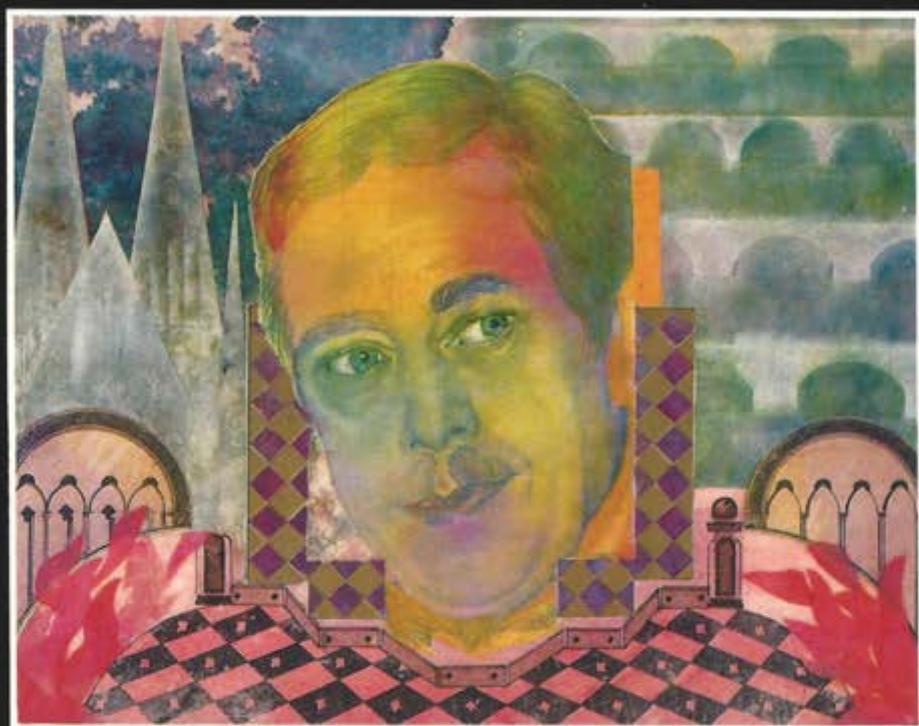


# HY HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



## INTERVISTA ESCLUSIVA A TOGNOLI: LEGGE PER IL TEATRO ENTRO L'ANNO

**CYRANO C'EST MOI!:** PAUL BELMONDO IN SCENA  
A PARIGI. COLLOQUIO CON HOSSEIN E SIMONINI

IL RITORNO DI GENET SULLE SCENE ITALIANE - BADINI (AGIS); *ARTISTI, NON BUROCRATI!* - RINASCITA DEL TEATRO RADIOFONICO?

**I TESTI:** *L'APPARTAMENTO DI COLOMBINA* DI  
LJUDMILA PETRUSEVSKAJA - *MILLEDONNA* DI  
ROMANA RUTELLI, COMMEDIA VINCITRICE AL  
VALLECORSI - *REGINA* DI MARCO LORANDI

VITTORIO GASSMAN CI PARLA DAL «SOTTOSCALA»

*Warrilow, la voce di Beckett - Romolo Valli dieci anni dopo - Le mille e una scena di  
Lele Luzzati - Ricordi di casa Pirandello - Resurrezione del pupo al Festival di Mor-  
gana - Carla Fracci come Isadora Duncan - Le Giornate di Padova sul Ruzante*

Angelini - Attisani - Battistini - Bisicchia - Bogo - Caleffi - Calendoli - Canziani - Caveggia - De  
Bosio - Del Corno - D'Inca - Esposito - Ferrari - Finzi - Garnerio - Gentile - Lucchesini - Melilli -  
Messina - Minotti - Monteleone - Paniccia - Quattrini - Ricci - Rigotti - Segre - Vaccarino - Zocaro

RICORDI

# MONTEGROTTO TERME

11 - 12 - 13 MAGGIO 1990



Premio Montegrotto Europa  
per il Teatro a

**VÁCLAV  
HAVEL**

Presidente della Repubblica  
Cecoslovacca

Drammaturgo della libertà

Premio per la saggistica teatrale

Premio alla vocazione per giovani attori

Mostra omaggio a Lucio Ridenti e a *Il Dramma*

Esposizione «Presenza di Eleonora Duse»

«Immagini per il Faust» di Franco Murer

«Per non morire», anteprima assoluta di Renato Mainardi,  
Premio Riccione

«La mia scena è un bosco», novità di Emanuele Luzzati

---

*Il Teatro italiano si dà appuntamento a Montegrotto Terme*

---

# HYSTRIO

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

**Direttore:**  
UGO RONFANI

**Consiglio di direzione:**  
Antonio Attisani, Georges Bamu, Fabio Battistini, Teresita Beretta, Giovanni Calendoli, Angela Calicchio, Sandro D'Amico, Mimma Guastoni, Paolo Lucchesini, Nuccio Messina, Carlo Maria Pensa, Giancarlo Ricci, Luigi Squarzina

**Redazione:**  
Fabio Battistini, Silvia Borromeo, Claudia Cannela, Antonella Esposito, Natalina Fracaso, A. Luisa Marré, Carmelo Pistillo

**Design:**  
Egidio Bonfante

**Collaboratori:**  
Guido Almansi, Costanza Andreucci Donizetti, Cristina Argenti, Antonio Attisani, Luca Barbareschi, Roberto Barbolini, Fabio Bartoli, Michel Bataillon, Nino Battaglia, Paolo Belli, Giuseppe Bellini, Elena Benaglia, Marco Bernardi, Giuseppe Bevilacqua, Claudio Bigagli, Armindo Bioa, Andrea Bisicchia, Paolo Bogo, Riccardo Bonacina, Eugenio Buonacorsi, Fabrizio Caleffi, Francesco Callari, Dante Cappelletti, Ettore Capriolo, Maura Chinazzi, Sergio Colomba, Anna Colombo (servizi fotografici), Paolo Crespi, Filippo Crispo, Domenico Danzuso, Gianfranco De Bosio, Rudy De Cadaval, Elisabetta Dente, Lidia d'Espinosa, Renzia D'Inca, Federico Doglio, Fabio Doplicher, Keir Elam, Vico Faggi, Paolo Fallai, Siro Ferrone, Gilberto Finzi, Enrico Fiore, Dalia Gaber, Nicoletta Guida, Franco Garnero, Armand Gatti, Francesca Gentile, Angela Gorini Santoli, Enrico Groppali, Livia Grossi, Osvaldo Guerrieri, Mario Guidotti, Paolo Guzzi, Marie José Hoyet, Carlo Infante, Isabella Innamorati, Emilio Ingrò, John Francis Lane, Bernard Henri Lévy, Luciana Libero, Angelo Libertini, Giuseppe Liotta, Guido Lopez, Piero Lotito, Mario Lunetta, Mario Luzi, Michel Maffesoli, Sara Mamone, Mauro Mancioti, Gianni Manzella, Giuseppe Marcenaro, Daria Martelli, Milly Martinelli De Monticelli, Antonella Melilli, Nuccio Messina, Rossella Minotti, Giuliana Morandini, Nilo Negri, Walter Pagliaro, Valeria Paniccia, Gabriella Panizza, Sergio Perosa, Luigi Piovani (iniziative speciali), Giorgio Polacco, Magda Poli, Mario Prosperi, Claudia Provvedini, Eliana Quattrini, Gian Piero Ravaggi, Domenico Rigotti, Marika Rossi, Francesco Saba Sardi, Giovanna Sancristoforo, Nathalie Sarraute, Alessandro Serpieri, Gabriella Sobrino, Ubaldo Soddu, Lucia Sollazzo, Giuliano Sorja, Giovanni Strigelli, Francesco Tei, Luigi Testaferrata, Renato Tomasino, Sergio Torresani, Brunella Torresina, Roberto Trovato, Elisa Vaccarino, Luca Valentino, Lucio Villari, Gianna Volpi, Karin Wackers, Ettore Zocaro, Sergio Zoppi, Mario Zorzi.

**Dall'estero:**  
Duccio Faggella (New York), Luigi Forni e Maggie Rose (Londra), Roberto Giardina (Bonn), Françoise Lalonde (Bruxelles), Giacomo Oreglia (Stoccolma), Robert Gurik (Montréal), Simona Serafini e Alfred Simon (Parigi).

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

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 26 febbraio 1990

**Fotocomposizione, Fotolito e Stampa:**  
Promodis Italia Editrice

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

**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

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

L'INTERVISTA - Tognoli: per il Teatro la Legge entro l'anno. In una conversazione con Hystrio il nuovo ministro per lo Spettacolo espone il suo programma	2
LA SOCIETÀ TEATRALE - Badini: artisti e non burocrati. Il nuovo presidente dell'Agis chiede un ministero per gli Affari culturali. Intervista di <i>Fabio Battistini</i> L'IDI, o la scommessa sull'autore italiano. Incontro con Ghigo De Chiara di <i>Ettore Zocaro</i>	8
RADIO TEATRO - Per il teatro radiofonico è possibile una seconda giovinezza: intervista con Giuseppe Di Leva di <i>Antonella Esposito</i> - La Radio, banco di prova di una nuova drammaturgia, di <i>Franco Monteleone</i> - Siciliano: grandi firme anche per la radiofonia, di <i>Antonella Melilli</i>	14
SPERIMENTAZIONE - L'esperienza di Santarcangelo, di <i>Antonio Attisani</i>	21
TEATROMONDO - Cyrano, c'est moi: Belmondo, Hossein e Simonini trio vincente a Parigi con la commedia di Rostand, di <i>Antonella Melilli</i> e <i>Fabio Battistini</i>	22
TESTIMONIANZA - Warrilov, voce di Beckett, intervista di <i>Roberto Canziani</i>	28
CRONACHE - Contro le alghe lo spettacolo di qualità, di <i>Renzia d'Inca</i>	29
POLEMICA - Shakespeare? Un bluff secondo Gary Taylor, di <i>Paolo Bogo</i> - Un pigmeo contro un gigante, di <i>Dario Del Corno</i>	30
DANZA - La Fracci come Isadora Duncan in «Adieu, au revoir», di <i>Curzia Ferrari</i> - Teresicore abbandona Milano?, di <i>Domenico Rigotti</i> - Brandelli di Palermo negli incubi della Bausch, di <i>Elisa Vaccarino</i>	31
MUSEO GREVIN - Il Centro Studi dello Stabile di Torino, di <i>Franco Garnero</i>	34
ANNIVERSARI - Romolo Valli a dieci anni dalla scomparsa: l'ironia del disagio nell'attore gentleman, di <i>Domenico Rigotti</i>	35
SCENOGRAFIA - Le mille e una scena di un poeta del Teatro, di <i>Gianfranco De Bosio</i> - Come Reggio Emilia onora Luzzati	36
FESTIVAL - Resurrezione del pupo al Festival di Morgana, di <i>Valeria Paniccia</i>	39
HUMOUR - Foyer, di <i>Fabrizio Caleffi</i>	41
DOSSIER - Il ritorno di Genet sulle scene italiane, di <i>Ugo Ronfani</i> - «Le serve» di Castri, «I paraventi» di Cherif «Les negres», ironica festa della morte, di <i>Franca Angelini</i> - <i>La pantomima di Kemp da «Nostra Signora dei fiori»</i> , di <i>Fabio Battistini</i>	44 48
CRONACHE - Zeffirelli vuole a Firenze un Lincoln Center europeo, di <i>Paolo Lucchesini</i>	51
TEATRO POESIA - «Qui comincia la sventura...», recensione in versi di <i>Gilberto Finzi</i>	52
LABORATORIO - La terza edizione a Padova delle «Giornate» del Ruzante, di <i>Giovanni Calendoli</i>	53
CRITICHE DEGLI SPETTACOLI	55
BIBLIOTECA - Gassman: ecco le mie «Memorie del sottoscala», intervista di <i>Rossella Minotti</i> - Gassman, scrittura come esorcismo, di <i>Ugo Ronfani</i> La fatica di vivere in casa Pirandello: un libro di Maria Luisa Aguirre D'Amico, di <i>Ugo Ronfani</i>	67 71
L'INTERVISTA - «Scrivo in albergo, sui treni, in aereo», conversazione con Ljudmila Petrusevškaja di <i>Giancarlo Ricci</i>	75
I TESTI - «L'appartamento di Colombina», un atto di Ljudmila Petrusevškaja. Traduzione di <i>Claudia Sugliano</i> - Presentazione di <i>Bruno Mazzone</i> «Milledonna», commedia di <i>Romana Rutelli</i> - Presentazione di <i>Cesare Segre</i> - Illustrazione di <i>Iory Fedele</i> «Regina», un atto in due scene di <i>Marco Lorandi</i> - Presentazione dell'autore - Illustrazioni di <i>Athos Collura</i>	77 81 94
IN COPERTINA - Omaggio a Václav Havel. Ritratto di <i>Vannetta Cavallotti</i>	

IL MINISTRO CI ESPONE LE LINEE DEL SUO PROGRAMMA

# TOGNOLI: PER IL TEATRO LA LEGGE ENTRO L'ANNO

*«Produrre cultura significa oggi fare investimenti per il futuro; lo Spettacolo dovrebbe essere scorporato dal Turismo e Sport per confluire in un nuovo ministero per gli Affari culturali. Disponiamo finalmente di dati quantitativi, ma per fare una buona politica delle sovvenzioni dobbiamo anche basarci su valutazioni di qualità. Per la Legge Carraro entriamo nella fase del confronto e della sintesi: sarà bene evitare contrapposizioni frontali ed accogliere quanto di positivo ha il progetto Strehler-Bordon. Il Piccolo Teatro deve avere diritto a un riconoscimento speciale. I tagli allo Spettacolo non hanno determinato vantaggi per lo Stato, sicché chiederò che siano meglio comprese, nel rigore e nella trasparenza, le esigenze del settore. Sono un fautore del decentramento, ritengo che dovranno essere precisati i ruoli fra il governo centrale e le Regioni. Gli Stabili hanno il dovere di produrre e di dedicarsi alla ricerca, compreso il sostegno alla drammaturgia nazionale: opereremo periodici check-up e stipuleremo convenzioni "alla francese". Lo Stato deve sostenere i grandi Festivals, agli altri provvederanno gli enti locali.*

UGO RONFANI



**C**arlo Tognoli, che è succeduto nel febbraio scorso a Franco Carraro al ministero del Turismo, Spettacolo e Sport dopo essere stato ministro per le Aree urbane, ha accettato di esporre per *Hystrio* i principi e le regole ai quali intende attenersi nell'affrontare i problemi del Teatro di Prosa.

È questa la prima intervista, in ordine di tempo, che affronti su un periodico specializzato l'insieme degli orientamenti e degli impegni programmatici lungo i quali intende muoversi il nuovo titolare del ministero di via della Ferratella.

Lasciamo al lettore il compito di valutare le dichiarazioni di Tognoli. Da parte nostra, lo ringraziamo per la disponibilità cortesemente dimostrata. Al di là dei personali rapporti di stima, l'attenzione del ministro viene da noi interpretata come un segno di riconoscimento del ruolo propositivo e riformatore che, in uno spirito di costruttiva collaborazione, *Hystrio* intende svolgere per il rinnovamento della scena italiana. È già stato da più parti riconosciuta al ministro Tognoli la passione per il Teatro e lo Spettacolo dimostrata quand'era sindaco di Milano. Questa passione — che ci piace sottolineare — è garanzia di competenza, alla quale si aggiunge una concretezza tutta lombarda nella progettualità, concretezza di cui ha già dato prova in passato. Tutto questo è di buon auspicio per l'attività ministeriale recentemente intrapresa in settori così vitali per la crescita culturale e civile del Paese.

Le dichiarazioni e l'operato del ministro Tognoli saranno esaminate con attenzione da *Hystrio*, così come avevamo fatto con il suo predecessore.

Ed ora, spazio all'intervista.

**HYSTRIO** - Cominciamo, caro ministro, da una questione di carattere generale: i rapporti fra lo Stato e la cultura. Si sente dire spesso — l'abbiamo sentito dire anche ai recenti Stati generali dello Spettacolo convocati a Roma dall'Elart — che lo

*Stato non ha saputo o voluto farsi mecenate, protettore illuminato delle arti e degli artisti. Ciò ha indotto i giapponesi — ha osservato l'ex ministro di Firenze Bogianckino — ad assumersi l'onere e il merito dei restauri della Cappella Sistina... Non sembra dubbio che non ci sia stata in Italia una politica culturale organica e coerente. Con riflessi negativi anche nel settore del quale vorrei che ci occupassimo in questa nostra conversazione, il Teatro. Il quale — mi diceva Walter Pagliaro — è sempre più inquinato da preoccupazioni di audience mutuate dalla Tivù. Mentre il Teatro d'arte — aggiungeva Leo De Berardinis — continua a non meritare l'attenzione dei pubblici poteri. Vorrei dunque, in prima battuta, l'opinione del nuovo ministro del Turismo e dello Spettacolo.*

**TOGNOLI** - Io credo, e lo credo fermamente, che l'investimento nella Cultura sia, in uno Stato moderno, un investimento economico. Sappiamo tutti quale peso determinante abbiano le attività culturali nella società delle comunicazioni permanenti in cui viviamo. Sono attività che determinano un ritorno di immagine e che hanno di conseguenza un'incidenza economica. Voglio dire che, a prescindere da altre e nobilissime motivazioni, è per me evidente l'importanza del rapporto economico fra arte, spettacolo, cultura, turismo e tempo libero. Come ministro del Turismo e dello Spettacolo mi propongo di non dimenticare tutto questo. E di farlo presente, quando occorra, ai colleghi di governo.

### FRESCA NOMINA E ANTICA PASSIONE

**H.** - *Domanda conseguente: in sedi qualificate, più spesso in questi ultimi tempi, ci si chiede che cosa si aspetta ancora per istituire un ministero per gli Affari culturali. E si sottolinea l'anacronismo di un ministero come il tuo, che accorpa Sport, Turismo e Spettacolo. Chiedo il tuo punto di vista.*

**T.** - Su questo punto sfondi una porta aperta. Sono convinto, convintissimo che sarebbe non opportuno, ma necessario istituire un ministero per gli Affari culturali. Personalmente ritengo che tale ministero dovrebbe essere accorpato con quello dei Beni culturali e ambientali, ed occuparsi delle attività dello Spettacolo. Che cosa sono infatti le attività dello Spettacolo — teatro, cinema, musica, danza — se non dei beni culturali? Dunque, lo Spettacolo dovrebbe essere a mio avviso parte integrante del ministero degli Affari culturali. Al ministero affidatomi di recente dovrebbero rimanere il Turismo e lo Sport. So bene che in alcuni Paesi esiste un ministero dello Sport, ma da noi l'esistenza del Coni rende superflua la creazione di un ministero specifico per le attività sportive. Quanto al Turismo, è superfluo che ne indichi l'importanza nel nostro Paese. Parlano le cifre: 80 mila miliardi di cifre d'affari, 7.500 miliardi di attivo. Quello del Turismo è, anche in termini economici, un ministero importante, che deve diventare ancora più importante. Queste sono le mie idee; cercherò di portarle avanti.

### LO STILE DI LAVORO DEL MINISTRO

**H.** - *In queste settimane ti hanno definito ministro di fresca nomina e di «antica passione». Nel senso che ti hanno riconosciuto interesse e competenza per il teatro e lo spettacolo in genere. Ma l'interesse, la competenza e la passione debbono misurarsi con le realtà. Quali sono state, appunto, le realtà che hai trovato al ministero, in via della Ferratella: il clima, le strutture, i problemi?*

**T.** - L'impressione avuta in questa prima fase è che, rispetto alle esperienze di quando lo frequentavo come sindaco di Milano, la situazione interna del ministero sia nettamente migliorata. Voglio dire che il ministero ha adesso, finalmente, una sua struttura, non soltanto per quanto attiene al Turismo ma anche per lo Spettacolo, per il Teatro in particolare. Questo gli consente di intervenire con migliore conoscenza di causa e con maggiore tempestività. Ho anche apprezzato la disponibilità di informazioni e dati statistici: un fatto nuovo anch'esso, ed importante se si vuole lavorare bene.

**H.** - *«Il ministro Tognoli — ho letto da qualche parte — non*



*ha fatto, in via della Ferratella, né la rivoluzione né la riforma. Ed è logico, perché vi si è insediato da poco. Però ha adottato un suo stile di lavoro, che sta diventando lo stile di lavoro del ministero». Posso chiederti quale? Invitarti a definire quello che tu esigi da te stesso e dagli altri nella tua nuova funzione?*

**T.** - Dobbiamo conoscere anzitutto, io e i miei collaboratori, le realtà del mondo dello Spettacolo con cui veniamo a confronto. Disporre degli elementi per capire le varie situazioni, in un quadro generale, per essere equi ed efficaci nei nostri interventi. Disponiamo di dati che sono preziosi, come ti dicevo; dobbiamo incrementarli ed aggiornarli di continuo. Preoccupandoci di avere a disposizione non soltanto dati quantitativi, economici, ma anche qualitativi, culturali ed artistici. Soltanto così potremo, io ed i miei collaboratori, determinare le posizioni, le richieste e i nostri interventi nei confronti dei teatri pubblici, in relazione a quello che producono, e nello stesso modo valutare i ruoli effettivi dei teatri privati, e dei gruppi di ricerca. Dobbiamo, su tutto e su tutti, essere documentati, ed informati sulla qualità di quanto si progetta e si produce per la scena italiana.

**H.** - *Su questa rivista abbiamo sempre sostenuto il criterio della selettività, al di fuori e al di sopra delle pressioni corporative, o partitiche. Apprezzo molto, perciò, quanto hai detto circa il tuo «stile di lavoro». So a questo punto che sarebbe eccessivo impegnarti su un calendario: l'attività politica percorre,*



*in Italia, strade lastricate di imprevisti. Qualcosa, tuttavia, vorrei che tu ci dicessi in ordine ai progetti del tuo ministero, anzi alle priorità, e alle relative scadenze. Cominciando ovviamente dalla Legge per il Teatro.*

**T.** - Bene. Per la Legge, ti devo dire subito che considero positivo, ed utile, il lavoro fatto dal mio predecessore. Carraro ha avuto il merito di rilanciare con convinzione e chiarezza il discorso di un quadro legislativo coerente ed aggiornato per il Teatro e le altre attività dello Spettacolo. La sua proposta di Legge per la Prosa ha suscitato delle opposizioni, ma nel complesso mi sembra una Legge che sta in piedi; tanto più che stiamo entrando nella fase del dibattito parlamentare ed essa è emendabile. Ciò che ritengo auspicabile è evitare la contrapposizione frontale di vari progetti: passerebbe altro tempo e si perderebbe di vista l'interesse comune. Trovo ad esempio che nel progetto di Legge Strehler-Bordon ci siano delle proposte da accogliere. Entriamo nella fase del confronto e della sintesi. Per questa fase io confido molto nel lavoro della commissione parlamentare. E a questo proposito voglio dire che mi convince quello che Strehler propone per il Piccolo Teatro: non soltanto per motivi campanilistici ma perché mi pare che, obiettivamente, la storia, i risultati e la funzione dello Stabile milanese gli attribuiscono una collocazione speciale all'interno di una Legge per il Teatro. Senza ledere, per questo, altri interessi. Quanto ai tempi, non vorrei essere accusato di eccessivo ottimismo, ma considero possibile avviare il dibattito entro l'estate, il che vorrebbe dire l'approvazione della Legge entro l'anno.

**H.** - Immagino che teniate conto delle manovre ritardatrici, magari sotterranee, del «fronte del no». Noi a Hystrio siamo convinti, e l'abbiamo scritto, che esista un «partito sommerso», nel Teatro italiano, che tutto sommato si trova bene an-

*che senza la Legge, anzi preferisce lo stato di assistenzialismo in cui versa la scena italiana e paventa la definizione di regole del gioco che, forse, metterebbero fine a certi privilegi acquisiti. Non è dunque opportuno sbloccare la situazione, stimolare il dibattito?*

**T.** - Sicuramente sì. La discussione sulla Legge deve già subire le battute d'arresto delle elezioni, della campagna referendaria, di emergenze come la questione droga e la riforma sanitaria. Perciò non abbiamo tempo da perdere; io spero che la Legge sul teatro sia discussa in commissione prima della stasi d'estate, affinché rimanga la seconda metà dell'anno per le procedure e gli adempimenti della sua approvazione. Quando dico «io spero», intendo che mi muoverò in questo senso.

