (...) Non avevo altra soluzione!... (...) Era l'unica cosa che potessi fare!... (...) Tacere, sì, tacere, tacere!... e di Luciano e di Barbara darti delle immagini che potessero soddisfare la tua curiosità e i tuoi affetti!... Barbara sposata giovanissima era attendibile: molte ragazze si sposavano giovanissime, allora!... (...) E di Luciano... di Luciano bisognava che si parlasse il meno possibile, altrimenti ti avrei raccontato la sua fine!... So io come passavo le notti... quando riaffiorano e ti assalgono i rimpianti, i rimorsi, le colpe!... (...) Sì, dovevo tacere... e dovevo darti di lui un'immagine non felici!... (...) Esattamente: quella del figlio che si è completamente dimenticato della madre... confidando che sarei stato discreto per non addolorarmi!... Ed è stato così!... Pochissime domande!... Non abbiamo quasi mai parlato del passato!... e abbiamo cominciato a vivere insieme!... Ti ero vicina in ogni esigenza, in ogni necessità!... Avevi i miei sorrisi... cercavo di darti serenità... talvolta perfino gaiezza!... senza svelarti l'angoscia che mi creava l'assenza di Barbara, la... la tristezza per non sapere dove fosse, per non averla mai più rivista!... (A Barbara) Ho ripreso a cercarti, Barbara!... con la cautela e l'attenzione che m'imponesse la situazione eppure con testardaggine!... ma non ti ho trovata!... E quando sei arrivata, quella sera, ti ho accolto con gioia... ho cercato in mille modi di impedirti di raccontare, perché volevo riaverti con me, serenamente, ma... Sì, è stato giusto che mi abbia detto dei miei errori!... Da allora è cambiato tutto, sai? Tutto!... Quando mi hai detto di Cecilia... da allora, una volta alla settimana prendo il treno e corro a vederla... a vederla... Non sono molte le Saint Mary School!... Ho imparato a riconoscerla, sai?... È vero, mi assomiglia un po'!... Ma solo un po'!... È precisa a te!... Ha la tua stessa grinta... ed è bella... come te!... Vorrei tanto incontrarla, un giorno!... (...) (A Paolo) No, Paolo!... Non credo che sia stato un errore non parlarne!... Facendo così è stato possibile cominciare a vivere!... Il passato te lo sarei ripreso più tardi!... (...) Sì, ho seguito il consiglio di quell'uomo!... (...) È stata l'unica persona che mi abbia aiutato!... e l'ho ascoltata!... Avevo bisogno di credere in qualcuno!... Ti ho detto che non era uno sconosciuto!... (...) Era... forse era... la mia coscienza... il mio intuito di madre, che sapevano che avevi bisogno di aiuto, e che ne avrei-

SIPARIO

## TEATRO JUVARRA: UN CANTIERE PER IL TEATRO

presenta

**MILLENUM**  
 di Richi Ferrero  
 Roberto Castello  
 e Giuseppe Zambon  
 dal 30 gennaio  
 al 13 febbraio 1995

*Di fronte ad uno spettatore-viaggiatore,  
 l'antico rito di un mercato di frutta e verdura  
 dove il pubblico potrà fare la spesa*



## IL DUCA DELLE PRUGNE

Secondo studio per  
 «Siamo qui solo per i soldi»

di Roberto Castello  
 dal 22 al 26 febbraio 1995

*Un garbato musical  
 sulla politica  
 fatta coi piedi*

Informazioni e prenotazioni: Via Juvorra, 15 - Torino - Telefono (011) 532087-540675-5175084

## Assegnati a Roma i premi «Diego Fabbri»

**L**e discipline dello spettacolo fra rappresentazione, riflessione critica, momenti di confronto. E, di conseguenza, dalla pratica di palcoscenico, da un set cinematografico, da una sala di incisione ad un puntuale itinerario di raccoglimento, di analisi semiologica - raggiungibili con il solo mezzo della rilevanza saggistica, del supporto (e dell'impegno) editoriale. Questo il significato - crediamo - dell'ormai consolidato Premio «Diego Fabbri», assegnato annualmente a Roma, a cura dell'Ente dello Spettacolo ed il patrocinio del ministero per i Beni Culturali, del Dipartimento dello Spettacolo, della Presidenza del Consiglio. Tutti di rilievo e di indiscussa esperienza professionale i vincitori di questa decima edizione, uniformati alla comune tensione di tradurre in pagine di diario, in appunti di lavorazione, in progetti operativi altrettante esperienze di regia, di critica teatrale e cinematografica, di musicologia.