#### GENEROSITÀ MA NON SPESA FACILE

**H.** - Parliamo delle altre «emergenze Teatro». Del Fondo unico per lo Spettacolo. Consentimi di ripercorrere con te le cifre, per avere il quadro d'insieme. Dei cento miliardi all'incirca del Fus, il dieci per cento va genericamente per la promozione, la formazione e la ricerca; per la Prosa, circa 7 miliardi vanno ai gruppi sperimentali e 8 miliardi e mezzo agli organismi di produzione, oltre a 4 miliardi e rotti per il Teatro ragazzi. Per il Cinema, oltre ai 16 miliardi erogati nell'89 in base alla legge specifica, 12 miliardi toccano al Centro sperimentale e 18 e mezzo ai festivals e alle rassegne cinematografici. Per la Musica 835 milioni sono assegnati alla ricerca, 2 miliardi e 300 milioni per i concorsi, un miliardo e 600 milioni per la formazione, mentre alla Danza, che è la Cenerentola, sono stati assegnati 205 milioni per la formazione. Vorrei chiedere che cosa il ministro Tognoli pensa in proposito.

**T.** - Ci sono buone e false economie. Due anni orsono, per al-



leviare una pesante situazione debitoria, si è tagliato in tutti i settori dell'amministrazione e, in un clima di generale rigore, si sono ridotte anche le risorse dello Spettacolo. Ma adesso, considerati gli scarsi vantaggi che sono derivati al bilancio dello Stato dai tagli per lo Spettacolo, mi pare proprio giudizioso tornare ad una visione meno restrittiva della questione. Non sto proponendo una politica della spesa facile, della gestione allegra, della lottizzazione diffusa. Al contrario: credo che per conquistare credibilità sociale e culturale il mondo del Teatro debba accettare la regola del rigore nella spesa. Ma la situazione obiettiva vuole, a mio parere, che si incrementi il Fondo per lo Spettacolo, allo scopo di assicurare maggiori sostegni alla produzione di qualità. Torniamo al concetto della selezione qualitativa, per l'appunto: dare a chi merita e, magari, togliere a chi non merita. Il che vuol dire che al ministero noi dobbiamo sapere con sempre maggiore precisione chi riceve altre sovvenzioni, oltre le nostre, e da chi, e in quale misura. Abbiamo censito gli interventi degli enti locali in materia, e stiamo valutando i risultati dell'inchiesta, il che è a mio parere essenziale per disciplinare l'erogazione di sovvenzioni e contributi fra governo centrale e amministrazioni periferiche.

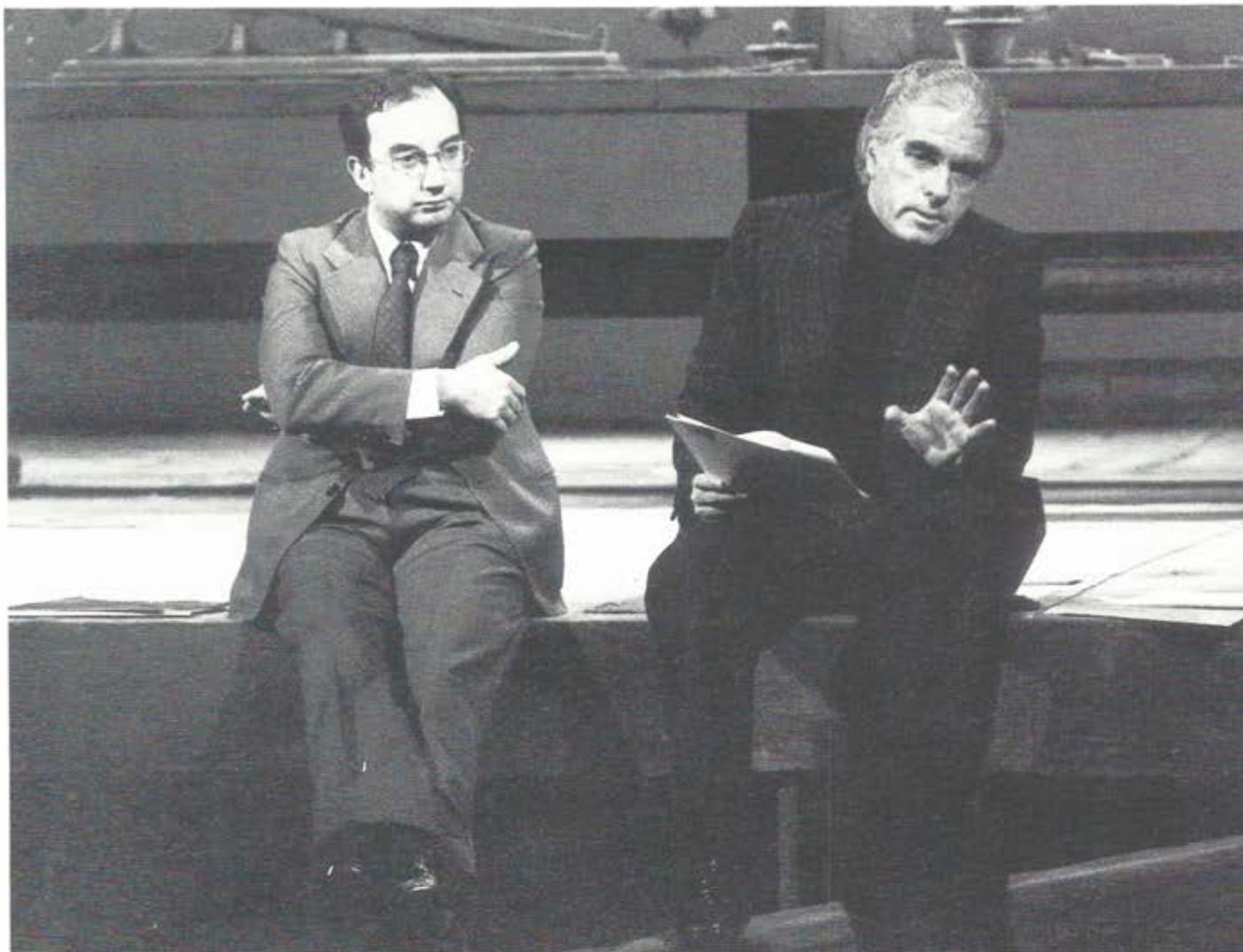
**H.** - Vorrei chiederti di riprendere, se consenti, questo discorso sui rapporti fra il governo e gli enti di territorio, in particolare le Regioni, per quanto concerne le attività di promozione e di sostegno al Teatro. Non è sfuggito a te, milanese, che la Regione Lombardia, in quanto responsabile del coordinamento fra le altre Regioni nel settore dello Spettacolo, ha organizzato nell'ottobre dell'89 un convegno, Natura e buongoverno del Teatro, al quale Hystrio ha dato la sua adesione convinta, e che tendeva da un lato a fare chiarezza sullo specifico teatrale e, dall'altro, a indicare le possibili regole del gioco nella gestione, sul territorio, delle attività teatrali. Gli atti di que-

sto convegno, cui hanno dato la loro adesione seicento personalità del Teatro, quaranta dei quali relatori o intervenuti nel dibattito indicano che è notevole, e preoccupante, la confusione esistente fra governo centrale ed enti locali per quanto concerne attribuzioni di compiti e modi di intervento, e che di questa confusione profittano furbi e disonesti per rastrellare sovvenzioni a destra e a manca. C'è, urgente, un problema di «trasparenza». Che cosa si può fare?

## CHIAREZZA FRA STATO E REGIONI

**T.** - È perfettamente vero che occorre attivare le consultazioni. Chi mi conosce sa che sono un fautore del decentramento. Non c'è stata, fino a ieri, una procedura atta a stabilire come vengono distribuiti gli aiuti dal centro e alla periferia. Ricordo la mia esperienza di sindaco di Milano: cercavo, allora, di sapere che cosa veniva erogato ai vari teatri di Roma, mi orientavo come potevo perché non disponevo di dati scientifici, ma l'operazione risultava utile. Adesso disponiamo di dati più precisi ed aggiornati, come dicevo; dovremo completarli, confrontarli con i rappresentanti degli enti locali. In senso più generale, credo che la legge dovrà dare qualche indicazione sui meccanismi e le procedure atte a garantire la trasparenza degli aiuti allo Spettacolo. Personalmente, auspico che in sede parlamentare passino emendamenti che favoriscano il decentramento, fermo restando che dovrebbero essere riservati al ministero gli interventi riguardanti i teatri nazionali e di interesse nazionale, in base a criteri di rigore selettivo, mentre le Regioni dovrebbero avere competenze e poteri più ampi sulle altre strutture, con risorse adeguate s'intende perché, altrimenti, ci limiteremmo a scaricare dei pesi sull'ente di territorio.

**H.** - Potremmo così sperare di arginare il sistema dei doppi



*o tripli interventi? Riusciremmo ad evitare il fenomeno, anzi il malcostume, di sovvenzioni i cui erogatori sono anche i beneficiari?*

**T.** - L'obiettivo, ripeto, è quello di una maggiore trasparenza. Non è tanto questione, a mio parere, di doppi o tripli interventi. Sono ipotizzabili, perché no?, interventi dello Stato ed interventi integrativi regionali o municipali; e gli interventi statali, evidentemente, saranno maggiori per le strutture di importanza nazionale, minori o inesistenti per quelle di interesse locale. La vera questione è come si spende, per quali scopi, con quali garanzie di risultati. Quanto alle critiche, secondo cui si commettono parzialità ed ingiustizie a causa di pressioni corporative o pratiche lottizzatrici, bisogna vedere anzitutto se sono dimostrabili, e poi trovare l'antidoto. Questo consiste, penso, nell'affidare le scelte a commissioni costituite da esperti non dipendenti da gruppi di pressione. Il progetto di Legge ministeriale ha cercato di fare un passo avanti in questo senso prevedendo commissioni consultive dotate di autonomia: se sono strette si possono allargare, badando però a non farne la cassa di risonanza di interessi di parte.

**H.** - *Una rivista come Hystrio, che è all'ascolto delle opinioni della società teatrale, raccoglie anche critiche e preoccupazioni di cui, se sembrano oneste e fondate, intende farsi portavoce. Una critica è questa: che non sempre gli esperti degni di fiducia, quelli capaci di resistere ai gruppi di pressione di cui parlavi prima, vengono adeguatamente consultati, e che troppe decisioni vengono prese in sede burocratica, oppure da gruppi decisionali portati a difendere interessi di parte. Strehler ha suggerito di affidare a tre «saggi» super partes il compito di consigliare il ministro nelle grandi decisioni, il che può sembrare un'utopia, non priva di rischi oltre a tutto. Ma insomma: la gente di teatro sente il bisogno di essere rassicurata su*

*un punto, che sovvenzioni e contributi siano erogati nella trasparenza, e sia premiata la qualità.*

**T.** - La preoccupazione della trasparenza è anche la mia. Sento però il dovere di sottolineare questo: che volendo estremizzare il discorso della qualità a tutti i costi si può correre il rischio di difendere posizioni elitarie e di non tener conto che il teatro è anche proselitismo ed educazione teatrale. Occorre valutare le varie situazioni alla luce del buonsenso. Esistono gruppi e compagnie teatrali che svolgono un ruolo importante, pur senza distinguersi particolarmente quanto a livelli di qualità, in aree dove il teatro risulterebbe altrimenti assente. Ecco perciò che il criterio della qualità va temperato, ad esempio, con quello di una doverosa presenza teatrale nel territorio. Là dove c'è il «deserto teatrale», voglio dire, perché negare ad un gruppo nascente il sostegno che gli è indispensabile per continuare ad esistere, ed in futuro migliorare e rafforzarsi? Condivido le preoccupazioni che esponi, aggiungo però che le linee decisionali dei poteri pubblici debbono tener conto di considerazioni di politica culturale talvolta complesse. E parlo di politica culturale, non di lottizzazioni.

**H.** - *Visto che, in questo modo, abbiamo cominciato a parlare del teatro come servizio pubblico, è inevitabile parlare degli Stabili. Sono anni che si parla della crisi dei Teatri pubblici. Si dice che hanno perduto quella carica innovativa e quel ruolo formativo che avevano agli inizi, che sono diventati strutture burocratizzate, templi per le autocelebrazioni, macchine mangiasoldi. Si aggiunge che bisogna fissare per gli Stabili nuove regole del gioco, razionalizzarne le strutture spesso pletoriche, costringerli ad impegnarsi in una nuova creatività che valorizzi anche l'autore italiano, ottenere che ritrovino la stanzialità originaria, occupandosi della crescita del pubblico sul territorio, senza pretendere di fare la concorren-*

za alle compagnie di giro. Le tue opinioni — come ministro, s'intende — in proposito?

**T.** - Sono stato e sono un fautore del Teatro pubblico. Evidentemente, il ruolo di uno Stabile non è più, oggi, quello che aveva nel dopoguerra. Oggi, ad esempio, uno Stabile deve destinare parte delle risorse alla ricerca. Chi sostiene che in Italia esistono troppi Teatri pubblici dimentica che il nostro è il Paese delle cento città, delle profonde differenze culturali, delle diverse tradizioni storiche, in questo modo non paragonabile ad altri Paesi europei. Quanto dicevo prima, sulla complessità delle scelte di politica culturale che siamo chiamati a compiere, vale anche e soprattutto per il Teatro pubblico. Ciò premesso, ribadito che il *Piccolo* di Milano si è guadagnato il diritto ad un riconoscimento particolare, il criterio della produzione di qualità e quello della funzione di territorio debbono essere preminenti nel decidere i sostegni agli Stabili. Sul livello della produzione e sul ruolo culturale dobbiamo essere rigorosi. E la legge per la Prosa dovrà esplicitare a mio avviso questa linea. Sul piano operativo, ritengo che occorra operare «alla francese», stabilendo cioè rapporti convenzionali di tipo fiduciario con gli Stabili, di cui vanno verificati accuratamente strutture, potenzialità e progetti, attraverso veri e propri periodici *check-up* sulle loro condizioni di salute. E tenendo conto che nel settore della ricerca, quella autentica, i risultati non debbono essere valutati soltanto in base al numero degli spettatori che riesce a richiamare.

## L'ITALIA DEI CENTO TEATRI STABILI

**H.** - *Drammaturgia italiana contemporanea: ci sono segni di ripresa. Ma restano i vecchi ostacoli, che è superfluo elencare. L'idea di Ugo Betti, che nel '44 aveva proposto di alzare barriere protezionistiche a difesa del repertorio nazionale, era assurda e non è certo proponibile mentre si parla di una integrazione teatrale europea. È vero però che l'autore italiano contemporaneo è penalizzato. Che fare? La drammaturgia italiana contemporanea deve figurare fra i compiti istituzionali del Teatro pubblico?*

**T.** - La proposta dell'autore italiano deve figurare, certamente, nei programmi di ricerca degli Stabili. L'Istituto del Dramma Italiano può continuare a potenziare un ruolo attivo in questo campo. E bisogna garantire una distribuzione adeguata della produzione dei nostri drammaturghi.

**H.** - *Questo vuol dire ripensare il ruolo dell'Eti.*

**T.** - Certo. La riforma dell'Ente Teatrale Italiano è prevista dalla Legge. Le novità italiane debbono poter circolare a parità di diritti con le altre produzioni. Hanno diritto allo stesso pubblico.

**H.** - *A proposito di pubblico: Dario Fo, facendosi portavoce di rilievi abbastanza diffusi, ha criticato il sistema bloccato degli abbonamenti. Che ne pensa il ministro?*

**T.** - Penso che il mancato ricambio del pubblico danneggia il Teatro. Bisogna rompere il cerchio, realizzare forme aperte di frequentazione dei teatri.

**H.** - *Non c'è inoltre il problema del recupero e del riuso dei luoghi teatrali? Che potrebbero favorire l'autore italiano?*

**T.** - Sì. Fra i luoghi teatrali a massima frequentazione, per i megaspettacoli, e il «deserto teatrale», sono possibili ed auspicabili interventi correttivi, proprio per ampliare e variare il pubblico, anche in termini geo-demografici. È alla Camera dei deputati una Legge presentata da Carraro per contributi al finanziamento di impianti di Spettacolo, ed io mi adopero affinché sia approvata il più presto possibile.

## LE DUE CATEGORIE DEI FESTIVALS

**H.** - *Almeno un cenno ai Festivals. L'Italia delle cento città è anche l'Italia dei cento Festivals. Alcuni importanti e culturalmente significativi, altri frutto di vanità locali. Qual è il criterio di giudizio del ministero, alla vigilia dell'estate teatrale, e del polverone che sta già sollevando?*

**T.** - Un criterio di razionalizzazione. Secondo una distinzione che può sembrare semplicistica, ma che può consentire di

*L'intervista programmatica a Hystrio del ministro Carlo Tognoli sarà seguita, sul prossimo numero, da una serie di osservazioni e proposte formulate da operatori teatrali e culturali.*

*Abbiamo chiesto infatti ad un certo numero di addetti ai lavori di rispondere a due domande: 1) che cosa, a loro giudizio, il ministro Tognoli dovrebbe fare con carattere di priorità per il teatro italiano e, 2) che cosa non dovrebbe fare, ad evitare errori.*

*Pubblicheremo le risposte ricevute, e quelle che riceveremo nel frattempo. Fra i primi ad avere risposto: Lucio Ardenzi, Antonio Attisani, Leo de Berardinis, Marco Bernardi, Maricla Boggio, Fabrizio Caleffi, Ghigo De Chiara, Ivo Chiesa, Vico Faggi, Sergio Fantoni, Dario Fo, Gastone Geron, Diego Gullo, Luigi Lunari, Nuccio Messina, Mario Morelli, Carlo Maria Pensa, Giorgio Prosperi, Mario Prosperi, Aggeo Savioli, Ubaldo Soddu, Luigi Squarzina.*

fare un po' di ordine e di chiarezza. Ci sono dei Festivals, non faccio nomi, che hanno saputo conquistarsi un'immagine nazionale, o internazionale, e altri che non escono dall'ambito locale. I primi meritano un sostegno nazionale, oculato ma non avaro; gli altri debbono essere affidati alle forze locali.

**H.** - *Teatro d'Europa o teatro «delle Europe», visto quel che sta succedendo nel vecchio continente, compresa la nomina di Vaclav Havel a presidente della Repubblica cecoslovacca? C'è chi dice che il Théâtre de l'Europe voluto da Mitterrand e da Lang sia una «vetrina diplomatica» superata dagli avvenimenti.*

**T.** - L'integrazione culturale delle due Europe è in cammino, con moto accelerato nel Teatro. Il Théâtre de l'Europe è uno strumento coerente e unitario all'interno dell'area comunitaria, ma con aperture verso l'altra Europa. Io partirei dall'esistente, come da un punto fermo. Ma è certo che si stanno muovendo altre realtà, anche di base, e sulle scene fino a ieri bloccate dell'Est. Dobbiamo prepararci al futuro.

**H.** - *Il tempo vuole, signor ministro, che ci fermiamo qui. Anche se vorremmo discutere ancora di altri problemi. Una domanda per finire. «Fra un anno alla stessa ora», per dirla col titolo di una commedia, che cosa vorrebbe avere ottenuto Carlo Tognoli come ministro dello Spettacolo?*

**T.** - «Fra un anno alla stessa ora», se questo governo sarà ancora in piedi ed io sarò ancora in via della Ferratella, vorrei avere ottenuto l'approvazione dal parlamento della Legge per la Prosa e di quella per il finanziamento degli impianti di Spettacolo, nonché la definizione dei criteri e delle regole per l'assegnazione delle sovvenzioni sia al centro che alla periferia.

**H.** - *Buon lavoro, ministro Tognoli.* □

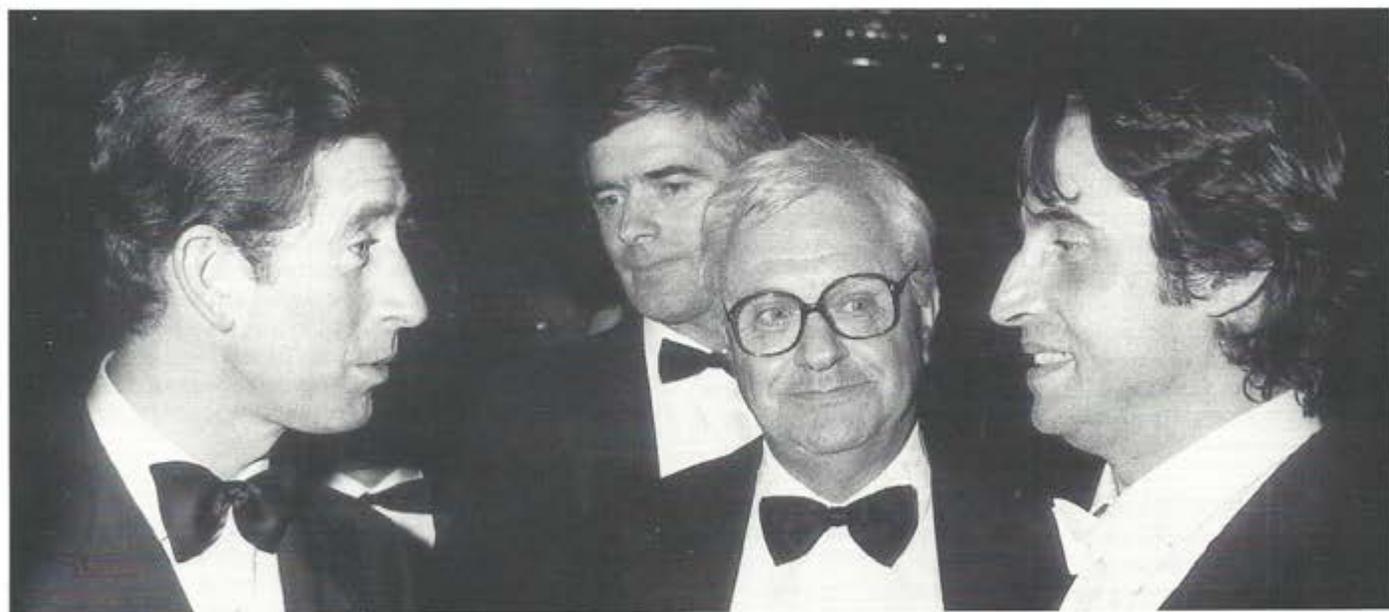
Nelle fotografie che accompagnano l'intervista: immagini recenti del ministro del Turismo e dello Spettacolo. A pag. 3, con la moglie ad una «prima» alla Scala. A pag. 4, con la moglie e i figli nella sua casa milanese quand'era sindaco di Milano e, a pag. 5, con il compianto Leonardo Sciascia e, dietro, Giancarlo Vignorelli. A pag. 6, con Giorgio Strehler.

LA PAROLA AL NUOVO PRESIDENTE DELL'AGIS

## BADINI: ARTISTI NON BUROCRATI

*«Le sovvenzioni allo Spettacolo non sono elemosine: onorano un debito che lo Stato ha verso la cultura - Rivendicheremo anche noi la costituzione di un ministero per gli Affari culturali - Le leggi-quadro sono urgenti, i miglioramenti dei progetti presentati sono possibili ed occorre una flessibilità normativa che non soffochi la creatività - Il Teatro pubblico va ricondotto alle sue origini, bisogna allungare la stagione di Prosa, aumentare il numero delle repliche, reclutare dei giovani spettatori».*

FABIO BATTISTINI



**C**arlo Maria Badini è il nuovo presidente dell'Agis, l'associazione che governa i diversi settori dello spettacolo. Sovrintendente dal 1977 del Teatro alla Scala di Milano, lascerà l'incarico al termine dell'attuale stagione. Badini è stato votato all'unanimità e a scrutinio segreto presenti le ventotto associazioni di categoria e quattordici delegazioni regionali e interregionali; sono inoltre stati eletti i cinque vicepresidenti: Lucio Ardenzi (prosa), David Quilleri (cinema), Egisto Palmiri (circhi), il barone Agnello (enti lirici) e Fabio De Luca, un funzionario di lungo corso all'Agis che si occuperà del coordinamento delle attività e di aspetti giuridici e operativi. È stato approvato anche il nuovo statuto che fissa a quattro anni il limite massimo dell'incarico di presidente: una gestione biennale con una sola possibilità di riconferma, allo scopo di evitare lunghe per-

manenze, com'era avvenuto prima, e che prevede che il presidente venga affiancato dai cinque vicepresidenti, non più da consiglieri consuntivi.

*Hystrio* ha intervistato Badini nel suo ufficio di sovrintendente alla Scala.

**HYSTRIO** - *Parliamo dell'addio alla Scala. Cosa aveva trovato, cosa lascia?*

**BADINI** - L'addio alla Scala è sempre un fatto che non può non accompagnarsi ad emozioni. È una parte della propria vita — 13 anni non sono poca cosa — che uno si lascia alle spalle: 13 anni di gioie e di dolori, come poi è per chi lavori all'interno di un teatro in particolare come la Scala, dove il successo è un atto dovuto, l'insuccesso è una colpa grave. Che cosa ho trovato? Ho trovato un teatro che camminava, lascio un teatro che cammina e continuerà a camminare. Io non appartengo a quella generazione di uomini che pen-

sa che l'anno zero cominci per una istituzione quando uno si insedia al posto di comando. Il teatro, soprattutto il teatro, è una realtà che si costruisce giorno per giorno e che si afferma. In questo credo che la funzione della Scala sia singolare ed unica, nella capacità sempre di adeguare i propri comportamenti, la propria linea culturale non tanto al mutarsi delle mode, quanto all'evolversi della società.

**H.** - *Perché ha accettato la presidenza dell'Agis?*

**B.** - Perché credo che sia cosa saggia, nel momento in cui si lascia alle spalle un numero significativo di anni di lavoro, considerare compiuto il proprio ciclo personale, e se si è ancora — come ritengo di esserlo io — curiosi del futuro, buttarsi in una nuova avventura.

**H.** - *Che cosa crede che si possa fare oggi, all'Agis?*

**B.** - Sono convinto che si possa fare molto. Siamo arrivati ad un punto della situazione dello Spettacolo in Italia che deve vedere impegnate tutte le sue componenti, ad affermare quanto fin qui ci è stato negato. Affermare cioè che lo Spettacolo è un momento irrinunciabile, fondamentale nel processo di formazione civile e culturale del cittadino. Non è invece così, purtroppo, che il potere politico lo ha fin qui considerato: un momento, soltanto, di *loisirs*. Il principio che lo Spettacolo ha nella vita sociale e culturale del Paese una propria centralità dev'essere perciò riconosciuto attraverso idonei strumenti legislativi e corretti strumenti finanziari di sostegno. Questi ultimi non più intesi come una forma di "assistenza" dovuta dallo Stato allo Spettacolo italiano, ma come un qualcosa di cui lo Stato italiano si sente debitore verso lo Spettacolo, per quella funzione sociale e culturale di cui dicevo. Ripeto, credo sia maturo il tempo in cui si debba giocare a tutto campo la partita, perché altrimenti il rischio che sta di fronte allo Spettacolo italiano che deve confrontarsi a breve con l'universo culturale europeo, è quello che se noi non ci presentiamo all'appuntamento forti rischiamo di fare una cultura subalterna come forse lo siamo stati verso la cultura anglosassone e, domani, lo saremo verso la cultura francese o tedesca. Io credo invece che lo Spettacolo italiano abbia molte cose da dire in autonomia, che possa affermare una propria presenza, paritaria ovviamente, non egemonica, tale da poter influenzare anche le altre culture.

## LINEA UNITARIA

**H.** - *L'Agis cosa dovrà fare dunque?*

**B.** - Battersi per vedere riconosciuta questa funzione, smetterla di mendicare assistenza, concepire l'intervento dello Stato a sostegno dello Spettacolo come, ripeto, un debito che viene onorato dallo stesso Stato nei confronti della cultura, cioè consequenziale a quel principio di centralità che prima richiamavo.

**H.** - *Nel cinema, ad esempio, come vede queste diverse possibilità operative?*

**B.** - Il cinema è forse il momento dove noi dividiamo con l'Anica, l'associazione dei produttori, la nostra presenza. Ci occupiamo di esercizio cinematografico, ci occupiamo di cinema culturale, ma sempre come esercizio; penso dunque che sul piano del cinema il discorso appartenga all'Anica, cioè a chi produce films. Sono cionondimeno convinto che fra Agis ed Anica debbano svilupparsi rapporti sempre più stretti proprio perché ci dev'essere secondo me un dialogo fra chi produce e chi fruisce poi del prodotto.

**H.** - *E per il circo, settore in crisi?*

**B.** - Diventa un po' difficile per me, in così poco tempo dare risposte ai problemi specifici. Per rispondere non alla domanda specifica, ma a un problema più generale dirò che vorrei fare lievitare, fare crescere tutte le varie componenti lo Spettacolo, in modo tale da far comprendere a tutti i settori che sono parte di un tutto unitario. Di conseguenza, che la soluzione di un problema non può appartenere soltanto alla categoria direttamente interessata, ma deve coinvolgere l'insieme delle categorie che fanno parte della grande famiglia dell'Agis.

**H.** - *Ci sono ragioni di doglianze verso il ministero dello Spettacolo?*

**B.** - Che vuole, io credo che certe situazioni non siano imputabili in modo specifico al ministero dello Spettacolo. A mio avviso, la dif-



ficoltà in cui lo Spettacolo è costretto ad operare consegue dal fatto che, come prima ricordavo, il ministero dello Spettacolo è inteso come preposto ai *loisirs*; ci vuole invece, in Italia, un ministero della Cultura. È un assurdo, quello che ancora oggi si verifica nell'ordinamento del nostro Paese. Un comune di 700 abitanti ha il suo bravo assessore alla Cultura, e l'amministrazione centrale dello Stato non ha un ministero per gli Affari culturali. È abbastanza stupido che si abbia ancora paura del fantasma del *Minculpop*, per non approdare invece a quella che a me sembra una necessità evidente. Penso che tra i nostri obiettivi non potrà non esserci anche quello che rivendica la nascita in Italia di un ministero della Cultura proprio perché così, soltanto così, si toglie ogni possibilità di equivoco in ordine a ciò che lo Spettacolo è oggi.

## CENSIRE I LUOGHI

**H.** - *I luoghi teatrali sono sfruttati fino in fondo?*

**B.** - Credo di no. Non sono in grado di dire quanti sono gli spazi istituzionali dello Spettacolo — teatri, cinema, chapiteaux di circo o altro — perché purtroppo all'Agis non ho trovato un censimento, cosa che considero essenziale. Conoscere quanti sono questi luoghi, dove sono, in quale rapporto sta la potenzialità dei posti che possiamo mettere a disposizione con la popolazione residente, è essenziale per concepire una politica dello Spettacolo; vedere dove è necessario intervenire perché c'è il deserto e dove invece c'è ecces-

so di spazi di Spettacolo.

**H.** - *Per quanto riguarda le sovvenzioni?*

**B.** - Con il fondo unico dello Spettacolo abbiamo ottenuto un buon risultato, quello di garantirci una previsione triennale del finanziamento. Non possiamo non osservare, però, come l'insieme dell'intervento dello Stato, se rapportato a quello di altri Paesi europei, sia ancora insufficiente.

Il problema poi è ancora una volta quello di concepire la sovvenzione non più come aiuto assistenziale. Vorrei che riuscissimo a far mutare a tutta l'impresa pubblica e privata di Spettacolo le proprie attese, passare dal diritto all'assistenza al diritto al riconoscimento di ciò che si è nella realtà culturale del Paese.

**H.** - *Tognoli al ministero. La legge per il Teatro è urgente?*

**B.** - È urgente la legge sul Teatro, è urgente la legge sul Cinema, è urgente la legge sulla Musica. Si tratta di tre provvedimenti legislativi che debbono cominciare il loro iter legislativo ed essere probabilmente, nel corso del dibattito, aperti a delle mutazioni. Credo soprattutto che si debbano evitare norme rigide uguali per tutti. Buone leggi per il Teatro, per la Musica per il Cinema debbono essere quadri di riferimento all'interno dei quali ogni realtà dello Spettacolo abbia la possibilità di liberamente ed autonomamente esprimersi. Certo, facendo poi i conti con le disponibilità economiche, nel senso che se si passa da un concetto di assistenza ad un altro concetto, evidentemente uno deve saperseli fare, i propri conti.

**H.** - *Qual è la sua posizione nei confronti dei*

progetti presentati da Strehler e Carraro? Pensa che sia possibile una fusione?

**B.** - Io credo che anche altre idee verranno probabilmente alla luce nel corso del dibattito. Quello che considero importante è che non si pensi di dare un ordinamento gerarchico «para-militare» alle attività dello Spettacolo. Significherebbe soffocarle; un teatrante deve poter inventare, creare, altrimenti diventa un burocrate. Questo è il punto. Dobbiamo invece lasciare libero spazio alla creatività, alla nostra capacità inventiva, sicché lo Spettacolo sia appunto qualcosa di vitale, non di mortificato perché il suo cammino è già stato tracciato in anticipo. Quando si concepisce uno Spettacolo non si sa mai con certezza dove si andrà a parare, se verso il successo o l'insuccesso. Ma è questa la sua grande forza, se non diventa tutto noia. Certo, ciascuno di noi deve avere la presunzione di avere messo in scena il capolavoro. Poi verrà il giudizio del pubblico. E del tempo.

## GLI STABILI DOMANI

**H.** - Come si situa l'Agis nel rapporto teatro pubblico-teatro privato?

**B.** - Nel miglior modo possibile. Nel senso che convivendo all'interno di una medesima associazione si sono fin qui evitate quelle conflittualità esasperate che possono verificarsi in altri campi fra pubblico e privato. Semmai c'è da osservare — e lo dico con tristezza — che abbiamo oggi una caduta del teatro pubblico. Probabilmente va ripensato, va riportato alle sue origini, quelle del '46-47, di teatro residenziale, che promuove la cultura teatrale in un territorio; e non un teatro che finisce col non avere più alcun tratto distintivo rispetto a quello delle compagnie di giro. Quando, fra due realtà teatrali ognuna delle quali ha una propria identità in ragione della funzione ad essa assegnata, non c'è più possibilità di distinzione, allora vuol dire che una delle due perde di efficacia: e chi la perde? Quella che è diventata simile all'altra, e il teatro stabile diventa una sorta di compagnia di giro, si nega nella sua ragione sociale. Credo che una delle questioni che i teatranti italiani debbano affrontare sia anche quella di progressivo allargamento della durata della stagione di prosa. Non è possibile che in Italia la stagione teatrale sia ancora quella dell'800, o dei primi del '900: da ottobre ad aprile. Non è assolutamente possibile. Oggi le sale sono attrezzate per ospitare il pubblico anche quando fuori ci sono 40 gradi, anzi è più gradevole stare in un luogo fresco che starsene accaldati in un'arena all'aperto. I teatri stabili debbono essere, secondo me, nelle città dove esistono e dove lavorano, i dissodatori della crosta, che impedisce un migliore approccio del pubblico. Se andiamo a fare la conta di quelli che vanno a teatro in una metropoli civile, europea come Milano, forse arriviamo — a quanto? — a 10-15-20 mila persone, sempre le stesse che passano da una sala all'altra. Eh, no, io voglio invece che la funzione di un teatro residenziale sia quella di andare avanti! Se noi basiamo il numero delle repliche su quella che è l'utenza dell'oggi noi pecciamo di sfiducia e di paura. Eh, no; invece dobbiamo avere il coraggio di aumentarlo, il numero delle recite, perché così si offre l'occasione ad un altro pubblico di venire a teatro. Non c'è niente di peggio di uno spettatore che abbia voglia di andare a teatro e che poi si avvicina al botteghino e non può andarci perché il teatro è esaurito.

## SCUOLA CHIUSA

**H.** - Squarzina lamentava la chiusura della Scuola italiana verso il teatro e gli operatori teatrali, dicendo con questo che in un certo senso si rischia di tagliare fuori la parte più viva del pubblico di domani. Lei come vede questo problema?

**B.** - Abbiamo già una bella, efficiente associazione aderente, l'Agis Scuola, che nel campo del Cinema, del Teatro musicale e del Teatro di prosa agisce bene. Ciò detto, aggiungo che si può operare anche meglio. Siamo anche in un buon rapporto di collaborazione con il ministero della Pubblica Istruzione, ma è vero quello che osservava Squarzina. Io porto sempre un esempio che è soggettivo, e quindi non ha un valore di riferimento assoluto. Ricordando i miei anni scolastici, guardando al rapporto con uno dei grandi autori italiani, Goldoni, io dico che è la scuola che ha fatto disamorare il pubblico italiano nei confronti del suo teatro, perché ai testi goldoniani, a scuola, ci si accostava come a un comune testo letterario. È una cosa diversa. Il testo drammaturgico appartiene certo al grande discorso della letteratura, però vi è qualcosa di diverso, non ci si può accostare ad esso come se si leggesse un romanzo o una novella. Credo che andrò al ministero della Pubblica Istruzione e chiederò che si incominci da queste cose. Come si autorizzano le tre o quattro gite scolastiche perché giustamente si conoscano le bellezze d'Italia, così ci diano sette giorni dell'anno affinché i ragazzi siano portati una volta al cinema, una volta a teatro, a un'opera lirica, al circo, magari al luna park. Prenderanno contatto con il mondo dello Spettacolo, certo, per tradizione familiare o perché con gli anni si costruiranno interessi specifici, ma cominceranno quando avranno 16 o 17 anni; tardi. Devono cominciare, invece, quando ne hanno 7 o 8, e per ogni classe di età bisognerà fare attenzione a proporre un tipo di Spettacolo tale da essere compreso. Non diamogli uno Spettacolo che comprenderanno soltanto quando faranno la terza liceo! Sennò gli aeroplani voleranno in sala e il brusio si farà assordante. Invece, quando si propone loro qualcosa che sia rapportabile al loro livello (abbiamo la bella esperienza del teatro musicale per ragazzi), allora il silenzio c'è, e superiore forse a quello degli adulti alla Scala. È un lavoro difficile, che bisogna fare insieme ai pedagoghi; altrimenti è meglio non fare niente. □

mente si conoscano le bellezze d'Italia, così ci diano sette giorni dell'anno affinché i ragazzi siano portati una volta al cinema, una volta a teatro, a un'opera lirica, al circo, magari al luna park. Prenderanno contatto con il mondo dello Spettacolo, certo, per tradizione familiare o perché con gli anni si costruiranno interessi specifici, ma cominceranno quando avranno 16 o 17 anni; tardi. Devono cominciare, invece, quando ne hanno 7 o 8, e per ogni classe di età bisognerà fare attenzione a proporre un tipo di Spettacolo tale da essere compreso. Non diamogli uno Spettacolo che comprenderanno soltanto quando faranno la terza liceo! Sennò gli aeroplani voleranno in sala e il brusio si farà assordante. Invece, quando si propone loro qualcosa che sia rapportabile al loro livello (abbiamo la bella esperienza del teatro musicale per ragazzi), allora il silenzio c'è, e superiore forse a quello degli adulti alla Scala. È un lavoro difficile, che bisogna fare insieme ai pedagoghi; altrimenti è meglio non fare niente. □

A pag. 8, Carlo d'Inghilterra, il sovrintendente Carlo Maria Badini e il maestro Riccardo Muti nel foyer del teatro Alla Scala. A pag. 9, Badini con l'attrice inglese Vanessa Redgrave.

## L'Agis: dietro una sigla ventotto associazioni

**V**entotto associazioni nazionali di categoria per i settori dell'esercizio cinematografico e teatrale, delle attività teatrali di prosa e rivista, della lirica, della concertistica e della danza, dei circhi, degli spettacoli viaggianti, parchi di divertimento, attività ricreative e festival: questa è l'Agis. Promotrice di diverse manifestazioni — dal Festival del Cinema sportivo ai David di Donatello — ha un ordinamento a base confederale. Nel territorio operano 14 delegazioni di cui dieci in sede autonoma o di proprietà. Insieme all'Anec ha costituito tre società: l'Immobiliare spa, la Gea (per il complesso delle attività editoriali) e la Politalia, per gli interventi sulle strutture di diffusione delle nuove tecnologie e l'ammodernamento ambientale delle sale di pubblico dominio.

Sue iniziative concepite in funzione promozionale: i Biglietti d'Oro per il cinema e il teatro, le Chiavi d'Oro del successo di pubblico, le Croci di Malta per quanti si distinguono a sostegno del Cinema nel cinema, i Premi Italo Gemini per lo Spettacolo italiano istituiti per il 40° anniversario della costituzione dell'Agis, le Giornate Professionali di Cinema, la mostra delle attrezzature di gestione ed industriali per lo Spettacolo (Magis), la Festa del Teatro di Taormina, occasione per la presentazione della stagione di Prosa successiva e la mostra settoriale degli apparecchi da divertimento automatico (Enada) a Rimini in marzo e a Roma in ottobre.

L'Agis opera in accordo con diversi enti, organismi ed istituzioni quali la Siae, l'Anica, l'Ente gestione cinema, la Fipe (per i problemi di sicurezza), l'Enit (per i rapporti fra turismo e spettacolo). Insieme all'Anec aderisce in campo internazionale all'Unic, l'organizzazione che rappresenta l'esercizio cinematografico di 14 Paesi anche extraeuropei e degli Usa.

Dal 1947 decorrono gli accordi con la Minerva Assicurazioni spa per l'assicurazione di films e dei locali. Dal 1984 è intervenuta nella preparazione, definizione e operatività della convenzione fra la Sezione autonoma di Credito teatrale della Banca Nazionale del Lavoro ed i Confidi, istituto di garanzia aderente alla Lega delle cooperative. Nel 1986 ha sottoscritto un accordo con la Siae per l'istituzione della Banca Dati dello Spettacolo, concepita come una base informativa progettata con le tecnologie avanzate.

A livello nazionale e territoriale assicura ai soci i servizi di primaria necessità in materia sindacale, economica, fiscale, tributaria e legale. Produce un'ampia mole di informazioni e documentazioni di quanto avviene nel mondo dello spettacolo mediante il *Giornale dello Spettacolo* e rassegne, opuscoli, dossier e circolari.

Nel settore del Cinema culturale l'Agis opera attraverso due organismi, il Fac (Comitato per la diffusione del film d'arte e di cultura) e la Fice (Federazione italiana cinema d'essai) cui fa capo un circuito di sale a programmazione specializzata.

L'Agiscuola — costituita nell'85 con l'espressa finalità di promuovere e sviluppare i rapporti tra le attività dello spettacolo e la scuola — ha realizzato attività di promozione e di sostegno, collaborando in contatto con i Provveditorati agli Studi, l'Irrsae, gli Enti locali e con il consenso e il sostegno dei ministeri della Pubblica Istruzione e del Turismo e Spettacolo. F.B.

INCONTRO CON IL PRESIDENTE GHIGO DE CHIARA

# L'IDI, O LA SCOMMESSA SULL'AUTORE ITALIANO

*Nato nel dopoguerra, l'Istituto del Dramma Italiano — che premiò testi come *Corruzione al Palazzo di Giustizia di Betti* e *L'abisso di Giovaninetti* — non dev'essere un carrozzone burocratico, ma stimolare continuamente con interventi e proposte la valorizzazione del repertorio nazionale - Aria nuova dopo un anno di lavoro: coproduzioni, collaborazione con l'Accademia Silvio D'Amico, valorizzazione dei copioni premiati, incentivazione delle traduzioni con uffici e corrispondenti all'estero.*

ETTORE ZOCARO

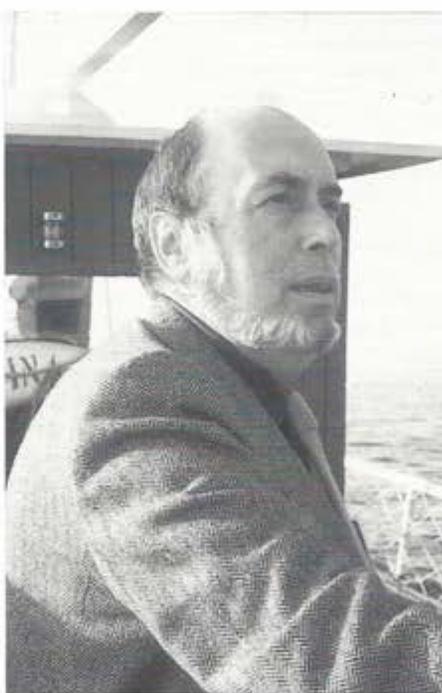
La scelta, più di un anno fa, da parte del consiglio di amministrazione, di Ghigo De Chiara come presidente dell'Istituto del Dramma Italiano (al posto del sen. Egidio Ariosto, che fin dalla fondazione ne aveva retto le redini ma che ha dovuto lasciare per raggiunti limiti d'età) ha interessato tutto l'ambiente del teatro. Ghigo De Chiara è persona stimata, profondo conoscitore dei problemi del settore, autore e adattatore di buona fama e puntualmente critico militante: dunque, una figura dalla "doppia anima" capace di assolvere al lavoro dell'Idi — che, come si sa, è istituzione creata per la salvaguardia e la promozione del repertorio italiano — con la passione per la scrittura, da una parte, e l'attenzione del recensore dall'altra. Proprio quel che ci voleva per un organismo che in passato ha incontrato difficoltà nel far valere la propria immagine.

Ghigo De Chiara non si nasconde le difficoltà del suo compito, volto a dare credibilità a una "contemporaneità" non sempre raccomandabile, e, comunque, ardua da affermare. E non nasconde di aver ereditato una situazione fra le più precarie, caratterizzata — secondo la definizione che ne dà egli stesso — «da uno stato di sopravvivenza e di staticità».

«Uno scarso rendimento — rileva — che non sto ad esaminare. Certamente dovuto a ragioni precise; fatto sta che l'attività degli ultimi tempi era limitata al concorso per testi inediti che viene bandito ogni dodici mesi, e all'annuale distribuzione di premi ai testi rappresentati più significativi e ai registi e attori che più brillantemente li interpretano. Un po' poco, a mio avviso, anche se utile; l'Idi dovrebbe fare molto di più, e in diverse direzioni. Il suo ruolo, pur entro i confini che gli competono, va esteso, deve, insomma, essere più coinvolgente».

## CONTRO IL «MURO»

«La sua nascita nel dopoguerra — ricorda De Chiara (il primo premio Idi risale alla stagio-



ne 1948-49, testi vincitori *Corruzione al Palazzo di Giustizia* di Ugo Betti e *L'abisso* di Silvio Giovaninetti) — non fu dettata dalla voglia di mettere su uno dei tanti carrozzone burocratici ma dal sentito bisogno di assicurare un sostegno e un punto di riferimento continuo alla drammaturgia italiana. Non per motivi protezionistici (il fascismo negli anni Trenta aveva in questo senso, addirittura esagerato), bensì per qualificare meglio i nostri autori in un sistema teatrale percorso da vari interessi, che non è disposto a sacrificarsi a vantaggio del linguaggio nazionale, che è poi l'asse portante, invece, su cui si impernia l'essenza stessa della nostra scena». «Sono stato molto titubante — spiega ancora De Chiara — prima di accettare l'incarico,

ma le insistenze degli autori mi hanno convinto, perché essi volevano un critico attento al loro repertorio, che occasionalmente facesse il drammaturgo. Pertanto, in questo primo anno di lavoro ho cercato di conciliare i due aspetti con iniziative che accostassero fra loro i commediografi e i critici militanti sul tema delle novità italiane e del loro difficilissimo iter. Il mio obiettivo è stato di far cadere un "muro" che non ha ragione d'essere».

Il presidente dell'Idi parla degli aspetti nuovi che sono stati prontamente affrontati. Quello delle coproduzioni è fra questi: nei limiti concessi dalle disponibilità finanziarie, un modo per intervenire direttamente nella messa in scena di determinati lavori. Uno dei primi progetti di collaborazione organica si è avuto con l'Accademia nazionale di Arte Drammatica e con il "Teatro di Roma" per l'allestimento di *Schegge* di Maricla Boggio, vincitrice del concorso Idi del 1986. Lo spettacolo è stato replicato per oltre trenta sere al Teatro studio "Eleonora Duse" di Roma. Un altro accordo con il "Teatro di Roma" prevede, in occasione della riapertura del "Flaiano", l'ospitalità a due novità italiane e, in coproduzione con il Teatro Libero di Palermo, l'allestimento di *Regolamento interno* di A. Scavone, vincitore del «Premio Favva» 1989.