Vincitori della decima edizione del Premio Fabbri sono Francesco Bolzoni (sezione cinema) per i suoi studi su Mino Maccari, Helmut Kasarek per *Billy Wilder, un viennese ad Hollywood*, Carlo Sartori (teoria delle comunicazioni) per *La qualità televisiva*, Gian Paolo Capretini per *Totem e tivù*, Bettetini e Colombo per *Nuove tecnologie della comunicazione*, Pietro Carriglio e Giorgio Strehler si sono affermati nella sezione teatro per i loro contributi alla crescita e alla identità di un teatro nazionale; al giornalista Maurizio Giammusso è andata la segnalazione speciale per il suo collage di interpunzioni critiche in margine alle letture dantesche di Gassman in televisione. Premio per la radiofonia ad un veterano come Nerino Rossi, premio per la ricerca musicologica-ex aequo a Maria Grazia Teodori (*Vieri Tosatti*) e Carlo Maria Ricci e Valery Voskobonikov per l'edizione italiana dei diari di Prokofiev. A.P.

## EXIT

**MILANO** - È morto improvvisamente il giornalista e scrittore Giuseppe Grieco. Napoletano, aveva vinto nel 1951 il Bagutta «Opera prima» con una raccolta di poesie nel suo dialetto. Autore di romanzi (Casa Vanacore aveva vinto il Premio Napoli), Grieco teneva da anni la critica teatrale sul settimanale Gente, scriveva di teatro, approntava biografie, da Manzoni a Gesù, malgrado il male che da anni lo faceva soffrire e che accettava con stoica rassegnazione.

**ATENE** - Stroncato da un infarto è morto Gian Maria Volonté. L'attore si trovava in Grecia impegnato nelle riprese del film di Anghelopoulos *Lo sguardo di Odisseo*. L'attore, che aveva sessant'anni, si era distinto subito dopo l'Accademia per il suo impegno civile e la sua maschera fortemente espressiva. Il successo era arrivato con *L'idiota televisivo al fianco di Albertazzi* (Volonté era il cupo Rogozin) e in teatro aveva fatto scoppiare il caso con la sua tentata messinscena del *Vicario di Hochkut* proibito dalla censura. Era stato scomunicato insieme a Oreste Scalzone per quell'episodio. Ma è nel cinema che aveva subito trionfato, distinguendosi per la sua recitazione moderna e nervosa, da *La classe operaia* in Paradiso di Petri a *Uomini contro* di Rosi, da *Il caso Mattei sempre di Rosi* a *Indagine di un cittadino al di sopra di ogni sospetto* ancora di Petri, fino a *Todo modo dal romanzo di Sciascia* e a *L'opera in nero dal romanzo della Yourcenar*.

## MONTEGROTTO: VIA ALLA 7ª EDIZIONE Il Premio alla Vocazione 1995

**S**ono aperte le iscrizioni al VII Premio alla Vocazione di Montegrotto Terme che si svolgerà nel giugno 1995. Le domande, inoltrate dalle Scuole o dai singoli allievi o ex-allievi, devono pervenire alla direzione di *Hystrio*, viale Ranzoni 17, 20149 Milano (tel. 02/48700557-40073256) unitamente ad una foto, un breve curriculum, l'attestato di frequenza e l'indicazione del brano teatrale proposto, nonché di un eventuale testo di riserva. Il brano, della durata massima di dieci minuti e ridotto a monologo, può essere in lingua italiana o in uno dei dialetti che abbiano una tradizione teatrale.