## CHITI E SBRAGIA

Indipendentemente da queste iniziative, De Chiara fa notare che il lavoro-base resta quello della individuazione di nuovi testi che affluiscono, in numero sempre più rilevante, all'annuale concorso indetto dall'Istituto. Si tratta di un compito delicato, che cerca di rispondere alle domande che vengono da tutto il teatro italiano. Quest'anno sono stati proclamati vincitori *La provincia di Jimmy* di Ugo Chiti e *Ore rubate* di Mattia Sbragia, entrambe già "piazzate" e rappresentate: la prima, a cura dello stesso Chiti e della sua

compagnia «Arca azzurra» (la critica ha parlato molto favorevolmente di questo lavoro); la seconda, a cura del Teatro Stabile di Bolzano.

«Il nostro compito — spiega ancora De Chiara — è non solo di cercare dei copioni, leggerli e segnalarli, ma anche di individuare determinati "centri" di attività e collaborare con essi, affinché certe forze siano stimolate. In questo senso va intesa la nostra collaborazione con il "Centro Franco Enriquez" di Sirolo, nato a ricordo del celebre regista, dove abbiamo realizzato un convegno sul rapporto fra la produzione e i sistemi di distribuzione (lo si è chiamato "L'avventura del copione" proprio per discutere le procelle che accompagnano l'opera nuova nel suo viaggio verso il palcoscenico); e dove abbiamo curato la rassegna *I teli neri*, una serie di spettacoli di cinque autori italiani rappresentati al "Cortesi". In tale ambito rientra pure la collaborazione con il "Politecnico" di Roma diretto da Mario Prosperi, quale luogo per la sperimentazione di nuovi linguaggi teatrali. Difatti abbiamo appoggiato, sia pure con mezzi modesti, la rassegna *Esordi mirati*, riservata a giovani scrittori esordienti».

Ancora a detta di De Chiara, «l'Idi non deve limitare la propria azione al territorio nazionale ma allargarla all'estero in modo tempestivo e penetrante». «È una parte molto complicata del nostro lavoro, soggetta a diversi ostacoli — spiega — ma non possiamo eluderla. Il teatro italiano è seguito all'estero, e numerose sono le domande che ci pervengono sulle sue condizioni e sulle sue novità».

## TRADURRE BENE

Uno dei primi accordi conclusi è con il Teatro Italiano di Fiume diretto da Nino Mangano per una rassegna di novità italiane. La manifestazione, in programma nel mese di aprile di quest'anno, vede impegnate tre nostre compagnie scelte dall'Idi che si esibiranno a Fiume e a Pola. Particolarmente intensa è la presenza a Parigi con l'incentivazione del *Centre Textes* diretto da Mario Morretti, da poco nato, che serve a promuovere i nostri lavori seguendo, fra l'altro, il modo come sono tradotti. Tra i risultati finora ottenuti, la conoscenza da parte del pubblico francese di un autore come Manlio Santaneli, del quale è già stato dato *Regina madre*, mentre presto arriverà *Uscita di emergenza* al Centro Malakoff (Parigi Sud); e la bella affermazione di Franco Cuomo che ha visto il suo *Ultima notte di Casanova* data prima al Festival di Soissons (Piccardia) e poi al Festival di Fécamp (Normandia) per poi approdare, con interesse di pubblico e di critica, a Parigi.

«Il problema — riprende De Chiara — è sempre quello di avere traduzioni dignitose: vecchia questione che cerchiamo di risolvere con una attenzione e una partecipazione nuove. Abbiamo organizzato alcune letture dramatizzate: quella, ad esempio, svoltasi nel giugno dell'89, di dieci commedie italiane contemporanee nell'esecuzione di noti attori francesi. Tutto ciò per infrangere una visione casuale e generica dei nostri testi. Analogo lavoro abbiamo intrapreso a New York, in inglese, con letture pubbliche presso il *Lincoln center* e l'Istituto italiano di Cultura. Pure qui con dieci nuovi testi italiani accuratamente scelti, il più possibile vicini al nostro



mondo e al tempo stesso alle esigenze degli operatori americani. In altri Paesi stiamo cercando di individuare i traduttori migliori e di servircene per far conoscere la parte di drammaturgia che studiosi e appassionati si aspettano da noi».

Nel quadro promozionale all'estero due fiori all'occhiello: la mostra "Eduardo nel mondo" (ceduta a titolo gratuito da Franco Mollese all'Idi e formata da manifesti, locandine e programmi di sala riguardanti le commedie di Eduardo De Filippo messe in scena da compagnie straniere di cinque continenti), che è stata portata a Salonicco, al Teatro Greco del Nord, in concomitanza di un lavoro di Eduardo recitato da una compagnia locale; e il convegno sul *Teatro giacobino in Italia* svoltosi a Parigi, presso l'Istituto italiano di Cultura, in occasione del Bicentenario della Rivoluzione francese, allo scopo di ricordare un periodo dimenticato del teatro italiano, espressione di una fioritura di opere e spettacoli nati sotto l'influsso della "grande sommosa" transalpina.

## CON I GIOVANI

Altre iniziative sono consistite in un seminario di lavoro con gli allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica; in una tavola rotonda su *Emarginazione e linguaggio nella condizione giovanile* che, con la partecipazione di eminenti docenti universitari, si è svolta all'"Argentina" di Roma; un incontro-dibattito per la *prima* nella capitale di *Hystrio* di Mario Luzi; l'istituzione del Premio Mario Apollonio per una tesi di laurea sulla drammaturgia italiana del secondo Novecento; la partecipazione al convegno di Benevento su *Vent'anni di cooperazione teatrale*; e, infine, la collaborazione con l'Istituto internazionale del Teatro per la realizzazione di un incontro a Maratea tra una rappresentanza di autori italiani e un gruppo di traduttori stranieri (Francia, Gran Bretagna, Germania, Spagna, Olanda), in vista della promozione in Europa del nostro repertorio contemporaneo. È stato poi stipulato un accordo editoriale con le prestigiose edizioni «Theatrales» per la pubblicazione in Francia di un primo lot-

to di commedie italiane. Ed è stato, sempre nell'ambito editoriale, avviato il rilancio della rivista mensile *Ridotto*, rinnovata nella forma e nei contenuti, imperniata sulle «novità» più riuscite del momento, non presentate a sé stanti ma inquadrare nel contesto teatrale in cui nascono e vengono rappresentate. «In prospettiva — annuncia De Chiara — c'è un rapporto organico con il "Piccolo Eliseo" di Roma, a partire dalla stagione 1990-91, per l'allestimento di nuove commedie italiane, al fine di assicurare alla programmazione di questa importante sala un'immagine di "Teatro della Novità"».

C'è inoltre in programma, per maggio, il convegno "Renato Mainardi nella nuova drammaturgia italiana" che si terrà a Padova, in occasione della rappresentazione dell'inedita *Per non morire*, dello stesso Mainardi, vincitrice del "Riccone" 1962. L'obiettivo principale è di intensificare gli sforzi per convincere i meccanismi statali a riservare maggiore disponibilità a favore delle nostre opere che mai come oggi sono diventate indispensabili per il mantenimento della nostra cultura dai pericoli dell'anonimato e dell'appiattimento. L'augurio è di moltiplicare le iniziative di grosso spessore culturale. Altro obiettivo è che la durata sulla scena delle commedie italiane (ne arrivano in palcoscenico circa trecento ogni anno) risulti meno effimera. Un aspetto curioso è che la maggior parte di esse sono recitate come se fossero clandestine, cioè appaiono per poche sere, perlopiù in teatrini *offe* e senza circuiti, predestinate a essere bruciate rapidamente. Il pubblico e la critica il più delle volte non fanno in tempo ad accorgersene».

## GUAI SE LO STATO...

Il punto fermo sul quale De Chiara è pronto a insistere è rivolto ad eventuali emendamenti da aggiungere al progetto di legge sul teatro presentato in Parlamento dall'ex ministro Carraro. Vi si parla di repertorio italiano contemporaneo senza che figurino la dizione novità italiana. La prerogativa della «contemporaneità», nel paragrafo 12, è attribuita ai commediografi i cui diritti d'autore non

siano caduti di pubblico dominio, per cui vi rientrano comodamente anche d'Annunzio e Pirandello. Il che consente all'impresario di dormire fra due guanciali, evitando il rischio che le nuove produzioni comportano. «Io — conclude il presidente dell'Idi — sono per un teatro che sa rischiare, nel quale le motivazioni dei critici coincidano con quelle degli autori. L'Idi è nato, appunto, per farle incontrare. Si lavora a questo fine, non per crogiolarsi nei piagnistei. Si tratta principalmente di sciogliere i nodi di un sistema che troppo passivamente si affida alle leggi capricciose e rozze del mercato; e di vedere per quali canali il teatro di lingua italiana possa essere immesso per aspirare ad un giudizio. Per questa sua funzione l'Idi non deve essere considerato un peso per lo Stato, bensì l'emanazione naturale dello stesso Stato, che non sarebbe più tale, nella sua organicità e autorevolezza, se abdicasse alla sua drammaturgia». □

## NOTIZIE

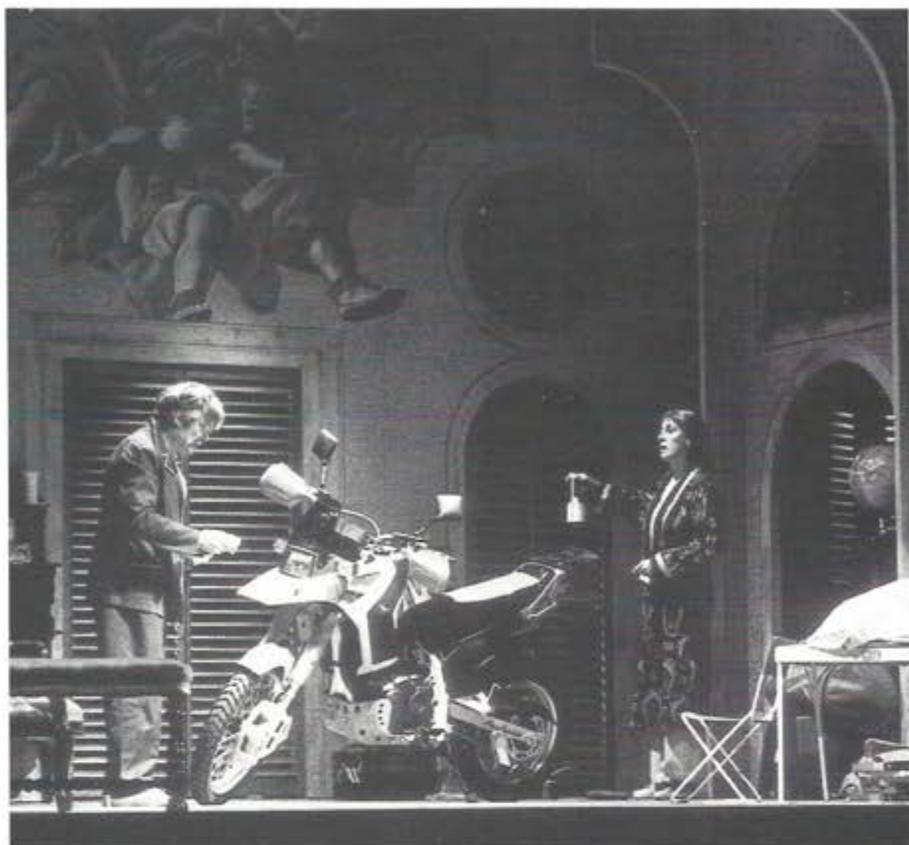
**ROMA** - La commissione giudicatrice del concorso Idi 1990 per una novità italiana, esaminati gli oltre 150 copioni, ha dichiarato vincitori all'unanimità tre testi, ai quali andranno i contributi per l'allestimento, per un totale di 120 milioni. Primo classificato Scacco pazzo di Vittorio Franceschi; secondi a pari merito La tana di Alberto Bassetti e Angeli all'inferno di Francesco Silvestri.

La commissione, composta da P. Emilio Poesio (presidente), Marco Bernardi, Antonio Calenda, Mauro Carbonoli, Fulvio Fo, Paolo Petroni, Ugo Ronfani e Carlo Vallauri, ha riscontrato nel testo di Franceschi — autore-attore emiliano che ha dato alle scene un apprezzato spettacolo su Zavattini — doti di maturità di scrittura, invenzioni sceniche di qualità e toni di amara comicità e di poesia trattata sul registro di una grottesca tenerezza. Nel lavoro di Bassetti, autore nuovo ma già stilisticamente maturo, ha interessato la riflessione intorno agli esiti, sui giovani, di inquietudini e tensioni di recenti e tormentati anni. Mentre nel testo di Silvestri la giuria ha rilevato la vitalità della nuova scuola napoletana e la felice, visionaria costruzione di una vicenda di emarginazione suburbana.

**GENOVA** - Contemporaneamente all'inaugurazione della stagione '89/90 del Teatro Stabile di Genova è stata allestita una mostra nel foyer del teatro genovese sull'attività di Giorgio De Lullo e Romolo Valli. L'esposizione, curata da Caterina D'Amico, comprendeva la descrizione fotografica delle messe in scena più significative della famosa coppia (Terra di nessuno, Prima del silenzio, le due edizioni de La Bugiarda, abilmente messe a confronto) e copioni e locandine originali. Il materiale esposto era parte del fondo De Lullo-Valli donato al Museo biblioteca dell'attore di Genova da Dino Trappetti, Umberto Tirelli e Renato Morozzi.

**MONZA** - La cooperativa La Baracca di Monza e il Teatro Città Murata di Como, in collaborazione con l'amministrazione comunale di Cavenago Brianza, indicano il Premio nazionale «Per un teatro di impegno civile e sociale città di Cavenago». Il premio avrà scadenza annuale e consisterà nella messinscena del testo vincitore. I copioni, in cinque copie, dovranno pervenire alla segreteria del premio presso il municipio di Cavenago entro e non oltre il 31 maggio 1990. Per informazioni 039/2021968 e 031/269175.

A pag. 11, Ghigo De Chiara. A pag. 12, Magda Mercatali, Emilio Bonucci, Gilda Buttà e Consuelo Ferrara in «Ore rubate» di Mattia Sbraglia. In questa pagina, dall'alto in basso: Sergio Fantoni e Marina Confalone in «Vita natural durante» di Manlio Santanelli; Carlo Delle Piane e Anna Bonaiuto in «Ti amo, Maria» di Giuseppe Manfridi.



SI È UCCISO IL TEATRO RADIOFONICO, MA...

## PER LA RADIO È POSSIBILE UNA SECONDA GIOVINEZZA

*Docente di drammaturgia, direttore dell'Ater e librettista, Giuseppe Di Leva è anche assiduo autore radiofonico - In questa intervista denuncia il «culto infame» dell'audience che ha abbassato la qualità dei programmi - Il rimedio: una direzione artistica unificata, che argini alla Rai la dequalificazione della radiofonia, e la riporti ai livelli degli altri Paesi.*

ANTONELLA ESPOSITO



**G**iuseppe Di Leva ha una lunga frequentazione professionale con il teatro radiofonico, come regista e autore di moltissimi testi originali o ricavati da opere letterarie. È librettista d'opera: la sua ultima produzione per il centenario della *Cavalleria rusticana*, in settembre, è la *Lupa* di Verga su musiche di Mario Tutino.

Ha scritto e diretto anche lavori per il palcoscenico; da diversi anni insegna scrittura teatrale alla Civica Scuola d'Arte drammatica «Paolo Grassi» di Milano. Da tre anni è alla direzione dell'Aterteatro di Modena. *Hystrio* gli ha chiesto di parlare della sua esperienza di scrittore-insegnante alla Civica, ma soprattutto di tracciare un quadro della situazione della radiofonia oggi, soffermandosi su potenzialità e prospettive del teatro radiofonico.

### COME SCRIVERE

**HYSTRIO** - *Com'è nata questa sua esperienza di insegnamento della scrittura teatrale?*

**DI LEVA** - È nata otto o nove anni fa, quando la Civica accolse questa mia proposta, che da una parte considerava l'insegnamento vero e proprio delle modalità della scrittura teatrale e dall'altra tendeva a offrire un luogo di incontro, un punto di riferimento per chi volesse scrivere. Penso che una ventina di anni fa fosse più facile per un giovane avere contatti con altri che come lui nutrivano le stesse aspirazioni, o incontrare scrittori, attori già affermati con cui scambiare idee. La stessa esistenza e frequentazione in città di ritrovi o bar di artisti e pittori facilitava questi contatti. Oggi questo tipo di esistenza è praticamente scomparsa, e quindi una scuola di teatro può offrire forse l'unico momento possibile di incontro e confronto per un aspirante scrittore. Personalmente ho avuto la fortuna, proprio agli inizi dei miei tentativi, di incontrare a casa di amici Tonino Guerra, che si offrì di darmi il suo parere su ciò che di volta in volta gli portavo da leggere. In questo modo ho imparato moltissimo.

C'è sempre però quella considerazione di fondo che tutti ripetono, cioè l'impossibilità, in fin dei conti, di insegnare a scrivere di teatro. Ci sono delle regole di fondo che pos-

sono essere trasmesse, ma soprattutto si può insegnare ad individuare ed evitare gli errori. Che poi uno impari a scrivere o no è un altro conto, dipende da certe predisposizioni, da certe emotività.

**H.** - *Come giudica i risultati di questi anni? C'è qualcuno che è emerso?*

**D.L.** - Il risultato di fondo credo sia rappresentato dal fatto che questi ragazzi in molti casi siano stati in grado di diversificare le loro prestazioni professionali, partendo da ciò che avevano appreso nella scuola. Per esempio Angelo Longoni fa praticamente solo l'autore, Edoardo Erba lavora per la televisione scrivendo cose per i ragazzi, Roberto Traverso ha scritto testi per il teatro Out-Off a Milano. Si può scrivere in ambiti diversi: per il cinema, per la televisione, per la radio, per il teatro, per le marionette, per i ragazzi. Tutto sta a capire che cosa veramente ci interessa e sperare anche di avere fortuna, non dimenticando che la fortuna bisogna cercarsela. Personalmente ho iniziato scrivendo per il teatro, ad un certo punto mi sono accorto che non era una strada percorribile e mi sono messo a scrivere libretti d'opera e a lavorare per la radio. D'altra parte, come direttore dell'Atterteatro mi sono reso conto della difficoltà di scrivere per la scena e, soprattutto, di rendere realizzabile ciò che si scrive.

## OVERDOSE DI PAROLE

**H.** - *Passando al teatro radiofonico: Sergio Zavoli è stato accusato di usare «un'overdose di parole», e lui si è difeso ricordando la sua provenienza dalla radio, dove le molte parole sono necessarie per sopperire alla cecità del mezzo. Cosa pensa circa l'uso della parola nella radiofonica, in particolare nel teatro radiofonico?*

**D.L.** - Veramente di teatro radiofonico se ne fa sempre meno, come ho potuto constatare cercando sul *Radiocorriere* della prosa da registrare per i ragazzi della Civica. È una novità recente, credo, ma mi sto rendendo conto che nell'arco di una giornata l'offerta di teatro alla radio è quasi scomparsa, si fanno molte parole, ma qui poi entrano altre valutazioni. Oggi mi sembra che ci sia una radiofonica pressapochistica, vaga, banale. Questo è dovuto alla scellerata guerra dell'*audience* che fa allineare i prodotti verso il basso, anziché verso l'alto, alla ricerca di un pubblico sempre più vasto. Ma questa illusione di accalappiare il grande pubblico non corrisponde poi tanto alla realtà: la richiesta è articolata e non si può non riservare ad alcune fasce di ascolto, delle trasmissioni che presentano i caratteri di qualità artigianale complessa. Il che non vuol dire trasmissioni incomprensibili, né particolarmente costose, se non in alcuni casi. Per il resto c'è da sfruttare tutto l'archivio radiofonico, quasi a zero costi, salvo i diritti d'autore. Ciò che bisognerebbe togliersi dalla mente è che il pubblico gradisca le scempiaggini che gli sono propinate, e non preferisca invece un prodotto intelligente e complesso. L'ambito che si salva è quello della musica, dove ancora si possono ascoltare cose di notevole interesse nel settore concertistico e lirico.

Il disastro è nella prosa e per la parola in generale, dove è in atto una vera e propria gara fra cretini. Progressivamente il teatro radiofonico si va perdendo, prima di tutto per un taglio di spesa. Molti grandi attori che in passato avevano fatto cose pregevoli per la radio, oggi scelgono altre opportunità perché

## UN IMPEGNO DALL'INTERNO DELLA RAI

# La radio, banco di prova per una nuova drammaturgia

FRANCO MONTELEONE

**A** partire dal nuovo palinsesto inaugurato alla fine del 1988, Radiotre — il canale musicale e culturale della Radio Rai — ha ripreso la messa in onda di una consistente produzione drammaturgica. Per molto tempo la Prosa era quasi del tutto scomparsa da questa rete prestigiosa, per motivi collegati soprattutto ad una linea editoriale che aveva privilegiato grandi contenitori di musica e informazioni culturali. A giudicare dal gradimento incontrato presso il pubblico dalla nuova produzione di teatro radiofonico, non si può non salutare con favore l'iniziativa di Radiotre che ha coinciso, tra l'altro, con una fase di rilancio e di interesse per l'intera comunicazione radiofonica. Il repertorio proposto è di tutto rispetto: l'opera completa del Teatro di Italo Svevo, con la regia di Sandro Bolchi; i testi più significativi e per molti aspetti sconosciuti del Teatro medievale italiano; un ciclo di cinque commedie inedite del teatro sovietico della «glasnost» ed un ciclo sulla nuova drammaturgia tedesca; infine una proposta del tutto innovativa, «Scrittori per la radio», curata da Enzo Siciliano, che aveva l'obiettivo, da un lato, di riattivare negli scrittori italiani della generazione di mezzo il gusto e la voglia di produrre testi originali per la radio — in linea anche con la grande tradizione del mezzo, sia in Italia che all'estero — e, dall'altro, di rappresentare un incentivo per autori nuovi non ancora del tutto conosciuti dal grande pubblico, per i quali il microfono può essere un primo traguardo di successo, e di mettere in luce creatività nascoste o inesprese. Altre opere, da quelle di Maricla Boggio e Giuseppe Di Leva sulle donne della Rivoluzione Francese, ai radiodrammi inediti di Ingeborg Bachmann, di Koltes e di Perec, a un testo del tutto sconosciuto sulla figura di Van Gogh saltato fuori dalle carte postume di Cesare Zavattini completano un panorama drammaturgico che Radiotre ha cercato di delineare in queste ultime stagioni, avvalendosi della collaborazione di bravi interpreti e di registi affermati. Di recente l'attenzione per la nuova produzione drammaturgica si è fatta in Italia più viva che mai. La «Ricordi» ha istituito un settore prosa; convegni e iniziative si moltiplicano un po' dovunque (e già si annuncia un interessante seminario organizzato dall'Ater a Modena sui temi in questione); nuovi strumenti e nuove opportunità di reclutamento e di selezione di autori giovani vanno ad affiancarsi, nei teatri, alle più collaudate produzioni di repertorio. Occorre allora chiedersi: esiste da noi una vera onda nuova della creatività drammaturgica, oppure si tratta di un effetto indotto di una tendenza eterodiretta, un po' burocratica, che poco ha a che vedere con il mercato? A giudicare dai risultati lo scenario non è esaltante: nuovi testi davvero stimolanti e originali se ne vedono pochi in scena. Forme di spettacolo più remunerative, come il cinema e la Tv, assorbono gli autori molto più che il teatro o la radio. Eppure proprio la radio, per le sue caratteristiche di mezzo duttile e soft, le cui produzioni non sono eccessivamente costose, può rappresentare un ideale banco di prova per la nuova drammaturgia ed inoltre essere una cassa di risonanza più che interessante, ad esempio, per un esordiente. È una sfida e un impegno che, mi auguro, possa trovare echi e riscontri nell'Azienda Rai alla vigilia di una ristrutturazione che proprio dalla radio muoverà, come sembra, i suoi primi passi. □

in radio sarebbero pagati pochissimo rispetto all'impegno richiesto. È ovvio l'impoverimento che ne deriva a livello interpretativo per i pochi allestimenti sopravvissuti. Mentre nella società si sta parlando di un ritorno della radiofonica, chi in radio ci lavora fa tutto il contrario, inseguendo un'audience fantomatica, abbassando il livello del prodotto, invece di puntare sulla qualità. C'è senza dubbio una disattenzione della Rai verso la cosiddetta sorella minore, considerata meno redditizia in questo momento. Di fatto il teatro non si fa neppure in tv — ed è grave — per problemi di costi e anche perché c'è ancora tutta una serie di problemi di metodo nella ripresa televisiva del teatro che non sono stati superati. Per la radio questi problemi vengono a cadere, anzi — ed è strano che non lo si sia capito — questo «teatro di non vedenti», qual è quello radiofonico, toglie l'immagine, ma offre altri straordinari mezzi espressivi. Senza contare che il messaggio radiofonico ha di per sé una capacità di penetrazione superiore alla commistione di informazione più immagine.

## LIVELLI BASSI

**H.** - Quali sono i mezzi linguistici propri della radio?

**D.L.** - Intanto il suono, che è già una regia e un linguaggio, e non semplicemente un sottofondo, un accompagnamento più o meno casuale o intuizionistico. Poi vi è il notevole vantaggio della flessibilità della durata del testo teatrale in radio. Si possono fare pezzi bellissimi di soli dodici minuti; si possono organizzare serate radiofoniche, per esempio, con otto brani teatrali, proposta che sulla scena non reggerebbe: così come risulterebbe godibile una storia del teatro radiofonico. È ovvio che un teatro prevalentemente visivo non ha senso in radio, ma tutto il teatro di parola e di suono ne trae nuove valenze espressive. Senza contare che in radio c'è la possibilità di veder riuniti molti bravi attori per una messinscena, mentre in teatro i costi delle *tournées* non lo permettono quasi mai. Ma il pregio maggiore è dato dagli spazi immaginativi che la radio offre al pubblico e agli autori: si possono allestire storie impensabili in teatro, senza limite per il numero dei personaggi. Ci sono generi particolari, come la fiaba e il giallo, che in radio vengono esaltati, mentre reggono meno in tv. C'è una parte della popolazione dispostissima ad ascoltare programmi di qualità, e su questo insisto, perché è la questione che si trascura più di ogni altra. Vuoi per mancanza di finanziamenti, vuoi per un certo compiacimento nell'inseguire un pubblico di modesto livello culturale, la politica continua invece ad essere quella del prodotto più basso e vendibile. Contro un compito istituzionale della struttura pubblica, che dovrebbe essere proprio l'elevazione del livello culturale della popolazione.

**H.** - Come imposterebbe un ideale palinsesto di teatro radiofonico, tra teatro di repertorio e teatro di sperimentazione?

**D.L.** - Parlando con approssimazione, si dovrebbe dividere la programmazione tra teatro classico e contemporaneo, ma ritengo sia importante anche fare il varietà. È chiaro che non si può imporre alla gente solo Shakespeare o gli autori contemporanei, è necessario offrire anche lo spazio ricreativo, ma con intelligenza. Qui entra il discorso sui «maestri», che spesso negli epigoni hanno effetti dele-

## RADIO TEATRO

### BILANCIO DI UN' ESPERIENZA ALLA RAI

## Siciliano: grandi firme anche per la radiofonica

ANTONELLA MELILLI

**C**on una recente iniziativa la Rai ha riproposto la formula del radiodramma, molto diffusa in passato, quando la televisione non aveva ancora invaso tutte le case imponendosi come mezzo preponderante di comunicazione di massa, non sempre educativo a dire il vero. Cardine di questa iniziativa condotta da Franco Monteleone lo scrittore e drammaturgo Enzo Siciliano, con cui abbiamo avuto in proposito un colloquio.

**HYSTRIO** - In che consiste, Siciliano, e qual è il senso di questa iniziativa?

**SICILIANO** - Si tratta di dieci radiodrammi commissionati a dieci scrittori italiani che non avevano mai scritto per la radio e, nella maggioranza dei casi, non avevano scritto neppure per il teatro. Dunque, un'esperienza fatta su scrittori estranei al mezzo radiofonico ma che in qualche modo avevano a mio giudizio la possibilità di esprimersi con una scrittura drammaturgica destinata alla radio, a giudicare da quello che di narrativo avevo letto di loro.

**H.** - Qual è stato esattamente il suo ruolo?

**S.** - Io ho curato la scelta degli autori e dei testi. Il tema era libero, ma gli autori dovevano scrivere un testo che durasse poco, meno di un'ora.

**H.** - Com'è prevista la programmazione?

**S.** - Cinque o sei di questi testi sono già andati in onda, da gennaio. Gli altri saranno trasmessi da ottobre, uno alla settimana, con una ripresa per ciascuno nella settimana stessa.

**H.** - Qual è il suo giudizio su questa esperienza?

**S.** - Una volta la radio si preoccupava di sollecitare gli autori italiani a scrivere testi drammatici per la radio stessa. Quest'abitudine però si era persa, e Franco Monteleone ha voluto farla rivivere. Questo è stato, io credo, lo spirito che lo ha guidato nel chiedermi di provvedere a questa serie. E mi pare che l'esperimento sia riuscito. C'è una certa soddisfazione, da parte della Rai, per quanto è stato fatto. Personalmente, la mia scommessa era di portare alla radio scrittori che non avevano avuto rapporti neppure col teatro. Tutto questo si inserisce in un progetto, che vado perseguendo da una decina di anni. Teso a dimostrare che gli scrittori italiani, contrariamente a quanto si pensa, non sono ostili verso il teatro. È che mancano le situazioni dirette a stimolarli. Io credo che, nel momento in cui si determina la situazione favorevole, lo scrittore italiano produce per la scena. Non sono assolutamente d'accordo con chi sostiene e teorizza che il teatro italiano del Novecento, fatto da scrittori, sia stato un «teatro bianco», un «teatro celibe», che non ha avuto rapporti col pubblico. Per il teatro si scrive se il teatro lo chiede. Non si scrivono testi per il cassetto, ovviamente; e questo è un fatto importantissimo che i produttori, gli attori e i registi italiani dovrebbero sapere.

**H.** - È questa, dunque, la ragione del suo interesse nei confronti del radiodramma?

**S.** - Mi interessa che gli scrittori italiani scrivano per il teatro perché si instaura così un rapporto tra letteratura e società che ritengo molto importante, e che interviene a stimolare un rinnovamento della nostra drammaturgia. La radio mi ha offerto una possibilità in questo senso. I dieci testi inseriti nella programmazione stanno in piedi benissimo, sono stati recitati perfettamente e realizzati bene. Ed è chiaro che si può continuare, che non ci sono limiti. Si dirà, il teatro è teatro e la radio è radio...

**H.** - Appunto. Come vede, lei, il rapporto fra i due mezzi? Il fatto che un dramma sia scritto per la radio comporta una scrittura diversa?

**S.** - Sì, non è che si debba fare qui della metafisica. Bisogna che lo scrittore si metta in testa che deve presentare una vicenda che abbia un capo e una coda, esposta in forma dialogica. Se questo si verifica, si ottiene già come risultato una scrittura drammaturgica. Ci sono, è evidente, delle regole tecniche. Occorre riportare all'udito anche quanto in teatro passa attraverso la vista. Il che non inficia però la sostanza drammaturgica del testo.

**H.** - Lo stesso testo può essere quindi utilizzato anche in teatro?

**S.** - Io penso di sì.

**H.** - Com'è la situazione del radiodramma negli altri Paesi?

**S.** - È molto diffuso nei Paesi scandinavi e in Inghilterra, dove ha prodotto cose interessanti. Qui da noi, per quella vecchia e tenace diffidenza che il teatro ha nei confronti della letteratura, la situazione è diversa. Speriamo di avviare un processo che rovesci la prospettiva. In fondo, il mio discorso finisce qui. Era una scommessa, la scommessa è riuscita e io ne sono contento.

**H.** - Sulla base dell'esperienza fatta ha qualche osservazione, o proposta, per il futuro?

**S.** - È quanto dicevo prima, si potrebbe continuare all'infinito. Non so se la Rai abbia intenzione di interpellare altri scrittori. Se lo farà ne sarò felice. □

teri. Trasmissioni di grande intelligenza e di grande successo come *Alto gradimento* di Arbore e Boncompagni, sono state malamente copiate per anni, e tuttora, con risultati a dir poco demeriti. Nel complesso mi sembra si cerchi una specie di minimalismo, che però per essere tale ha bisogno di grandi cervelli e di solida preparazione culturale. Non si possono chiamare dei minimali a fare del minimalismo. Del resto è ciò che succede anche in teatro, dove maestri come Bene o Ronconi fanno dei danni tremendi nelle schiere di imitatori. Credo perciò che l'attenzione vada posta ad una migliore qualità del testo leggero, del varietà, dell'intrattenimento.

**H.** - *Considerando in prospettiva l'uso del satellite Olympus per le telecomunicazioni, che creerà un pubblico in grado di scegliere di vedere o ascoltare certi programmi, cosa andrebbe fatto per la radio?*

**D.L.** - La prima considerazione è che, come esiste un gruppo decisionale per i servizi giornalistici, bisognerebbe creare una direzione artistica, il più possibile unificata, che sia in grado di occuparsi dei linguaggi più complessi, quali quelli del teatro, della musica e del varietà, facendo una programmazione artistica che tenga conto di fasce d'ascolto, target, ecc.. Credo sia importante soprattutto l'unificazione, la centralità di questa programmazione nelle tre reti radiofoniche, in quanto la concorrenza peggiora il prodotto. Per adesso, comunque, il problema urgente è arginare questa dequalificazione della radiofonica. Non dimentichiamo che in questi anni la radio ha mantenuto in vita la drammaturgia, offrendo agli autori possibilità di allestimenti di loro testi che ben difficilmente sarebbero stati rappresentati in teatro, dato che uno spettacolo medio ha un costo di circa mezzo miliardo.

## COMICITÀ BANDITA

**H.** - *Quali grandi nomi del teatro hanno lavorato per la radio?*

**D.L.** - Praticamente tutti i grandi attori hanno recitato in radio, non ultimo Carmelo Bene, che vi ha lavorato moltissimo, e del quale ricordo le bellissime *Interviste impossibili*, alcune scritte da lui, altre da lui solo recitate. Io sono stato chiamato a commentare per Radiodue un *Giulio Cesare* di Giorgio Strehler di 35 anni fa, certamente avvertendo quelle ingenuità che erano legate alla radiofonica di quel tempo. Comunque, era e restava un'opera di grande fascino, con un cast che oggi neanche Strehler potrebbe permettersi. Anche famosi attori di varietà sono passati dalla radio, come Rascel, Chiari, Tognazzi, Vianello. E poi mi vengono in mente Santuccio, Carraro, la Volonghi. Oggi in radio non c'è neanche lo spazio per chi fa teatro comico, con i tanti risvolti della comicità, come Paolo Rossi o Angela Finocchiaro. Eppure, solo qualche anno fa, quando lavoravo molto per la radio, ho avuto nei miei cast attori come Ottavia Piccolo, Tino Schirinzi, Alberto Lionello, Piera Degli Esposti, Renato De Carmine o Giancarlo Dettori, fra i più bravi che abbiamo in Italia.

**H.** - *Ci dica della sua esperienza di autore radiofonico.*

**D.L.** - Se dovessi mettere insieme tutto quello che ho scritto per la radio, ne verrebbero fuori cinque o seimila minuti di trasmissione. L'ultimo allestimento è stato *Il ritorno di Casanova* di Schnitzler, di cui ho curato la regia, con la Piccolo, Dettori e la giovane Ga-



latea Ranzi. Invece l'ultimo testo che ho scritto, ma del quale non ho curato la regia, è stato quello dedicato a due donne protagoniste della Rivoluzione francese. Ho curato delle serie dette *I racconti del mistero* o *I racconti dell'assurdo*, con allestimenti «tratti da», mentre altre volte adattavo o mettevo in scena testi originali all'interno di serie monotematiche abbastanza libere, nel senso che la riproposizione di un stesso argomento avrebbe tediato il pubblico. Spesso ho adattato per la radio cose che avevo scritto per la lirica o per il teatro, e viceversa. Di solito ho scritto testi di venticinque minuti, ad eccezione di quelli sulla Rivoluzione francese, di un'ora l'uno. Un altro testo, la *Sofonisba*, allestito alla radio con Piera Degli Esposti, lo abbiamo poi allestito per una piccola sala a Milano, per poche sere e senza intenti commerciali, con Ottavia Piccolo, Paolo Bessegato e Anna Carena.

**H.** - *Quali sono le particolarità di un allestimento teatrale per la radio?*

**D.L.** - Prima di tutto l'importanza della parola, coadiuvata dal suono e dalla musica. Poi il fatto che il testo viene letto e non recitato a memoria: la registrazione dura poche ore, non ci sono prove di giorni o mesi come nel teatro dal vivo, anche se ci si può correggere finché si vuole. Infine il montaggio, come nel cinema, permette di avere il testo e l'interpretazione che si vogliono. Si entra dunque in un processo tecnologico che incide fortemente sul prodotto finale. È importante fare scelte tematiche particolarmente adatte alla radio: ho già parlato della fiaba e del giallo, ma anche il teatro di conversazione si fa ascoltare più volentieri in radio.

**H.** - *Chi sono le due protagoniste della Rivoluzione alle quali si è ispirato per i suoi due testi?*

**D.L.** - Alla radio si stava preparando una serie di testi sulle donne della Rivoluzione francese, figure che non sono molto conosciute dal grande pubblico ma che ebbero un'influenza determinante. Io avevo fatto una *Carlotta Corday* per l'opera e mi hanno chiesto di scrivere due testi. Ne ho scritto uno su Madame Roland, questa esponente dei Girondini che viene ghigliottinata: ho concentrato l'azione nell'ultima ora della sua vita, inserendo, dalle vicende di Carlotta Corday, la visita in carcere di un pittore che nel buio della cella le farà il ritratto, e al quale la Roland finisce per fare una confessione della sua esistenza, prima di scoprire che quel pittore è suo marito. Fuori, si sentono le grida del popolo che la vuole morta. Il secondo testo è sulla moglie di Camille Desmoulins, che fi-

nisce ghigliottinato con Danton. Qui mi sono soffermato su questa coppia giovanissima, che passa attraverso la Rivoluzione, servendomi della *Morte di Danton* di Büchner e sovrapponendo pubblico e privato.

**H.** - *Per il teatro lei ha diretto Rascel e Walter Chiari in *Finale* di partita di Beckett. Cosa ricorda di quell'esperienza?*

**D.L.** - Un'esperienza faticosa e inaspettata, perché io avevo solo contattato questi due artisti per un Beckett che andava recitato appunto da attori comici. Ma Rascel e Chiari erano del parere che la persona che li chiamava, dovesse poi seguirli in tutto il loro lavoro. Credo ci fosse in loro anche la convinzione che un «non-regista» li avrebbe ingabbiati meno.

## IL CASO CARMELITANE

**H.** - *Qual è il bilancio di tre anni passati alla direzione dell'Aterteatro?*

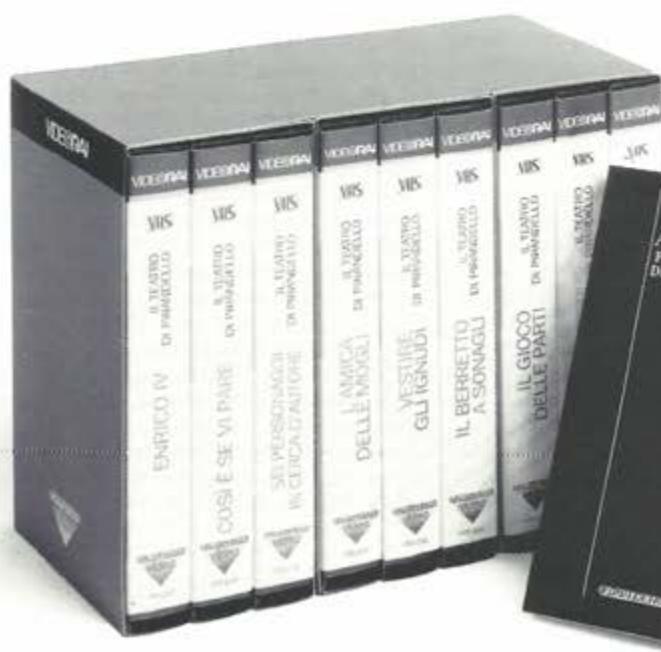
**D.L.** - Sarebbe lungo spiegare qui cos'è l'Ater e che tipo di funzione si propone, conciliando il respiro internazionale e la circuitazione nei piccoli centri. Naturalmente, non si può non ricordare l'episodio del *Dialoghi delle Carmelitane* di Ronconi, uno degli spettacoli migliori degli anni Ottanta, stroncato dopo pochi mesi di repliche per mancanza di finanziamenti. In quell'occasione si accese un clima da assalto alla diligenza che coinvolse un po' tutti, dai politici alla stampa: si voleva credere che con quell'episodio l'Ater chiudesse o si trasformasse in una certa direzione. Vennero fuori insomma quelli che sono i mali propri del teatro italiano: l'ingerenza eccessiva della politica nel teatro, la stampa che si dichiara specializzata e che in realtà non lo è, il pubblico disastroso dalla dipendenza televisiva, per cui si muove solo per i nomi sicuri. Poi siamo stati costretti a fare spettacoli «più facili», come questo *Berretto a sonagli*, che gira da due anni. Quell'episodio ci ha impedito di diventare un grande teatro. In questa stagione abbiamo avuto però riscontri positivi per *Le serve* di Gënet allestite da Massimo Castri. Mi pare che il clima generale sia di incertezza e di cambiamento in tutti i settori e negli organi amministrativi del teatro. Abbiamo da poco un nuovo ministro dello Spettacolo, Carlo Tognoli; speriamo che abbia, in un settore così agitato e complesso, la lungimiranza dimostrata come sindaco di Milano. □

A pag. 14, Giuseppe Di Leva; in questa pagina una sala di registrazione della Rai negli anni Cinquanta. In primo piano Antonio Gandusio e Enrica Corti.

# GRANDI PERSONAGGI IN

DIRETTAMENTE A CASA  
VOSTRA IN VIDEOCASSET-  
TA LE COMMEDIE DI LUIGI  
PIRANDELLO INTERPRE-  
TATE DA GRANDI ATTO-  
RI DEL TEATRO ITALIANO.

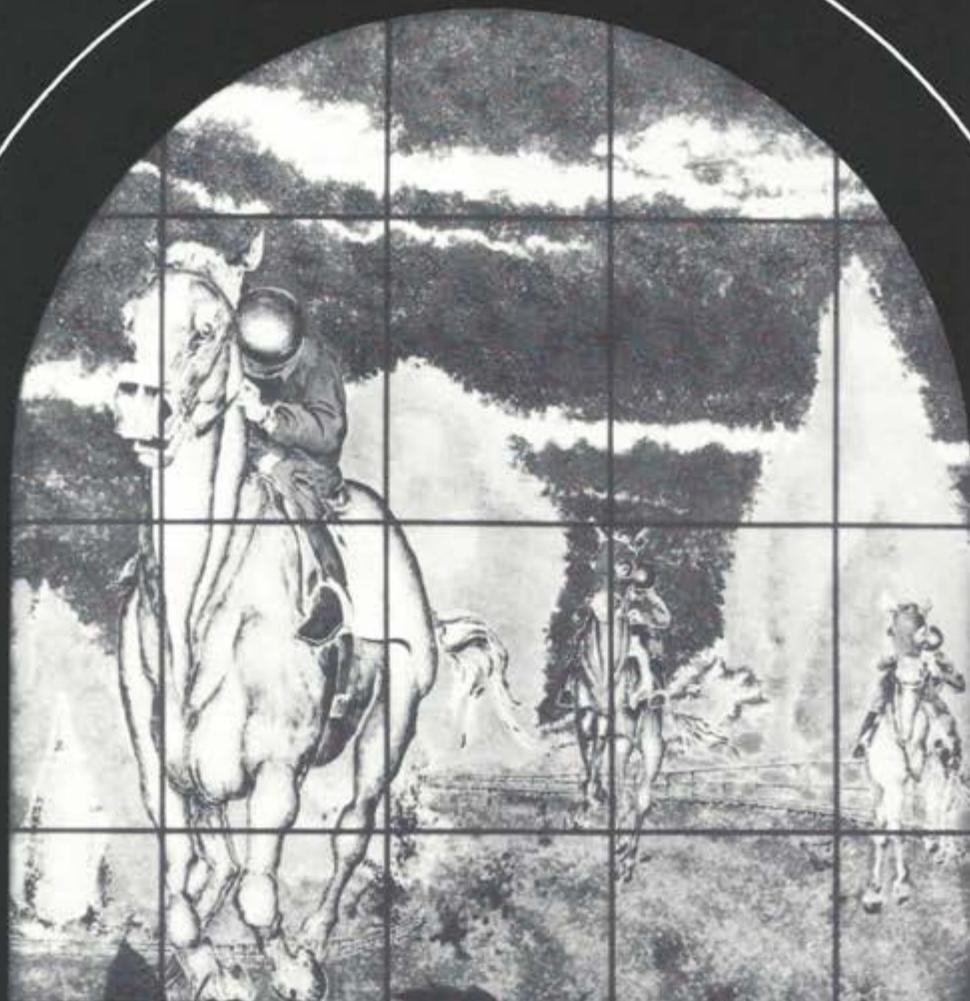
Se amate veramente il teatro non potete  
perdere "Il Teatro di Pirandello", dieci  
commedie del celebre autore siciliano in-  
terpretate da un eccezionale cast di attori:  
Paolo Stoppa, Rina Morelli, Salvo Rando-  
ne, Vittorio Gassman, Mariangela Melato,



ENRICO IV - COSI' E', SE VI PARE -  
SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE -  
L'AMICA DELLE MOGLI - VESTIRE GLI  
IGNUDI - IL BERRETTO A SONAGLI -  
IL GIOCO DELLE PARTI - PENSACI  
GIACOMINO! - L'UOMO DAL FIORE  
IN BOCCA - TUTTO PER BENE



grand hotel brun



# Ascot Ristorante



MILANO - VIA CALDERA, 21 (ANG. VIA NOVARA)  
TEL. (02) 4526279-4525390 - TELEX 315370 GAPARK I

PROMOTORE DEL PREMIO ASCOT BRUN

CHE COSA INSEGNA L'ESPERIENZA DI SANTARCANGELO

# LA LOTTA PER SOPRAVVIVERE DEL TEATRO INDIPENDENTE

*La situazione è inquinata: mentre gli Stabili macinano miliardi e le grandi compagnie monopolizzano la distribuzione, i gruppi di ricerca mancano di spazi operativi - La sfida di Remondi e Caporossi che hanno rifiutato le sovvenzioni - Potenziare l'associazionismo del Teatro d'autore.*

ANTONIO ATTISANI

**R**emondi e Caporossi hanno rifiutato le sovvenzioni statali per due stagioni consecutive. Hanno rifiutato il sistema di regole che porta teatri e compagnie su un terreno estraneo al teatro: mercato dei borderò e delle giornate lavorative, strozzinaggi ai danni delle compagnie meno protette e un vivere in funzione dei fondi pubblici (e dei teatri-funzionari che li distribuiscono). Loro se lo potevano permettere? No, semplicemente hanno compiuto un gesto realistico (trovando un punto di equilibrio tra povertà e libertà, a favore della seconda) e politico (ma *nessuno* si è mosso per appoggiarli). Questa scelta li ha poi messi in condizione di presentare un progetto speciale che è veramente tale, e di realizzarlo a Santarcangelo. L'incontro tra noi è stato obbligato. Il teatro indipendente è fatto di artisti e compagnie da una parte, di luoghi e strutture dall'altra. E Santarcangelo è questo, ora: non un luogo di produzione, o di distribuzione, ma un teatro che condivide dei progetti con artisti e compagnie indipendenti. A pensarci è così semplice: esiste il teatro pubblico (tutto da rifare, ma una funzione l'avrebbe), esiste il teatro e esiste il teatro indipendente, nella doppia accezione che si è detto. Invece la realtà e la normativa del sistema teatrale italiano sono come una decorazione rococò. Nulla si distingue. Le compagnie di teatro indipendente sono trattate come quelle commerciali (e dunque penalizzate perché non possono rispettare certi standard quantitativi); i centri che lavorano per la promozione e la cultura teatrale vengono invitati a diventare produttori o ad accontentarsi degli avanzi. Mentre i teatri stabili macinano miliardi nei costi di gestione, destinando pochissimo al lavoro artistico; mentre molti centri di produzione sono costretti a una politica di rapina (o l'hanno scelta, ancora non si è capito) nei confronti delle compagnie.