Anche quest'anno il Premio alla Vocazione è aperto a concorrenti provenienti da Scuole d'Arte drammatica dei Paesi europei. I candidati hanno facoltà di presentarsi alla prova con un brano nella lingua del Paese d'origine ma debbono dimostrare con una successiva prova, della stessa durata massima di dieci minuti, di sapersi esprimere sulla scena anche nella lingua italiana. La loro ammissione alla selezione è decisa a giudizio della giuria. Anche per le pre-selezioni che si svolgeranno in maggio, riservate esclusivamente a giovani aspiranti attori che pur sprovvisti di diploma di Scuola di Teatro, ritengono di aver compiuto esperienze di palcoscenico o di essere in possesso di requisiti tali da giustificare una loro audizione, la domanda, accompagnata da dati anagrafici completi, un curriculum e una motivazione della richiesta stessa nonché una fotografia, deve essere inviata alla direzione di *Hystrio*, viale Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02/48700557. Le domande per la selezione finale di giugno dovranno pervenire alla redazione di *Hystrio* entro il 15/5/1995, mentre quelle per la pre-selezione entro il 30/4/1995.

La commissione giudicatrice procederà alla convocazione dei prescelti i quali si impegneranno ad interpretare un testo a loro scelta, in lingua italiana o in dialetto.

L'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione al Concorso è il 1968. □

## CALEFFI TRA I VINCITORI DELL'EDIZIONE 1994 Continuare a premiare o tacere? Il Candoni diventa biennale

**M**atamoro di Francesco Autiero, *Radiostazioni* di Fabrizio Caleffi, e *Famiglia graduale in campo da tennis* di Aldo Selleri sono i testi vincitori del Premio Candoni-Arta Terme 1994, XXV edizione.

Venticinque anni sono un'età matura per un premio, che si trova infatti in crisi di crescita. Intitolato a un coraggioso autore come Luigi Candoni, si distingue nel panorama delle manifestazioni nazionali dedicate al teatro contemporaneo per l'attenzione alla drammaturgia della parola enfaticamente dal suggerimento di destinazione dei testi alla radiofonia.

La giuria, presieduta da Franco Quadri e formata da Alessandro Bergonzoni, Roberta Carlotta, Renzo Giacchieri, Carla Gravina, Elio Molinari, Paolo Patui, Giorgio Pressburger e Sergio Sarti, ha voluto rendere pubblica l'intenzione di trasformare il Premio in biennale, sospendendolo di fatto per un anno. Una pausa di riflessione suggerita dalla lettura dei copioni partecipanti; troppi dei quali sono apparsi «scritti per i premi». Lontani, cioè dalla realtà ideativa e produttiva; un vecchio vizio di molti commediografi italiani questo di produrre opere finalizzate a riconoscimenti astratti più che alla rappresentazione. Un atteggiamento che non può che dispiacere a Quadri, da anni impegnato, con una parzialità certo giustificata dalla passione, nella promozione di un teatro antiletterario.

Così i tre premiati di questa edizione (a cui si aggiungono i segnalati Tarantino, Crea e Gianarelli) operano: Autiero nella rappresentazione della «gente bassa» anche di linguaggio a cui dedica un saporito tritico, Caleffi pienamente coinvolto nel lavoro di palcoscenico anche come regista e attore (Compagnia del Piccolo Teatro-Teatro d'Europa di Milano), Selleri nella sperimentazione quasi neo-futurista. Il napoletano Autiero racconta un pellegrinaggio a Compostella, che è anche un viaggio nel tempo, il milanese cosmopolita Caleffi porta in taxi un transessuale che celebra il mito di Jacqueline Kennedy Onassis nel momento della sua scomparsa, intercalandolo con il suicidio di una rock star e con le stragi etniche in Ruanda, Selleri palleggiando una Wimbledon dei sentimenti.

Il tema è quindi anche il problema di questo premio è la scrittura destinata all'ascolto, e cioè tesa alla visualizzazione e non alla visione. La capacità percettiva di ascolto è limitata alla dialettica di due voci e di due gruppi di voci, aventi una collocazione spaziale realistica e tangibile, che si opponga alla dispersione. La fiction alla radio è accettabile quanto più somiglia alla realtà e al resto della radio, come questo caso insuperato di finzione radiofonica, che è l'invasione dei marziani negli Stati Uniti, inventata da Orson Welles.