## LA CRITICA TACE

Ma vi pare giusto che Leo De Berardinis debba ancora essere costretto a provare in sale di fortuna, a tappe, qui e là per l'Italia? E che compagnie come quelle di Giorgio Barberio

Corsetti o dei Magazzini debbano avere una circolazione limitatissima perché in cambio di una piazza non possono dare altro che uno spettacolo? Che compagnie come il Teatro Valdoca e la Raffaello Sanzio debbano perdere la loro autonomia (li avevano convinti che da soli non ce l'avrebbero fatta, e adesso forse è vero)? Mi si spiega qual è l'affinità del duo Santagata-Morganti col Crt milanese? E perché compagnie che hanno conservato l'autonomia — come Piccolo Parallelo, le Albe, Marcido Marcidoris, Danio Manfredini — debbano pagarla così duramente, mentre spettacoli schifosi girano l'Italia a forza di scambi o imbrogli vari? È risaputo che i nostri teatri-fabbrica-di-borderò passano cifre irrisorie a piccole compagnie, quando non si fanno pagare, e figurano come produttori di novità? E si potrebbe continuare a lungo nella specifica (dovrebbe farlo la critica ma che fare se persino quella più radicale copre le pratiche più deteriori in cambio di un riconoscimento culturale?)

## CHE COSA SI MUOVE

È difficile, difficile lavorare in questa situazione di inquinamento. Nessun interlocutore è credibile, dato che anche le vittime o gli sfavoriti del sistema si preoccupano soprattutto della sopravvivenza. Ci vuole pazienza, molta pazienza. Bisogna rimboccarsi le maniche, non irrigidirsi sui pregiudizi, positivi o negativi, dappertutto cominciare da capo. È quanto stiamo cercando di fare a Santarcangelo. La stagione invernale, composta di spettacoli interessanti ma non garantiti da grandi nomi, è andata così così (diciamo la verità: il punto di partenza, qui come altrove, è costituito da poche decine di spettatori). Il cantiere del nuovo teatro sta per aprirsi, ma con l'aria che tira non si può sapere come andrà avanti. Il concorso internazionale pesa tutto sulle nostre spalle, in attesa delle decisioni dei partners italiani (Eti) e stranieri. Il lavoro di «studio» rischia di non essere realizzabile se le compagnie continuano a lottare con i problemi di sopravvivenza. Il rapporto con le compagnie è buono, fin troppo. Perché essendo purtroppo pochi i

teatri come il nostro, siamo oggetto di una mole insostenibile di richieste. Ancora: occorre sviluppare tutto il teatro indipendente, dargli anche gambe organizzative e politiche. Perciò è da seguire con interesse la vicenda della trasformazione dell'Atisp (Associazione teatro italiano di sperimentazione professionale) in Graut. Aut. (Gruppi autonomi del teatro d'autore); sperando che non ricaschi nei vizietti corporativi di minoranza. È interessante la vicenda dell'Act (Associati per la cultura teatrale), che mette assieme gli organismi di promozione. Così come è da seguire la ricomposizione dei teatri universitari (sperando che non si accodino ai vecchi centri di potere). E persino la nuova associazione dei teatri municipali che, diretti con competenza culturale, potrebbe diventare un anello importante della catena. Il futuro di Santarcangelo dipende da questo insieme di fattori. I prossimi mesi sono decisivi. Vedremo anche in questo campo, e forse prima che altrove, se le buone intenzioni oggi spese circa la rifondazione della sinistra italiana e dell'intero sistema di democrazia lastricano la via dell'inferno che già conosciamo oppure se permettono di tracciare qualche sentiero di giustizia e di libertà. □

**ROMA** - *Nell'ambito della rassegna Scenario-Informazione i gruppi Marcido Marcidoris e Famosa Mimosa hanno presentato lo spettacolo Una giostra: l'Agamennone da Eschilo, diretto da Marco Isidori. Lo spettacolo, vincitore del concorso «Opera d'Autore», bandito dal Festival di Chieri, nel 1988, è andato in scena al Teatro Ateneo dall'11 al 16 dicembre 1989.*

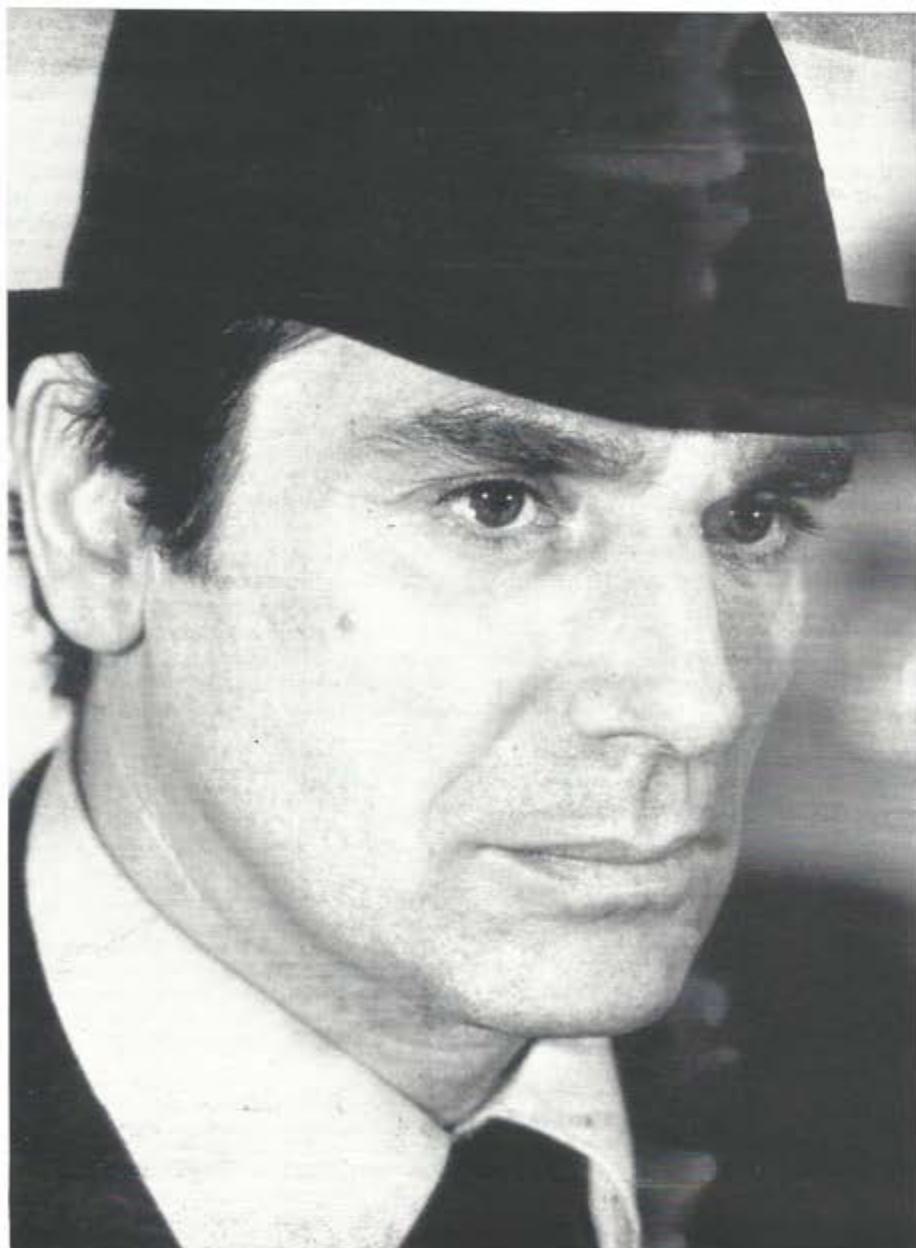
**MILANO** - *Roberto Mussapi, dopo il Villon, è tornato alla poesia drammatica con il dialogo Lancillotto e Ginevra messo in scena al Teatro Filodrammatici da Silvano Piccardi nel mese di dicembre 1989. Fra gli interpreti, oltre allo stesso Piccardi, Ottavia Piccolo, Natale Ciravolo e Claudio Beccari.*

BELMONDO, HOSSEIN E SIMONINI TRIO VINCENTE A PARIGI

# CYRANO, C'EST MOI!

*Dopo il Kean di tre anni orsono l'attore è tornato sulle scene con un'interpretazione vigorosa del nasuto eroe di Rostand - Anche la bravura del regista e dello scenografo contribuiscono al «tutto esaurito» - Intervistato per Hystrio, Hossein parla della sua passione per i kolossal, rende omaggio a Vilar ma rivendica il diritto di non assomigliare a nessuno - Presto un nuovo spettacolo sulla Resistenza al Palais des Sports.*

ANTONELLA MELILLI



**R**obert Hossein e Jean Paul Belmondo sono due autentiche stelle nel cuore del pubblico francese e insieme costituiscono un binomio capace di fare del *Cyrano de Bergerac* — in cui compaiono l'uno come regista e l'altro come interprete e produttore — l'avvenimento più atteso della stagione parigina.

Abbiamo incontrato al *Théâtre Marigny* di Parigi Robert Hossein, durante una messa a punto dello spettacolo. Nella penombra della sala è difficile individuarlo, mentre ascolta attento o si consulta sottovoce con i tecnici, troppo concentrato sull'idea da realizzare per spazientirsi, e incline a dividere la soddisfazione per un effetto di luce o un accento particolarmente riuscito, con uno sbrigativo «*c'est bon, n'est-ce pas?*», che, più che chiedere un parere, sembra archiviare il problema finalmente risolto. Eccolo poi pronto per una chiacchierata in cui s'impone — con un linguaggio fiorito di intercalari, che spesso si interrompe, devia, torna indietro a ribadire un punto di vista — una personalità decisa ma anche problematica, per non dire diffidente.

## AL PALAIS DES SPORTS

**HYSTRIO** - Signor Hossein, qual è la visione, il taglio di questo suo *Cyrano de Bergerac*?

**HOSSEIN** - Quel che mi interessa è l'aspetto lucido, disperato, passionale, romantico dell'opera in rapporto a reazioni che sono quelle dei sentimenti eterni, di oggi e di domani. Poiché *Cyrano* parla dell'ambizione, della disperazione, della solitudine, della comunicazione e della guerra in maniera straordinaria, io l'ho scelto osservandone i modi e i ritmi in relazione al secolo in cui viviamo. Cerco cioè di renderne l'attualità di contenuti e d'espressione, conservando tuttavia, nel testo, nei versi, nella stessa ambientazione, che è quella dell'epoca, un rispetto assoluto per il pensiero dell'autore.

**H.** - Qual è il suo modo di lavorare? Esiste una formula che fa dei suoi spettacoli dei kolossal di grande attrazione popolare?

**R.H.** - Io approfondisco bene il testo, riflet-



to molto anche sui problemi tecnici ma, quando arrivo in teatro a lavorare, non ho nulla di preparato a priori. E tengo conto soprattutto del luogo in cui devo agire. Questo *Cyrano* è un grande spettacolo per la qualità delle persone, come Belmondo e altri attori che stimo e ammiro, per la scenografia, per i costumi. Ma certo non rientra nella stessa categoria degli spettacoli che realizzo al *Palais des Congrès* o al *Palais des Sports*. Quelli sono delle rievocazioni, affreschi storici, con caratteristiche diverse dagli spettacoli che si possono fare in un teatro vero e proprio, all'italiana, come questo. Qui si agisce in un luogo a scala umana, dove il rapporto sala-scena può realizzarsi perfettamente equilibrato, in un'impostazione anche tecnicamente naturalista. C'è poi nel mio modo di lavorare anche l'elemento tecnologico, che ha un ruolo importante.

#### LA FOLLIA DI PAUL

**H.** - Quali sono i rientri e le possibilità di ammortamento?

**R.H.** - Uno spettacolo come questo, per il numero di attori, di tecnici, per la scenografia e i costumi non può essere un'operazione di lucro. È di prestigio. Io benedico il coraggio dei produttori, Belmondo e Coulier, poiché essi sanno che, anche a teatro pieno, sarà difficile ammortizzare i costi dell'impresa. E non si discute neppure di guadagnarci, a meno di fare una *tournee* a livello mondiale. Ma è sul tutto esaurito a Parigi che lo spettacolo assume il suo valore. È un lavoro che non si potrebbe mettere in scena in condizioni normali, se non ci fosse di mezzo la follia di Belmondo, perché, alla fin fine, del suo denaro si tratta. Del resto è la prima volta, credo, che si allestisce un *Cyrano* in un teatro non sovvenzionato, come il *Marigny*. Al *Palais des Congrès*, al *Palais des Sports* è diverso, poiché là esiste una disponibilità di 4-5.000 posti e la gestione poggia su un'organizzazione che si preoccupa di curare in modo capillare l'aspetto promozionale del lavoro, penetrando a fondo in tutte le categorie sociali, lavorando con la Francia, con l'estero, con le comunità, coi comitati aziendali.

### Bebèl contro Depardieu



FABIO BATTISTINI

**A** l Teatro Marigny — novecento posti, quaranta artisti, cento costumi e un esercito di macchinisti in tuta nera per i cambiamenti a vista — Jean Paul Belmondo, Bebé per i francesi, interpreta *Cyrano de Bergerac* di Edmond Rostand, il dramma che nel 1897 rinverdi l'era romantica e il fascino dell'età dei moschettieri, ambientato com'è nella metà del XVII secolo. Un Belmondo in gran forma, che salta da un punto all'altro del palcoscenico, impegnato nei duelli come un provetto D'Artagnan.

Dopo il grande successo nel *Kean* di Dumas padre, tre anni orsono e sempre con la regia di Robert Hossein e le scene di Simonini, Belmondo ha ripreso la via del teatro, la sua vera, profonda passione: «Fare *Cyrano* mi incanta; è uno dei più grandi personaggi del repertorio classico. In lui c'è tutto, dall'ironia all'emozione, dalla comicità al brio». L'interprete di *A bout de souffle* e *Borsalino*, come già per il *Kean* si misura con un personaggio che ha affascinato i più grandi mostri sacri del teatro. Dopo mezz'ora al trucco per fissarsi la protesi in latex del grand panache, veste un diabolico costume rosso e nero guarnito dal gran cappello piomato dei quadri di Hals e cinge la spada, buttandosi in palcoscenico.

E così a Parigi s'è accesa la sfida fra Belmondo e Depardieu, che — diretto da Jean Paul Rappeneau — interpreta sullo schermo un *Cyrano* filosofo, dolce e riflessivo. Quale sarà il nuovo eroe nazionale francese? Bebé è ottimista e già annuncia che presto lo vedremo camuffato da *Otello*, il moro di Venezia. □



**H.** - Quanto costa questo spettacolo?

**R.H.** - Non lo so e non voglio saperlo. Non sono un produttore e, per fare tutte le mie esperienze e le mie follie, mi occorrono dei mezzi. Non posso fare altrimenti.

**H.** - In che senso si considera l'erede del Teatro popolare di Vilar?

**R.H.** - No, guardi: non mi considero erede di nessuno. Sono pieno di ammirazione per Vilar, Baty, Jouvet e ho la massima stima per Strehler, Brook e tutti quanti, ma non rivendico maestri e modelli. So di essere me stesso con molta difficoltà. Quel che faccio, io credo, non è né peggio né meglio di quello che fanno gli altri; è semplicemente differente. Del resto, vedendo quel che fanno gli altri, imparo molte cose. Poiché appartengo a quella razza in via d'estinzione che riconosce il talento degli altri, e ne tiene conto. Ma ci sono cose che mi appartengono, e sono anni che ho il privilegio di vedere accorrere il pubblico. Un mio spettacolo arriva ad avere, nel tempo limitato di una stagione, da 500 a 600 mila spettatori, cosa unica al mondo.

**H.** - Com'è il suo rapporto con la scenografia, con Simonini in particolare?

**R.H.** - Il lavoro che si fa con la scenografia, la musica e le luci, è molto importante. Ma io credo soprattutto a una sorta di fedeltà con

persone con cui si ha l'abitudine di lavorare, e che comprendono fin dall'inizio quello che ti proponi di fare. Il rapporto con Simonini è meraviglioso. Lui mi fa delle proposte a partire da quel che io intendo realizzare; insieme le rivediamo, si scelgono i volumi, i colori, e l'architettura, con un lavoro lungo e difficile, finché un giorno si arriva a un risultato su cui siamo d'accordo. In genere ho lavorato con Simonini per scenografie adatte a un teatro all'italiana, non al Palais des Congrès, perché lì si trattava di cose meno realistiche di questa, stilizzate, evocate. Ma quando si tratta di scenografie veramente importanti, ricche e onerose, allora è Simonini che chiamo.

## TEATRO E TECNOLOGIA

**H.** - Quali sono i suoi progetti per l'avvenire?

**R.H.** - Dopo *Cyrano* conto di finire in febbraio al Palais des Sports l'altro spettacolo sulla Resistenza, *Dans la nuit la liberté*; poi mi dedicherò a un altro lavoro che è troppo complicato spiegare. Voglio tentare un'esperienza nuova dal punto di vista tecnico, qualcosa di completamente diverso proprio come concezione, che dovrebbe cambiare il modo di fare spettacolo. Si tratta di tecniche sofisticate e di concezioni che sono ancora allo

stadio embrionale. Lavoro con ingegneri e matematici e ci vorrà ancora un anno, un anno e mezzo, perché le cose siano soltanto concepite. Inoltre si tratta di un progetto molto oneroso, e dobbiamo ancora valutare se è realizzabile, ma che sarà pensato in ogni caso in modo da poter essere installato dappertutto, in tutte le lingue. Questo è di importanza capitale.

**H.** - Può dirmi qualcosa di Hossein uomo di cinema? Ha abbandonato il grande schermo?

**R.H.** - No. Ma voglio sforzarmi di concepire spettacoli un po' più elaborati, anche col concorso dell'immagine. È difficile da dire, perché trovo che al cinema si possono fare dei capolavori con poco. Il cinema italiano lo ha dimostrato. Io adoro il cinema italiano, che trovo prodigioso, geniale. Del resto oggi si assorbono tante cose e tutte rapidamente; in più esiste la televisione, testimone e riflesso del mondo a domicilio. Bisogna arrivare perciò necessariamente a scoprire cose nuove, modi di espressione capaci di attirare, affascinare il pubblico, come è stato la prima volta, quando si è vista la nascita del cinema. Niente, tuttavia, vale quanto un buon film in bianco e nero, fatto con due soldi, che riesca a toccare il cuore. È questa la carta di identità più importante: bisogna mettere la creatività al servizio del cuore. Non c'è bisogno di mezzi, basta la fantasia.

**H.** - Cosa ama di più, il cinema o il teatro?

**R.H.** - Un giorno chiederò a Dio di poter provare che amo tanto sia l'uno che l'altro. Questo significa semplicemente che non ho ancora fatto qualcosa che provi sufficientemente che io amo le due cose allo stesso modo. □

A pag. 22, Robert Hossein. A pag. 23, dall'alto in basso, Jean Paul Belmondo in «Au bout de souffle» e in «Cyrano»; in questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra: Hossein e Brigitte Bardot nel film «Il riposo del guerriero»; Belmondo in «Lo sciacallo» e Hossein con Michèle Mercier nel film «L'indomabile Angelica».

INTERVISTA CON LO SCENOGRAFO DEL *CYRANO DE BERGERAC*

# L'ATELIER MAGICO DI SIMONINI *L'ITALIEN*

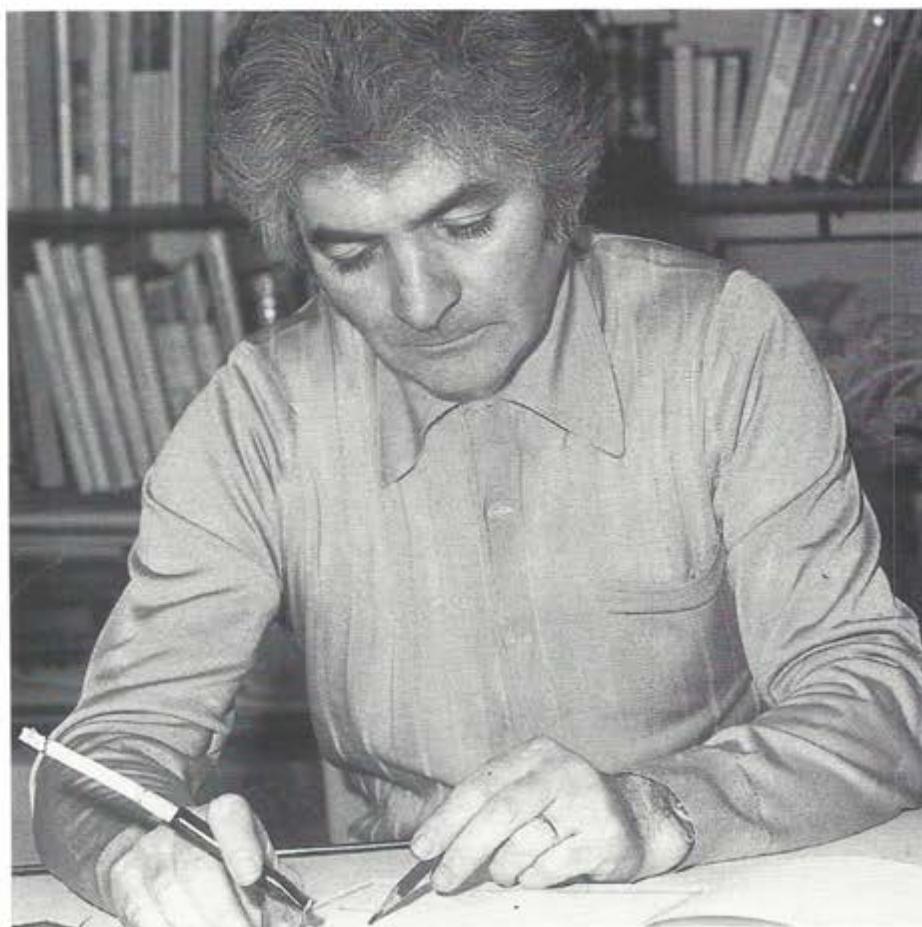
*Da Reggio Emilia con duecento bozzetti e tanta timidezza, l'incontro con Jovet, un duro apprendistato e la collaborazione con Barrault, Cocteau, Blin, Visconti, Welles, Franck e Renzo Rossellini - «Sì, mi piacerebbe lavorare in Italia: ma io sono fuori da ogni cricca politica...».*

ANTONELLA MELILLI

**P**iero Simonini, scenografo italiano da tempo trapiantato a Parigi e notissimo in Francia, è la terza stella del *Cyrano de Bergerac* messo in scena da Robert Hossein, con l'interpretazione di Jean Paul Belmondo. Simonini è un emiliano insolitamente schivo, al cui fondo s'indovina una sensibilità vibrante e anche un senso costante di inquietudine, un baluginare di malinconia che si scioglie quando parla dei suoi affetti familiari, o ricorda divertito le serate con gli amici nella casa che possiede nella campagna della nativa Reggio Emilia. Ma quando gli si chiede di parlare della sua lunga carriera costellata di successi, è difficile fare un po' di ordine nelle sue opere avare, che saltano a grandi balzi dagli inizi di esiliato volontario, come lo definisce il regista Pierre Franck, in una Parigi circondata di leggenda, alla situazione attuale, che lo vede solidamente attestato nella realtà del teatro francese.

**SIMONINI** - Quando sono arrivato a Parigi avevo una lettera di presentazione per il padre di Belmondo, che era uno scultore molto conosciuto, e da lui ho avuto una lettera per Louis Jovet. Il quale certo non poteva accogliermi con la fanfara. Però mi disse che avevo talento e mi mandò da Jean Louis Barrault, che era allora all'apogeo e lavorava qui, al Théâtre Marigny. Grazie a lui cominciai a lavorare da Laverdet, ch'era allora il miglior *atelier* di Parigi, e lì son rimasto per qualche anno, finché ho messo su un *atelier* per mio conto. Poi ho realizzato al Théâtre de l'Oeuvre *L'annuncio fatto a Maria* di Claudel, che ha avuto un grande successo. Su alcune riviste mi chiamavano, bontà loro, il Giacometti della scenografia.

**HYSTRIO** - *Che anno era, all'incirca?*  
**S.** - Il '57, '58. Mettiamo gli anni '60. Poi ho rifatto questo Claudel per la lirica, con la musica di Renzo Rossellini, sempre con la regia di Pierre Franck. Ho lavorato un po' con tutti: Barrault, Roger Blin, Visconti, Orson Welles... Anche per le piccole compagnie e per gli amici. Allora era diverso. Oggi non c'è più lo stesso rapporto. Oggi è un incontro di



grandi analfabeti. Allora c'erano Camus e Cocteau, dei quali ero amico. Cocteau mi scriveva, e per me era terribile rispondere in francese.