La radio è ascoltabile nella proporzione in cui chi ascolta si fa radio, diventa radio, accentua il suo essere presente a se stesso trasmettendo quello che ascolta in un tu per tu, che è partecipazione interattiva emotiva e non tecnologica: un super teatro a due, per attore e spettatore-attore. Antonella Barbieri

## Seminario del Living Theatre al Teatro Buratto di Milano

Il Living Theatre, mitico gruppo fondato a New York da Judith Malina e Julian Beck nel 1947 e che ha avuto la sua prima nel 1951, ha scritto una lunga pagina di storia del teatro e anche di storia tout court. Anarchia, pacifismo, poesia, critica sociopolitica: questi i punti fermi attraverso cui è stata interpretata, rielaborata in codice teatrale e anche cambiata la realtà perché il Living ha attraversato questi decenni di attività vivendo con coraggiosa consapevolezza il proprio tempo nel quale ha inciso segni profondi.

Entrare in contatto con il Living, da attore o da spettatore, significa da sempre sbattere contro una precisa filosofia di vita a cui lo stile artistico è subordinato. Una giornata nella vita della città è il titolo del seminario, svoltosi nella sede del Teatro del Buratto, che i direttori del Living, Judith Malina e Hanon Reznikov, succeduto a Beck scomparso nell'85, hanno condotto a Milano dal 16 al 21 novembre e che si è concluso con uno spettacolo/animazione presso l'Accademia di Brera. È stato scelto il quotidiano urbano perché è un tema ampio, globale, e che si presta a una vasta gamma di approcci. Circa venticinque i partecipanti tra professionisti e allievi attori che hanno sviscerato nei primi momenti di discussione comune quegli aspetti particolari, di pressante interesse, sulla base dei quali costruire una breve sequenza. La difficoltà di comunicare e tuttavia il bisogno di calore umano, la violenza, l'emarginazione, l'invadenza della tecnologia sono stati gli argomenti prescelti.

Durante le lezioni sono stati spiegati e messi in atto gli esercizi che il gruppo esegue per raggiungere il necessario livello di concentrazione e di sensibilità interattiva, e il dosaggio e il controllo dell'energia: esercizi di biomeccanica, «L'accordo», «La processione», «La peste», «Suono e movimento», «La danza di Bacco», così detti in gergo livinghiano. Ma essi non costituiscono solo una fase preparatoria perché spesso queste tecniche vengono inserite negli spettacoli stessi della compagnia, come è stato fatto anche nella performance vista a Brera.

Obiettivo finale del seminario era far vivere ai partecipanti un'esperienza di creazione collettiva sebbene articolata, in alcune fasi progettuali, a livello di sottogruppi; e il risultato è andato a segno, complice un rapporto vivacemente collaborativo instauratosi immediatamente tra i partecipanti, alimentato dalla pacatezza di Judith e Hanon e da un profondo senso di rispetto di ciascuno per gli altri. C'è da stupirsi di quanto sia stato costruito, specialmente in termini di affiatamento di gruppo, in così poco tempo. A Brera la presentazione al pubblico è giunta a sorpresa per la maggior parte di esso che quindi non era preparato né disposto a un evento teatrale. Tra commenti di stupore e di entusiasmo, e purtroppo anche tra sordi atteggiamenti snob i giovani attori hanno trascinato il pubblico, massicciamente costituito da studenti che a quell'ora (mezzogiorno) affollavano le aule e i corridoi dell'Accademia nell'aula magna dove lo spettacolo ha toccato vertici assoluti di coinvolgimento emotivo e ha trasmesso una potente carica di energia che fa riflettere sul ruolo fortemente attivo e propositivo che il teatro potrebbe ancora avere nella società e che, anzi, dovrebbe riconquistarsi. Anna Ceravolo

## Segnali a Mantova: la nuova stagione del Teatro Ragazzi

Segnali, manifestazione dedicata alle proposte di Teatro Ragazzi offerte dalle compagnie lombarde, si è svolta dal 19 al 22 maggio a Mantova. Promotore la Regione Lombardia - Settore Cultura e informazione - Lombardia Spettacolo Ragazzi - Teatro e Musica. Enti coinvolti nell'organizzazione il Teatro del Buratto, Fontanateatro, il Centro teatrale bresciano, l'Agis lombarda. L'assessorato alla Cultura della Provincia di Mantova, l'assessorato alla Cultura e alla Pubblica Istruzione del Comune di Mantova hanno collaborato alla realizzazione.

All'educazione teatrale dei ragazzi si va attribuendo una sempre maggiore importanza. Un dato che sostiene questa affermazione è l'ammontare delle risorse destinate dalla Regione a questo settore: poco meno della metà del totale dei mezzi finanziari devoluti a tutto il teatro. Ormai giunta alla quinta edizione, Segnali propone un'anteprima delle novità di teatro ragazzi della prossima stagione. È un'occasione d'incontro tra enti pubblici, operatori teatrali, compagnie, cioè la domanda e l'offerta del prodotto teatrale confezionato per i giovani e i giovanissimi.

In più spazi concentrati nel centro della città, superbo il Teatro Scientifico del Bibiena, sono stati allestiti i nove spettacoli selezionati in base a due criteri guida: il contenuto artistico e la corrispondenza con la fascia d'età che lo spettacolo si prefigge di raggiungere. La Commissione artistica di Segnali ha scelto i seguenti spettacoli. *Cappuccetti rossi* di Assondelli e Stecchettoni, i molteplici delle tecniche rappresentative giustifica il plurale. *Autostrada facendo* sorge su un senso di colpa nei confronti della figlioletta; rimpianti e ricordi di un camionista, della Compagnia Filipazzi. Diffidare dalle sconosciute è il monito de *L'acchiappastreghe*, Pandemonium Teatro di Bergamo; buono il supporto musicale per questa divertente metafora in cui le streghe hanno sembianze, di primo acchito, niente affatto sospette il che le rende poco distinguibili e molto pericolose. *Metropolis*, Quelli di Grock, movimenti acrobatici e sintonia di gruppo; l'energia si spreca. *Faustino*, liberamente tratto da Goethe, poetico spettacolo di marionette per il Teatro all'Improvisivo. L'inconfondibile levità delle atmosfere tradisce la firma di Marco Baliani regista di *Prima che il gallo canti*, Teatro Città Murata. *I tre porcellini*, Teatro d'Artificio, gag a gogo per la rilettura della celebre favola. *Filabe italiane*, del Teatro del Vento; l'interprete si fa narratore, personaggio e quindi entra in una dimensione distaccata dal racconto per interagire col pubblico. A percorso ancora non ultimato *Ali* del Teatro la Ribalta. Originale il codice di comunicazione non verbale in cui la ripetizione dei gesti o il loro richiamo, più volte ripetuto durante lo spettacolo, modulano un ritmo ipnotico.

Altri dodici gruppi hanno avuto la possibilità di dare un assaggio delle loro produzioni con brevi performance sotto un tendone innalzato nel cortile della Casa del Mantegna all'interno della quale la mostra *Semi di zucca*, ideata da Dario Moretti, rappresenta un percorso di parole e immagini in cui vengono citate, per associazione, trentanove compagnie di teatro ragazzi della Lombardia. Segnali è stata una delle tappe attraverso le quali si è sviluppato il laboratorio di scrittura tenuto da

Giuseppe Manfredi, al quale hanno aderito ventitre compagnie. Alla prossima edizione di Segnali i frutti di questo seminario. *Pollicino a teatro: identikit dello spettatore infantile* con la dottoressa Mafra Gagliardi, un incontro dedicato al comportamento intellettuale ed emotivo dei piccoli che vivono l'esperienza teatrale, ha messo in luce anche il ruolo che l'istituzione scolastica deve rivestire quale trait d'union tra utenza e compagnia. Anna Ceravolo