**H.** - *Lei è un timido?*

**S.** - Sì. Ma adesso meno, ho un po' superato la timidezza. Ma i primi anni era terribile; coi miei disegni non osavo varcare una porta. Venivo da Brera, avevo circa duecento bozzetti con me, non arrivavo a Parigi a mani vuote. E avevo fatto il mio praticantato con

Strehler, che aiutavo come studente, quando aveva aperto il Piccolo Teatro. Lavoravo come un cane all'*atelier* di Sormani alla Scala, e il mestiere lo conoscevo. Quindi non ho avuto molte difficoltà. Ecco, la mia storia è corta. Poi ho fatto *Andromaca*, che era già avanguardia: perché io allora ero d'avanguardia, più di adesso.

**H.** - *In che senso?*

**S.** - Ma perché i registi francesi oggi non sono d'avanguardia. Il mio modo di lavorare



non è cambiato, ma quando lavoro con un regista devo rispettare le sue esigenze. Per esempio, questo *Cyrano* io l'avrei fatto tutto diverso. Non c'è stilizzazione, in questo spettacolo. Ed è difficile: bisogna fare uno spettacolo colossale in un teatro dove non c'è spazio, basso di soffitta, con un palcoscenico insufficiente. Diventa tutto un gioco di costruzione, che dev'essere fatto davanti al pubblico, quindi in modo armonioso; la prima scena è la più grande: una specie di *Jeu de paume*, sotto Luigi XIII, dove hanno messo un teatro per una rappresentazione improvvisata, che è il *Cyrano*. Poi c'è la scena della rosticceria, con il forno e il fuoco, come una forgia. L'ho voluta come un Degas, con la luce che va dal basso in alto, che si senta la legna che brucia. E lì ci son tutti, Rossana, Cyrano, i cadetti di Guascogna, quaranta persone tutte insieme; e poi le tavole con i fagioli, i prosciutti appesi. Poi c'è il terzo atto con la scena del balcone, che deve reggere il peso dell'attore, la casa di Roxane, che devo attaccare in soffitta per sgombrare il palcoscenico. E infine ci sono i mobili. Se avessi dei praticabili o dei *roulants*, verrebbero via da soli, ma non li ho, perché non c'è spazio. Hossein e Belmondo, abituati al cinema, vogliono proprio tutto, mobili, arredi e accessori a non finire, una cosa enorme, con gli attori che saltano dappertutto.

**H.** - *Lo spettacolo si presenta dunque come un kolossal?*

**S.** - È il grande avvenimento della stagione, perché Belmondo riempie il teatro. Sull'*affiche* ci sono loro due, e basta. Forse anche Rostand, in piccolo. Comunque, Belmondo è bravo e ha un carattere gioviale, è sempre contento, proprio come appare nei films. Non come Hossein, che si difende con una barriera. Piaccia o non piaccia, è una grandissima vedette nel mondo intero, e la gente viene a prenotare sei mesi prima, nonostante il biglietto costi 70 mila lire. Hossein è meticolosissimo, un perfezionista che arriva al parossismo. E in effetti riesce a raggiungere un'armonia perfetta di luci, scene, regia. Come Strehler e Chéreau.

**H.** - *Anche lei è un perfezionista?*

**S.** - Sì, solo che quando mi rompono troppo le scatole spacco tutto. Io non volevo fare questo spettacolo, per via del teatro. I produttori pensavano che ero troppo caro, ma Hossein e Belmondo hanno voluto me. Alla fine ho accettato, perché ci intendiamo bene. L'avventura è cominciata tre anni fa, quando abbiamo fatto il *Kean*.

**H.** - *Quanto costa la scenografia?*

**S.** - Tre milioni di franchi. Ma lo spettacolo è costoso perché ci sono sessanta attori, i tecnici, le comparse. E il teatro non ha sovvenzioni, e ha solo mille posti.

**H.** - *Qual è la ragione del successo di Simonini in Francia?*

**S.** - I francesi sono diffidenti ma, quando adottano qualcuno, gli aprono tutte le porte. E io sono l'unico che fa dall'A alla Z. Creio ed eseguo e non potrei lavorare senza un *atelier*, perché devo toccare le stoffe, i materiali.

**H.** - *Non le piacerebbe lavorare in Italia?*

**S.** - Sì. Ma io lavoro fuori da ogni cricca politica, questo è il punto. Una ragione di più per restare in Francia. Qui non esiste il lavoro nero, in Italia la concorrenza è sleale. □

A pag. 26, lo scenografo Piero Simonini; in questa pagina, dall'alto in basso, tre bozzetti di Simonini per il II, III e V atto del «Cyrano».

LUNAPARK,  
DISCOTECHE,  
UFFICI...

## Anche a Parigi teatri in pericolo

**PARIGI** - Quattro secoli di tradizione teatrale in svendita. È la somma approssimativa dei teatri dal passato prestigioso ma non sovvenzionati, messi in vendita nella capitale francese. Qualche esempio: il Gaité-Lyrique, a cui furono legati Offenbach con il suo Orphée aux Enfers, Flaubert e i Ballets Russes di Diaghilev, è diventato un lunapark elettronico, con una spesa di 280 milioni di franchi, cioè il triplo della cifra necessaria alla restaurazione del teatro in quanto tale. Il teatro La Renaissance vide il Ruy Blas di Victor Hugo e Tailleux pour dames di Feydeau, e fu diretto dal 1893 al 1898 da Sarah Bernhard: è stato messo in vendita per 7 milioni di franchi e, conteso fra lo stilista Jean Paul Gaultier e una grossa casa discografica, per ora si è salvato grazie al coraggioso intervento di un attore, Niels Arestrup, che l'ha preso in affitto. Esempio già dato cinque anni fa da Gérard Cailaud, ex «sociétaire» della Comédie, che ha preso in mano le sorti del Théâtre des Mathurins; poi seguito da Jean-Claude Brial, che ha assunto la direzione dei Bouffes Parisiens. Ma il loro impegno è destinato a fallire se non cambia qualcosa nelle condizioni di esistenza dei teatri privati, schiacciati tra la concorrenza del settore pubblico e il padrone, in genere persona estranea al mondo teatrale, che vuole far rendere al meglio la proprietà dell'immobile. «La soluzione non è nell'aumento degli aiuti, nell'interventismo — precisa Brial — che porterebbero i teatri privati a non essere più tali. Soluzioni più adeguate sarebbero iniziative diverse da parte dello Stato: riduzione della tassa professionale, diminuzione delle tariffe pubblicitarie, collaborazione con la tv». Per ora per le scene private parigine diventa sempre più difficile assolvere il tradizionale compito di promuovere nuovi autori, con pochi mezzi e di fronte a un pubblico diseducato che si muove solo per i nomi consacrati. Il «necrologio» dei teatri già scomparsi in queste condizioni è così destinato ad allungarsi: il Théâtre Pigalle, la Comédie Saint-Martin, Bobino, il Théâtre des Buttes Chaumont, l'Ambigu, il Théâtre de Plaisance. Altri si sono trasformati: il Théâtre La Palce in discoteca, il Recamier in palazzo di uffici, il Gramont in calzoleria. □

**PARIGI** - L'attrice Marion Bierry ha interpretato l'adolescente viennese protagonista del Journal d'une petite fille, un diario del quale non si conosce l'autore e che attirò l'attenzione di Freud. L'interpretazione, fresca e spontanea, ha ottenuto il consenso della critica.

**PARIGI** - Le Banc del sovietico Alexandre Guelman allestito in febbraio da Saskia Cohen-Tanugi, con l'interpretazione di Jean-Michel Dupuis e Elisabeth Depardieu.

**PARIGI** - Hans-Peter Cloos ha diretto Jean-Paul Dubois nel Malato immaginario di Molière, facendone un uomo affascinato dall'interna distruzione del suo corpo.

**PARIGI** - Anny Duperey e Bernard Giraudeau interpreti sensibili e ironici in Le Pain de ménage e Le Plaisir de rompre di Jules Renard, per la regia di Bernard Murat.

**PARIGI** - Macbeth «iconoclasta» per Matthias Langhoff, nell'adattamento di Jean-Michel Desprats, protagonista Olivier Perrier. Fra Lady Macbeth che guida una automobilina, Macbeth che vuota lattine di birra, cadaveri e poltrone di cinema disseminate sulla scena, i personaggi diventano semplici maschere.

**PARIGI** - Dopo Andrea Jonasson con la regia di Giorgio Strehler al Piccolo di Milano, anche Fanny Ardant si è messa alla prova nei panni dell'Ignota di Come tu mi vuoi di Pirandello. Diretta da Michel Arnaud, la protagonista di tanti film di Truffaut ha sostenuto con bravura il ruolo difficile e ambiguo creato nel 1930 per Marta Abba e interpretato per il cinema da Greta Garbo. Dello spettacolo, presentato al teatro De La Madeleine, i critici parigini non sono stati affatto entusiasti.

**PARIGI** - L'incubo di un festino cannibalesco per l'allestimento di Danza di morte di Strindberg, per la regia di Lucian Pintilie, con l'interpretazione di Bernard Fresson e Michelle Marquais.

**PARIGI** - Una lettura-spettacolo del De rerum natura di Lucrezio è andato in scena a Bobigny, da un'idea di Jean Jourdeuil, che ha già «rappresentato» Montaigne, Rousseau, Spinoza.

**PARIGI** - Jean-Pierre Vincent ha messo in scena La mère coupable, l'epilogo drammatico di Beaumarchais alle vicende del Barbieri di Siviglia e delle Nozze di Figaro. Tra gli interpreti Michel Aumont e Jean-Luc Boutté.

**PARIGI** - Perplexità dei critici per la messa in scena di Britannicus di Racine nella versione di Marcel Delval, del Théâtre Varia di Bruxelles, alla Maison de la Culture di Créteil.

**PARIGI** - Lo scrittore e commediografo rumeno Eugene Ionesco, che da molti anni vive a Parigi, così ha commentato la caduta di Ceausescu: «È il popolo che si è rivoltato, e che non ha più paura. Nessuno amava Ceausescu, tutti lo detestavano, anche i russi. Non conosco la situazione attuale, ma quale che essa sia non sarà mai peggio che sotto Ceausescu».

**PARIGI** - In occasione della scomparsa di Samuel Beckett il quotidiano Liberation ha pubblicato una lettera inedita del neo presidente cecoslovacco Vaclav Havel al drammaturgo irlandese. Nella lettera, scritta nel 1983, il presidente della Repubblica cecoslovacca, all'epoca in carcere, ringrazia Beckett per avergli dedicato la breve ma significativa commedia Catastrophe: «La vostra influenza su di me è immensa, sia come uomo sia come scrittore. Il ricordo di questa ricerca avventurosa e ricca di valori spirituali nel vuoto che mi circonda, non potrà mai cancellarsi».

**PARIGI** - Vita di Galileo di Brecht, per la regia di Antoine Vitez, è entrata nel repertorio della Comédie-Française, che ha introdotto allestimenti brechtiani solo nel '78 con Puntilla.

**PARIGI** - Jorge Lavelli ha messo in scena Greek, testo di Steven Berkoff, enfant terrible del teatro inglese, che si è ispirato all'Edipo di Sofocle, ma con spirito polemico anti-thatcheriano.

**PARIGI** - È ritornato sulle scene Il malato immaginario, la commedia-balletto su testo di Molière e musiche di Charpentier. Ai tempi di Luigi XIV, il parere negativo del sovrintendente alla musica reale, Lully, tenne l'opera lontana da Versailles. Unica eccezione il 18 luglio 1674, un anno dopo la

morte di Molière, quando davanti alla grotta di Teti ci fu una rappresentazione alla presenza del sovrano.

**PARIGI** - Charlotte de Turckheim interpreta 25 ruoli nello spettacolo comico Une journée chez ma mère, vicende di una donna e della sua delirante famiglia.

**PARIGI** - Sandrine Bonnaire ha debuttato in teatro nel ruolo di Chen Té ne L'anima buona di Se-zuan di Brecht, nell'allestimento volutamente glaciale di Bernard Sobel.

**MARSIGLIA** - Marcel Maréchal e Tatiana Moukhine hanno ripreso dopo tre anni Cripure, di Louis Guilloux, con la regia di Alain Batifoulier. È protagonista un professore di filosofia appassionato alla Critica della ragion pura di Kant, da cui il soprannome.

**MONTREAL** - Alain Cuny ha diretto il film L'annonce faite à Marie di Paul Claudel, un film franco-canadese interpretato da Crystela Challa. L'ottantaduenne attore, realizzando un progetto vecchio di vent'anni, è alla sua prima esperienza cinematografica come regista.

**BERLINO** - Il drammaturgo americano Arthur Miller è tornato a scrivere per il cinema con la sceneggiatura di Everybody wins, tradotta in film dal regista Karel Reisz, con Debra Winger e Nick Nolte, e presentato in febbraio al FilmFest. Nel 1961 Miller aveva scritto Gli spostati, diretto poi da John Huston e interpretato dalla moglie Marilyn Monroe e da Clark Gable.

**MANAUS** - È ritornata in attività l'Amazonas, fastoso teatro lirico costruito un secolo fa in piena foresta amazzonica dai «baroni della gomma», e reso celebre dal film di Herzog dell'82, Fitzcarraldo. Ci sono voluti venti miliardi di lire per salvare il teatro dalle termite e restituirlo all'antico splendore neoclassico, con velluti francesi e lampadari di Murano. La leggenda vuole che vi abbia cantato Caruso; oggi il teatro ha avuto già l'onore di Plácido Domingo interprete della Carmen di Bizet.

## GRAN BRETAGNA

**LONDRA** - A clockwork orange (Arancia meccanica) è ora un musical della Royal Shakespeare Company in scena al Barbican Centre, per la regia di Ron Daniels e le musiche di The Edge e Bono, del gruppo U2. L'omonimo romanzo di Anthony Burgess, ispirato all'esplosione della violenza casual (insensata) delle bande giovanili inglesi negli anni Cinquanta, è del 1962, ma divenne famoso nel 1971 grazie alla versione cinematografica di Stanley Kubrick, interpretata da Malcolm McDowell. Il film non è più in circolazione in Gran Bretagna, in seguito alle minacce di morte che colpirono la famiglia Burgess e alla preoccupazione dello stesso regista per le conseguenze incontrollabili che l'opera poteva avere sui giovani. La ripresa di questo testo potrebbe avere il sapore della provocazione, se non si combinasse perfettamente con la logica del mercato, che ha già spinto la deficiente Shakespeare Company a varare Les Misérables, record di incassi. In questo clima il lieto fine è assicurato: il quindicenne Alex, che con la sua banda distrugge, violenta e uccide, usando le catene o il pugnale, dopo la cura-shock e ormai diciottenne, filosofeggia sulle stelle e sogna di metter su famiglia.

CONFESSIONI E RICORDI DEL GRANDE ATTORE

# WARRILOW, LA VOCE DI SAMUEL BECKETT

*Il primo incontro con lo scrittore irlandese a Parigi nel 1960 - «Molti scrissero che detestava il teatro: erano soltanto bugie. Fino all'ultimo ha insistito affinché fossero conosciute le sue opere, non la sua persona».*

ROBERTO CANZIANI



**S**i intitola semplicemente *Omaggio a Beckett*. Sono quattro monologhi brevi e inesorabili: *A piece of monologue*, *Ohio impromptu*, *That time* e il più recente, *Stirrings still*. Quattro fra le opere tarde di Samuel Beckett. Copioni dove non è più questione di personaggi. Dove c'è solo voce, parola che riduce i corpi a pallide larve: vecchi con i capelli lunghi e grigi, nere gabbane per coprirsi, un libro per compitare un'agonia. A volte soltanto un volto, sospeso a mezz'aria, con occhi che lentamente si aprono e si chiudono.

Ospite del Centro Servizi e Spettacoli, nel cartellone di *Teatro Contatto*, David WarriLOW ha portato a Udine i quattro testi dello scrittore irlandese. Li ha letti in inglese, seduto al centro della scena, rinunciando ad ogni immagine, lasciando che ancora più nude risuonassero le parole di Beckett. Dagli itinerari nella memoria di *That time* alle situazioni dolorose di *A piece of monologue*, la voce di WarriLOW lucida e descrittiva, si fa a tratti anche terrosa e opaca, diventa materia, indugia sul corpo sonoro delle consonanti, si perde nello slargo delle vocali.

«Sono rimasto colpito dalle reazioni del pubblico — ha dichiarato l'attore —. Testi non facili, anche per chi si esprime in inglese, hanno raggiunto perfettamente il loro obiettivo. Ho trovato un pubblico disponibile, attentissimo».

La flanella grigia dei pantaloni, la classica camicia Oxford, la cortesia con cui ascolta le doman-

de, ma anche le scarpe da tennis, il suo francese sorprendente e disinvolto: sono particolari che illuminano altri e diversi panorami alle spalle di questo signore cinquantacinquenne, nato in Inghilterra, figlio di calzolai: vent'anni fa attore d'avanguardia e oggi fra i più rispettati nel triangolo di palcoscenici che si stende fra Londra, Parigi e New York.

David WarriLOW, la voce di Samuel Beckett. Come lo scrittore di cui ha scelto di farsi interprete, anche WarriLOW si muove con assoluta naturalezza fra lingua inglese e lingua francese e vanta sangue d'Irlanda; coltiva il riservato gusto della solitudine e come lui riconosce nella vecchiaia una situazione di confortevole e dolente privilegio.

**HYSTRIO** - Mr. WarriLOW, quando ha incontrato per la prima volta Samuel Beckett?

**WARRILOW** - Fu un incontro brevissimo, a Parigi. Doveva essere il 1960. Allora non mi occupavo professionalmente di teatro, lavoravo in una casa editrice. Però avevo già letto *Aspettando Godot*. Ciò che mi aveva colpito, e che effettivamente riconobbi in lui, era un senso di rettitudine. Mi fu subito chiaro il suo rifiuto nei confronti di un teatro fatto di convenzioni e di fenomeni alla moda. Vidi in lui un Giovanni Battista, una voce nel deserto. Non molto tempo dopo, nel 1963, Lee Breuer mi propose di lavorare su *Commedia*, un testo che Beckett aveva appena scritto. Accettai. Ne tirammo fuori un allestimento per tre personag-

gi che durava diciannove minuti. Non lo videro in molti. Ma era il mio primo impegno professionale in teatro, con Breuer, Jo Anne Akalaitis, Philip Glass. Da quella comune avventura parigina, sarebbero poi nati i Mabou Mines. Il teatro, per me, cominciò a rappresentare qualcos'altro. Ma mi ci volle un po' di tempo perché ne fossi del tutto consapevole. Tutto capitò quando decisi di tagliare i ponti e volare anch'io a New York, cinque anni più tardi. Là finalmente aprii gli occhi. Capii chi ero, anche se avevo già trentasei anni. Scoprii dentro di me l'artista, perché ero circondato da artisti. C'erano musicisti come Glass, scultori come Richard Serra, pittori come Nancy Graves, danzatori come Yvonne Reinhard. In realtà provavo ancora un senso di vergogna a definirmi un artista, ma è con loro che ho imparato a sbarazzarmene. E ho imparato ad affrontare quei rischi che sono impliciti quando non si scelgono le strade facili.

**H.** - Anche dal punto di vista economico?

**W.** - Allora ero convinto che non mi sarei mai lasciato sedurre dal denaro. Più tardi ho capito che il problema non sta nel denaro. Esercitare questa regola di purezza mi serviva solo per cominciare, era utile a consolidare l'opinione che mi venivo facendo di me stesso. Più tardi ho capito che potevo anche venir pagato per... essere quello che sono.

**H.** - Lei sostiene di essere una persona solitaria e di preferire in Beckett tutto ciò che è solitudine.

**W.** - Io amo la solitudine. È una cosa di cui dovremmo aver estrema cura, tutti quanti. Recitare un monologo sulla solitudine, com'è *Solo*, mi riesce facile. Mi ci trovo comodo. Lo stesso vale per *L'ultimo nastro di Krapp*, che il regista Anthony Libela mi aveva chiesto di interpretare a Londra. Fare ciò che fa quel personaggio mi è del tutto familiare.

**H.** - Da come lei interpreta Beckett, dai testi che porta in scena, questa solitudine risulta legata intimamente all'idea della vecchiaia.

**W.** - Per me è così. Non so per Beckett, devo ancora affrontare alcuni dei suoi testi per riuscire a capire. Per questa ragione il prossimo anno farò *Finale di partita*. Allora forse mi sarà più chiaro. Per me, trovo che la vecchiaia comporta qualcosa di tenero e di ricco. È la ragione per cui tendo a scegliere personaggi molto più in là dei miei 55 anni.

**H.** - Quando Samuel Beckett è morto, a ottantatre anni, lo scorso dicembre, che cos'ha provato?

**W.** - Sollievo per lui. Ero contento che si fosse liberato. Stava male, non riusciva più a scrivere. È bene che uno muoia quando è arrivato il momento giusto. Beckett stava solo aspettando.

**H.** - Lo aveva visto spesso negli ultimi anni?

**W.** - Se mi fermavo a Parigi, andavo regolarmente da lui. Almeno una volta alla settimana. Passavamo assieme un'ora, due, parlando. Facevo di

tutto per divertirlo. Soprattutto negli ultimi mesi, quando era sempre più cupo. Ma io non lo lascio fare, gli stuzzicavo le risate.

**H.** - *Beckett era d'accordo sulla maniera in cui lei interpreta i suoi lavori?*

**W.** - Mi ha visto recitare una volta soltanto. Nel 1986, quando abbiamo lavorato assieme alla messa in scena di *Quoi où*, sempre a Parigi. Su qualche cosa era d'accordo, non su tutto. Erano le serate parigine dedicate agli ottant'anni dello scrittore e anche allora molti scrissero che Beckett, in realtà, detestava il teatro. Bugie. Non dico che amasse andare a teatro e sedersi in poltrona. Era il procedimento teatrale che lo appassionava. Adorava le luci, il suono, lavorare sulle immagini. Tutto questo lo eccitava. Anche per *Quoi où*: era appena tornato dalla Germania, dove aveva terminato dei lavori televisivi. Voleva riprodurre qualcosa di quell'esperienza direttamente sul palcoscenico, e ha finito col riscrivere la *pièce*. Siamo rimasti seduti per giorni a lavorare sulle immagini, a disegnare le luci, a disporle. Alla fine era felicissimo di aver creato qualcosa di completamente nuovo.

**H.** - *La sua scrittura televisiva aveva la stessa qualità della sua scrittura teatrale? Era dal 1966, l'anno di He, Joe, che Beckett continuava a lavorare con monitor e telecamera, soprattutto a Stoccarda.*

**W.** - Aveva fatto cose splendide. Era riuscito a sviluppare un occhio assolutamente originale nei confronti di un medium che egli riteneva ancora immaturo. «It's baby stuff», ripeteva, ci state ancora giocando. Per lui la televisione era capace di ben altro. Doveva diventare la «key hole art», l'arte del buco della serratura. La televisione poteva spiare situazioni molto private, raggiungere il cuore delle situazioni.

**H.** - *Mentre, sul versante della letteratura, non aveva più senso per lui distinguere fra pagine di teatro e pagine di prosa o di poesia.*

**W.** - Certo: per questo io «dico» i suoi ultimi lavori, non ne «interpreto» i personaggi. *Improvviso d'Ohio* può essere detto come una prosa poetica. Prima di leggerlo spiego al pubblico soltanto quale dovrebbe essere l'immagine che Beckett ha previsto. Il resto funziona da solo. È uno splendido, perfetto esempio di prosa. Lascio che la mia voce suoni la sua musica.

**H.** - *Continuerà a «suonare» questa musica solitaria? O vanno anche al di là di Beckett le sue prospettive d'attore?*

**W.** - Il mondo ha in sé tante altre cose. E forse dovrei fare dell'altro. Ma provo il bisogno di rendere Beckett accessibile al maggior numero di persone. Sento di dover andare avanti, di attraversare le sue opere. Finché non muoio anch'io, per lomeno.