## Raccolte migliaia di firme per evitare lo sfratto del Trebbo

Toni Comello porta al collo una medaglietta con un simbolo che ricorda una Y, ma che può anche indicare il punto d'incontro di tre vie (autore-attore-spettatore). Oppure, capovolta, la bacchetta biforcuta di un raddomante o un simbolo di pace. Il Dizionario Enciclopedico Treccani riporta, di trebbo, questa definizione: «s.m. (latino trivium) voce romagnola (trebb) italianizzata che significa (come il toscano antico trebbio) riunione di amici, incontro, veglia (...) Nel 1956 Toni Comello e Walter Della Monica iniziarono dei trebbi poetici, organizzati in una piazza o in una grande sala: letture espressive miranti a rinnovare il gusto del pubblico per la poesia antica e moderna».

L'attività del Trebbo trovò una fissa dimora nel 1965 a Milano, in via De Amicis 17, in un edificio comunale all'inizio piuttosto malridotto. Per ventotto anni Toni Comello ci ha lavorato dentro, sia per rendere la piccola sala (100 posti) accogliente e funzionale, sia per allestire spettacoli, incontri, lezioni, corsi. Per quasi vent'anni l'attività si è rivolta alle scuole con lezioni-spettacolo che andavano a esplorare i classici della letteratura italiana, da Dante a Ungaretti, da Alfieri a Leopardi a Montale, con un rigore e una passione che non hanno niente a che vedere con un certo spirito di improvvisazione che spesso caratterizza gli spettacoli per le scuole. Per il Trebbo sono passate centinaia di migliaia di studenti (60 mila solo nella stagione 1992-93). Il lavoro non manca - anche perché, oltre all'attività per le scuole, il Centro offre una ricca programmazione serale - e finanziatore unico è il pubblico; unica eccezione, il contributo di venti milioni che il sindaco Tognoli fece assegnare al teatro (che non ha debiti) nel decennio 1983-93, ma che il Comune trattiene quasi totalmente per autopagarsi affitto e spese di base (riscaldamento, rifiuti).

Nel 1994 il contributo del Comune viene sospeso e, in maggio, viene notificato lo sfratto a conclusione di un iter burocratico normale, ma che priva il Trebbo della sua sede storica e la città (soprattutto la città dei ragazzi, ovvero il pubblico di domani) di un punto di riferimento culturale importante. Le scuole di Milano e il mondo della cultura (Andrea Zanzotto, Claudio Magris, Vanni Scheiwiller, Giuseppe Bertolucci, Piera Degli Esposti, Giancarlo Cobelli e molti altri) hanno inviato lettere di protesta contenenti migliaia di firme al sindaco Marco Formentini, la cui giunta comunale ha stanziato sei miliardi per la rassegna di spettacoli estivi «Milano a cielo aperto», frequentata più dalle zanzare che dal pubblico. Chissà, forse anche le zanzare scriveranno lettere di solidarietà all'assessore Daverio quando riceverà lo sfratto! Claudia Cannella

# LEADER IN ITALIA PER LA INFORMATIZZAZIONE DELLE BIGLIETTERIE



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

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



la biglietteria elettronica CHARTA  
del Teatro alla Scala di Milano

colori e ottiene immediatamente il biglietto.

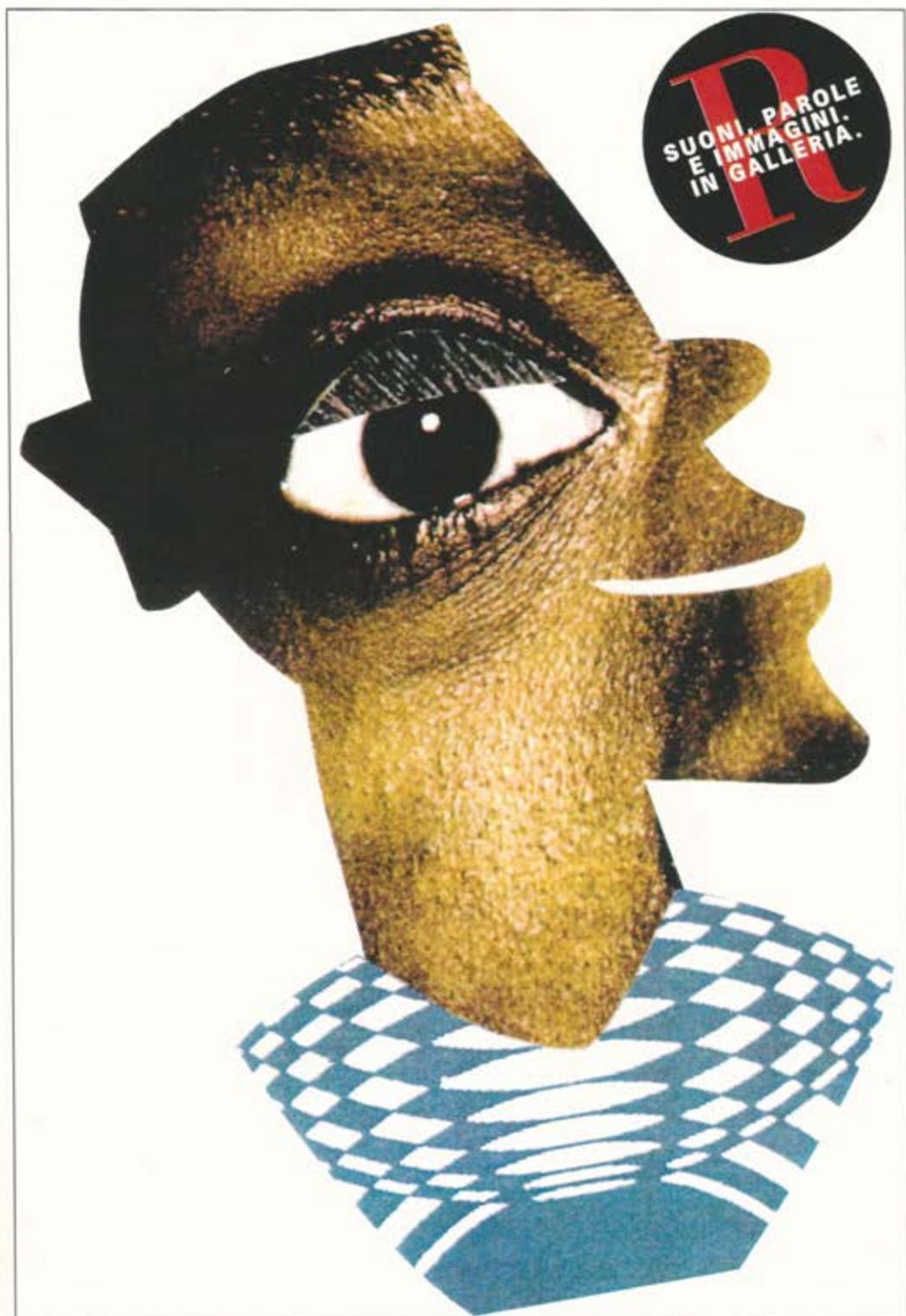
Se si reca invece al botteghino troverà una installazione di grande pregio che elimina le operazioni e governa l'accesso alla rete nazionale. Un traguardo della ricerca applicata raggiunto per conferire prestigio e funzionalità al Vostro Teatro.

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.

# RICORDI APRE.



area jazz



libreria



touch screen per consultazione

## RICORDI APRE A MILANO, IN GALLERIA VITTORIO EMANUELE

È ENTRATO IN FUNZIONE IL PIÙ GRANDE SPAZIO DI VENDITA IN ITALIA (2.000 MQ SU TRE PIANI) COMPRENDE OTTO SETTORI: LIBRERIA, CINEMA, MUSICA CLASSICA, MUSICA ITALIANA, MUSICA INTERNAZIONALE, MUSICA JAZZ, MUSICA PER RAGAZZI, STRUMENTI MUSICALI. E INOLTRE SPAZI DI INTRATTENIMENTO E DI INCONTRO. NELLA LIBRERIA È IN VENDITA *HYSTRIO*.