**H.** - *Crede davvero che Samuel Beckett desiderasse essere accessibile? La sua ostinata separazione, il solitario rifugio a Ussy in campagna, il suo telefono dal quale si poteva solo chiamare...*

**W.** - Sì, voleva che le sue opere fossero accessibili. Ma non voleva appartenere a loro. Qualche volta la gente si arroga il diritto di inquisire le persone attraverso le loro opere. E soprattutto la stampa, la televisione, con le fotografie, le interviste. Beckett aveva invece scelto di non partecipare. Voleva fossero conosciute le sue opere, non lui. Temeva troppo che si potesse penetrare nella sua vita privata. Per lui l'intimità aveva un valore. Enorme. □

## EXIT

**LONDRA** - Si è spento a 76 anni Sit Anthony Quayle, attore e regista teatrale, nonché interprete cinematografico, cui si deve l'idea e la fondazione della Royal Shakespeare Company nell'immediato dopoguerra. Noto al grande pubblico soprattutto per i suoi ruoli in film come Lawrence d'Arabia e I cannoni di Navarone, Quayle esordì come attore shakespiriano in Troilo e Cressida, diretto dal legendario Tyrone Guthrie.

A pag. 28, David Warrilow.

## CRONACHE

# Contro le alghe lo spettacolo di qualità salva il turismo

RENZIA D'INCÀ

**S**i avvicina l'estate. È tempo di pensare alle vacanze. Amministratori e operatori dello spettacolo si sono incontrati a Pietrasanta, tra la Versilia e le Apuane, per un convegno intitolato: «Spettacolo, una proposta culturale per il turismo» organizzato dal Comune di Pietrasanta Festival La Versiliana per rispondere a questa domanda: possono i festival risolvere i molti problemi che affliggono il turismo? Solo qualche anno fa un dilemma così formulato avrebbe suscitato scalpore per una sorta di naturale diffidenza verso l'accoppiata turismo-spettacolo che poteva significare uso strumentale della cultura in funzione di un accresciuto bilancio economico per i comuni turistici italiani. Ma, da quanto emerso dal convegno toscano, pare che questa pregiudiziale di sapore un po' crociano lasci il posto a una nuova coscienza politica e culturale concorde nel proporre al turismo internazionale non solo bellezze naturali e patrimonio artistico, ma anche spettacolo d'alto prestigio. Il segnale d'allarme, lanciato dagli operatori, è presto indicato: inquinamento, alghe, prezzi troppo alti allontanano il turista straniero dalle nostre località turistiche. Presenti al dibattito personalità come Carlo Maria Badini, presidente dell'AGIS, Gisella Belgeri, presidente della Federfestival Agis Antonio Panzera per il Festival di Taormina e Carmelo Rocca, direttore generale del Ministero del Turismo e Spettacolo. Il professor Badini ha esordito sottolineando come il nostro paese non costituisca più metà privilegiata del turismo internazionale a causa del degrado del mare e dell'ambiente e da qui la necessità di surrogare questo *impasse* con altre proposte. «Raccordare i festival estivi al turismo — ha detto Badini — non significa piegare la cultura agli interessi turistici, ma avere un'idea progettuale finalizzata a crescere un circuito culturale estivo che favorisca un turismo itinerante da "vendere" alla borsa dei *tour operators* internazionali». «Tutto ciò — ha proseguito — garantendo un alto livello qualitativo delle proposte». Gisella Belgeri, della Federfestival, ha ribadito che lo spettacolo non va «assistito» dallo Stato ma va, invece, comprato attraverso i biglietti che deve essere lo Stato a sovvenzionare e Antonio Panzera ha, dal canto suo, presentato l'esperienza, in un certo senso «pilota» di Taormina Arte dove oramai da anni il successo del binomio turismo-cultura è un fatto assodato. Atteso l'intervento di Carmelo Rocca del Ministero del Turismo e spettacolo. «Manca una strategia unitaria — ha detto l'alto funzionario — per turismo e spettacolo dovuta in parte a diffidenza, in parte a scarsa lungimiranza degli addetti al settore che hanno sottovalutato la attuale facilità di spostamenti nei flussi turistici. In Italia lo Stato sovvenziona ben 140 fra rassegne e festival estivi ma troppi sono solo fenomeni folcloristici e nulla offrono al mercato internazionale. Occorre — ha concluso Rocca — una capillare campagna pubblicitaria all'estero, coordinata a livello ministeriale, per veicolare la cultura italiana e portare da noi turismo qualificato». Sono intervenuti al convegno Francesco Portone, presidente del Festival Teatro Italiano; l'onorevole Silvano Labriola; il senatore Giovanni Pieraccini, presidente Festival Roma-Europa; Bruno Greco, presidente dell'E.L.A.R.T.; l'assessore alla cultura della regione toscana Anna Maria Bucciarelli e, con Franco Martini direttore artistico del Festival della Versiliana, molti direttori di festival estivi e personalità politiche. Dal convegno di Pietrasanta è emerso non solo il bisogno di elevare il livello qualitativo dei festival ma la necessità, che a questo punto confonde le ragioni della cultura con quelle della economia reale, di riportare il nostro paese a un prodotto culturale fruibile a un turismo ultranazionale. I festival di Avignone e di Edimburgo *docent*. □

## Spettacolo e convegno per Machado

**TORINO** - Cinquant'anni fa moriva in esilio, in un piccolo villaggio francese dei Pirenei, il poeta spagnolo Antonio Machado, uomo di grande impegno civile e democratico e protagonista appassionato della resistenza antifascista nel suo Paese. L'eco della sua voce, di alto rigore stilistico, formalmente squisita e frutto di una solitaria, pensosa meditazione sull'uomo, è risuonata nel Convegno internazionale Antonio Machado verso l'Europa, svoltosi a Torino ad opera dell'Università del capoluogo piemontese e della Fondazione spagnola intitolata al poeta. L'avvenimento, che dal 18 al 22 febbraio è stato occasione di incontri culturali internazionali, è stato accompagnato da tre eventi teatrali che — pur con accenti diversi — facevano riferimento al mondo del poeta andaluso: un recital del cantautore Paco Ibañez, la rappresentazione di un dramma scritto da Antonio Machado insieme al fratello Manuel nel '35 e infine, per sottolineare la costante attenzione del letterato verso il folclore, l'irruenza del flamenco della Compagnia di Antonio Gades nello spettacolo Fuego. Una autentica sorpresa si è rivelato un amico di Gades, il poeta-cantante Paco Ibañez che, accompa-

gnandosi alla chitarra, ha interpretato con le sue melodie i versi di Machado, Rafael Alberti, Garcia Lorca e di altri autori di lingua spagnola. La messa in scena del testo machadiano El hombre que murió en la guerra, che ha chiuso il convegno, è stata curata dal Centro Andaluz de Teatro. Il regista, Pedro Alvarez-Ossorio, si è cimentato in un'opera di difficile resa, per la mancanza di strutture drammatiche vere e proprie e per l'insieme che va inserito nella cornice del suo tempo per ottenere adesione piena. La storia ha il suo perno nella visita annunciata di una persona che si presenta in una famiglia dell'alta borghesia per portare l'ultimo messaggio di un figlio illegittimo morto in guerra dieci anni prima. L'ospite, con la sua inquietante presenza, evoca un'assenza che il tempo ha trasformato in un ricordo convenzionale. L'epilogo vedrà l'uomo rinunciare a ricomporre il tessuto lacerato di affetti deformati e deformanti; se ne andrà dalla casa, lasciandola nella sua quieta ottusità borghese, «e so all'inseguimento del miraggio di una libertà totale della sua immagine. Mirella Caveggia

A PROPOSITO DI STATUE E UNTORI

SHAKESPEARE? UN BLUFF  
PAROLA DI GARY TAYLOR

In ogni tempo, dall'antichità remota fino a recenti giorni, si sono abbattute le statue dei tiranni, una volta scomparsi dalla luce del sole i medesimi per morte più o meno naturale: uso civile e illuminato, non fosse che a volte sarebbe parso auspicabile vedere abbattuti i tiranni in persona piuttosto che le loro effigi. Ma al coraggio non si comanda, come diceva il Manzoni: ed ecco, a maggiore gloria della sua tanto umana saggezza, diffondersi una pratica altrettanto innocua che l'abbattere statue di tiranni o simili.

Questa nuova pratica è l'abbattimento delle statue metaforiche dei poeti: e quanto più grandi e illustri, tanto maggiore il tonfo e il fragore che ne consegue, con eventuali vantaggi per l'iconoclasta. Campione indiscusso del tiro alla statua deve finora considerarsi il professore americano Gary Taylor, autore di un volume *Reinventing Shakespeare* (edito da Hogarth Press), in cui si propone di ridimensionare il mito del poeta di Stratford, gonfiato a suo parere da una serie di circostanze estranee alla qualità intrinseca dell'opera, che l'impavido eversore non giudica più elevata rispetto, ad esempio, di quella di Thomas Middleton (di cui egli perfino progetta di curare l'edizione completa...). Ben venga dunque la rivalutazione di Middleton: un allargamento delle gioie offerte dalla poesia non può non essere da tutti condiviso. Ma la poesia stessa difficilmente si lascia ridurre entro gli schemi di una graduatoria agonistica: ed appare quanto meno improprio che l'eventuale successo di Middleton debba venire sancito dalla sconfitta postuma, o piuttosto dalla squalifica, del suo contemporaneo Shakespeare.

Ma diamo, sull'argomento, la parola a Dario Del Corno, grecista illustre ma anche traduttore di Shakespeare per le nostre scene. Paolo Bogo

## Un pigmeo contro un gigante

DARIO DEL CORNO

**H**abent sua fata libelli, come sapeva l'antico latino; e a salvare Shakespeare dal suo ultimo detrattore — lo storico americano della letteratura Taylor — si è già mosso, con sacrosanto sdegno, un mannello di agguerriti uomini di cultura. Gli argomenti, grazie alla Musa del cigno di Stratford, non mancano; e può sembrare pretesa superflua e fatua aggiungere una voce minuscola al coro dei sapienti. Ma Taylor avanza un argomento vischioso: la libertà della critica, il suo obbligo di essere «sospettosa del potere». C'è il pericolo che siffatto schermo inverosimile, nella grande confusione delle idee, avalli in qualche misura l'operazione, le conferisca quel prestigio surrettizio di cui la tesi intrinsecamente è del tutto destituita.

La tesi, e il metodo con cui è condotta: basti a dimostrarne l'equivoca pretestuosità l'affermazione, onde refutare la prerogativa shakesperiana di essersi cimentato sia nella tragedia sia nella commedia, che anche Euripide avrebbe composto opere di entrambi i generi. La grossolanità dell'abbaglio, o della malafede, è evidente: non basta il «lieto fine» di alcuni drammi euripidei, che è pur sempre indizio della precaria ambivalenza della condizione umana, a trasferire l'Elena e la Ione nell'ambito della commedia. Nella chiusa del Simposio platonico è Socrate, testimone diretto del teatro ateniese, a constatare che non esiste poeta tragico che sappia comporre commedie, e viceversa.

Naturalmente, non è il caso di parlare di Shakespeare, celebrandone o dimostrandone la grandezza. È improbabile che si debba soltanto alle mene occulte del potere la fortuna di cui ha goduto nei secoli. Ma piace immaginare che, nell'aldilà dei poeti, sia accorso a risarcirlo dell'ingiuria quel famoso Alessandro milanese, sussurrandogli con un sorriso la sentenza di un monatto, a proposito di certi untorelli... □

**TAORMINA** - A Giorgio Strehler la terza edizione del Premio Europa per il Teatro, istituito da Taormina Arte e consistente in 60.000 Ecu, pari a circa 92 milioni di lire. La motivazione della giuria, presieduta da Guy Dumur, critico di *Le Nouvel Observateur*, ha ricordato «il complesso della sua opera, l'unicità della sua azione tesa alla costruzione dei principi e delle strutture del teatro europeo, la profondità dell'impegno artistico, culturale e politico dispiegato nelle istituzioni di cui è stato chiamato ad assumere le massime responsabilità internazionali». Dal 25 al 27 maggio le giornate di studio sul regista.

**BOLOGNA** - Eugenio Barba, fondatore dell'Odin Teatret, organizza dal 28 giugno al 18 luglio la rassegna Teatro che danza, che ospiterà spettacoli della millenaria tradizione orientale, dal teatro danza balinese alla danza Odissi indiana al teatro Kabuki giapponese, concludendosi con il Theatrum mundi, spettacolo finale con tutti gli artisti asiatici. Parallelamente seminari e incontri.

**ROMA** - Pericolo memoria! è uno spettacolo in cartellone nella capitale, composto da due atti unici di Arthur Miller tradotti da Masolino D'Amico e già presentato in gennaio al Festival internazionale degli atti unici di Arezzo, per la regia di Massimiliano Troiani, con la Compagnia La grande opera. Nel primo, Non mi ricordo più niente, sono in scena due vecchi coniugi forse separati, che negli scambi di visite fanno una sorta di bilancio della loro esistenza e della vita sociale nel loro Paese. Nel secondo, Clara, un commissario di polizia interroga un uomo al quale hanno appena ucciso la figlia. Il padre mostra di aver rimosso la sua approvazione per certe amicizie pericolose della figlia impegnata socialmente, e solo a fatica riuscirà a ricostruire fatti e circostanze, contribuendo alla scoperta del colpevole.

**TORINO** - Il newyorkese Stuart Sherman ha presentato il suo ultimo Spectacle, utilizzando al solito un tavolino da picnic e, come attori, oggetti di uso quotidiano. Tema: i nostri gesti abituali. Sherman ha in attivo altre performance di questo tipo su Amleto, Edipo e Faust.

## CRONACHE

**BRESCIA** - Avviato lo scambio culturale tra il Centro teatrale bresciano e il Teatro Ermolova di Mosca, che prevede in questa stagione l'«esportazione» in Urss dei due allestimenti bresciani, I villeggianti di Gorkij, con la regia del direttore artistico Sandro Sequi, e Play Strindberg di Dürrenmatt, diretto dall'ucraino Roman Viktjuk. I sovietici presenteranno Il nostro Decamerone, una novità di Radzinskij, e Invito al patibolo, ultima opera scritta in russo da Nabokov. L'incarico a Viktjuk è il primo passo di un programma di collaborazione e di lavoro intorno alla nuova drammaturgia sovietica, che vedrà coinvolto anche Massimo Castri con un testo ancora da definire.

CURZIA FERRARI, BIOGRAFA DELLA DUNCAN, SU *ADIEU, AU REVOIR*

## FRACCI-ISADORA

*Il balletto-racconto sull'amicizia fra la grande danzatrice e la Duse è qualcosa di più di un omaggio a due dive: rappresenta forse il ritorno di un mito che si nutre ancora della nostalgia di armonie e passioni perdute.*

CURZIA FERRARI



*Adieu, au revoir è il titolo del balletto-racconto sull'amicizia fra Isadora Duncan e Eleonora Duse che, interprete Carla Fracci, è andato in scena prima al Mercadante di Napoli e poi al Nuovo di Milano.*

*Sullo spettacolo della Fracci e sul sodalizio fra la Duncan e la Duse Hystrio pubblica questo intervento di Curzia Ferrari, che alla grande ed irrequieta Isadora ha dedicato una apprezzata, fortunata biografia.*

Che cos'è, una conversione questa della Fracci-Silfide, della Fracci-Bella Addormentata, che si mette a danzare secondo i canoni — si fa per dire — di Isadora Duncan? No di certo. Anche se non ho visto lo spettacolo (parlo di *Adieu, au revoir*, il balletto-racconto sull'amicizia Duncan-Duse), sono convinta che danzare Isadora oggi sia un evento che coinvolge non tanto i modi del ballo quanto i modi della vita, la sua estetica e la sua poesia.

Quante volte, mentre scrivevo la biografia della grande danzatrice americana ho sentito Isadora — io che sensitiva non sono, almeno nell'accezione esoterica del termine — entrare nella rete dei miei nervi a ordinare un gesto o un'espressione che, ben lontani dal costituire un'imitatio, erano una spinta a staccarmi dall'inevitabile sciattume del tempo. Il tempo quotidiano di tutti i tempi dell'uomo, per il quale perdiamo le misure interiori appartenenti — non è retorica — all'eterno che è in noi.

Eterno uguale bellezza, somma di armonia, equilibrio: l'infinito che

sta nella forma. Non a caso scriveva Isadora: «Io non sono interessata alla danza di per sé. La mia danza è un'espressione di vita, non semplicemente una serie di trucchi ginnici o di movimenti graziosi». E aggiungeva, a puntualizzare il suo pensiero: «Io vorrei che musica, danza e dramma si unissero. La parola parlata è essenziale, perché è il cuore e la mente del teatro; gli altri due elementi ne rappresentano l'estasi lirica».

Dunque, bellezza in senso totale. Bellezza come scienza vocata all'unificazione del diverso e alla concordia del disordine; come tensione verso un modello che se non è vero e reale, è tuttavia possibile.

### ELLENICA, GAIA NELLE FOLLIE

Purtroppo, mai discorso è suonato più anacronistico; mai i tre stadi della bellezza — forma, sublime, catarsi (filosoficamente parlando) — sono stati più ignorati. Eppure la bellezza è il convitato di pietra del nostro grande banchetto sociale: tutti ne parlano, tutti vogliono impossessarsene lavorando di bisturi e di centimetro. Ma il convitato di pietra occulta un mistero davanti al quale si spezzano le armi più agguerrite della cosmesi e delle sale operatorie; perché per raggiungerlo ci vuole ben altro. Per capire la bellezza, conoscerla, impadronirsene, bisogna passare attraverso la coscienza dolorosa della nostra situazione umana insufficiente e perduta.

È quanto ha fatto Isadora, andando al di là del personaggio che le ha dato la fama e per il quale spesso la si nomina. Ed è quanto ha fatto, immagino, anche la Fracci, liberandosi a un'armonia più aperta e interiormente più complessa di quella che scolpisce di solito le sue perfette figure. Non più nella nostra mente il richiamo alle belle statuette di un Messina: al loro posto la labile cera di un Medardo Rosso, che si collega a un sentimento molto simile al piacere del dolore. Isadora è stata una donna tragica, pur nella gaiezza delle sue follie, del suo lusso e della sua prodigalità. Sentì il peso della carne, lei così luminosa e leggera, come la prova penosa del suo esistere. Ebbe, ellenica per eccellenza, la capacità di soffrire dei greci. Perciò non le bastò muovere dei passi in palcoscenico. Interpretò grandi musiche, alte poesie, sposò Sergio Esenin e venerò la Duse.

### COLOMBA FRA I RUDERI DI PAESTUM

A Viareggio, dopo che le erano annegati i due figli nella Senna, il suo spirito rinasceva poco a poco alla voce della «divina» Eleonora che le recitava Shelley; e con lo spirito riordiva il bisogno di danzare, di lanciare nuovamente al mondo il suo messaggio di bellezza. Questa volta, di bellezza-catarsi.

Mi hanno detto che la Fracci, in questo lavoro, ha dato fondo al suo temperamento di *tragédienne*; e non ho difficoltà a crederlo. Già molto tempo addietro, aveva rinverdito le danze di Isadora fra i ruderi di Paestum, dove nel 1909 — con stupefazione e letizia di un immenso pubblico — l'americana aveva allargato le sue ali di colomba.

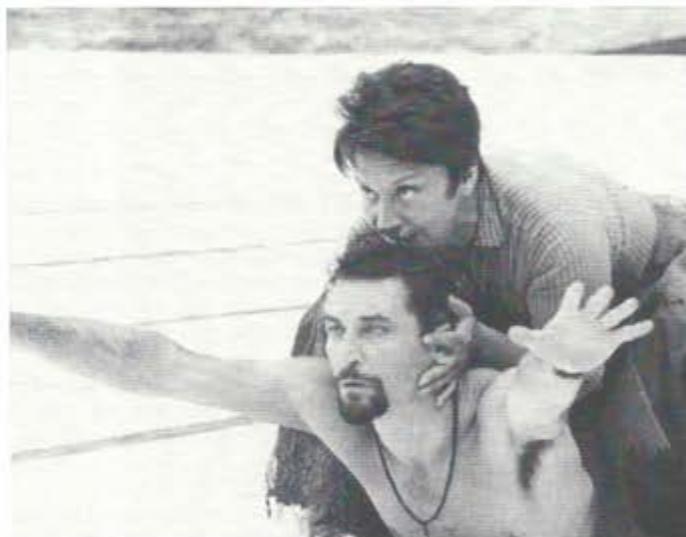
Forse le due danzatrici hanno in comune un gusto del trasognare fortemente evocativo: non a caso da Gordon Craig a Stanislavskij, da Cosima Wagner a Rodin, l'inedita Duncan fu considerata una restauratrice. Al di là di ogni contraddizione, come sempre accade per i veri talenti. □

Nella foto: Isadora Duncan.

LA SCALA, IL BALLETO: MA IL RESTO È POCA COSA

## TERSICORE FUGGE DA MILANO?

DOMENICO RIGOTTI



**L'**elenco può cominciare da qualunque lettera. Dalla B anche. Dalla B come Béjart. Come Maurice Béjart, l'ex imperatore di Bruxelles ora insediato sulle rive del Lemano. Ma anche B come Bausch, Pina Bausch, la grande signora di Wuppertal, non certo sconosciuta in altre parti d'Italia. O ancora iniziare dalla C e allora allineare i nomi di Birgit Cullberg e di Merce Cunningham. Ecco, queste soltanto alcune, poche, figure fra le tante, anche se fra le vere protagoniste della danza moderna, che Milano, Milano la capitale morale d'Italia (ma come suona vecchia questa investitura!), Milano la capitale del teatro, Milano la città italiana dalla maggior vocazione europea, sembra aver dimenticato.

Da quanto tempo, da quanti anni infatti le compagnie di questi illustri coreografi non approdano più entro la cerchia dei Navigli? Ammesso poi che talune di esse siano mai comparse e dunque conosciute. Prendiamo il caso del Tanztheater di Wuppertal guidato da Pina Bausch. A Milano è venuta una sola volta agli inizi degli anni '80 e forse nella sede meno adatta, vale a dire alla Scala, dove ha presentato Kontakthof. Può sembrare strano e invece non lo è, a Milano non s'è mai visto, ed è probabile non lo si vedrà mai, quel piccolo capolavoro della stessa Bausch che è Café Müller. Più macroscopico il caso della Martha Graham Dance Company, mai chiamata su una ribalta ambrosiana. E dire che la nonagenaria lady di ferro della modern dance ancora in tempi recenti ha portato la sua gloriosa troupe anche in piccole città non lontano da Milano.

Le cause? Disaffezione verso la danza? Apatia verso tutto quello che non è tradizione ma solo tradimento dei classici? Pubblico forse non reattivo davanti a certe proposte? Può darsi sia vero il contrario. Il pubblico c'è e qualche breve rassegna interessante lo ha dimostrato, ma non lo si vuole tenere in considerazione.

Le ragioni di tale situazione sono altre e molteplici e non riguardano certamente lo spettatore, umiliato semmai dal non essere guidato all'incontro al nuovo, al diverso, ai maestri di oggi. Proviamo a ragionarci sopra un momento.

Dire balletto, dire danza a Milano vuol dire soprattutto dire Teatro alla Scala. Per tanti e troppi anni infatti, si direbbe che la conoscenza e la promozione del balletto siano partite da via Filodrammatici. Ma la Scala, competente e raffinata promotrice di iniziative operistiche o anche genericamente musicali quasi sempre di livello, spesso ottime, sembra da tempo aver divorziato dal balletto che pure di

essa è stato (leggi la storia dell'Ottocento, vedi non solo il nome di Carlo Blasis) e ancora, almeno fin che non cambiano le regole degli Enti lirici, dovrebbe essere una sua costola. I motivi li abbiamo sotto gli occhi. Un corpo di ballo che soltanto da qualche mese sembra riemergere dal torpore di programmazioni casuali, direttori non all'altezza del compito, e scelte più di una volta insensate. È appena di ieri il lungo braccio di ferro — vedi la catena di scioperi — tra direzione e corpo di ballo stesso.

## I PROGRAMMI DI MILANO APERTA

Fino a qualche anno fa, la Scala riusciva ancora a farsi promotrice di grosse produzioni chiamando coreografi del calibro di un Béjart o del valore di un Roland Petit ai quali commissionava spettacoli poi risultati magari discutibili ma certo interessanti, quali Dyonisos, con il «Ballet di XXème siècle» che lo presentava con grande apparato al Palasport, dove veniva messo in scena anche Il matrimonio del cielo e dell'inferno di Petit. Ora il balletto sembra snobbato. Non è più, o non sembra più, negli interessi di chi è alla guida di quel grande vascello che è appunto l'Ente scaligero. Al massimo si riesuma Giselle e si richiama Carla Fracci o si presenta qualche tritico elaborato in fretta e buono per una trasferta in un teatro privato e decentrato. Ma il degrado passa anche attraverso la porta fattasi più che mai piccola di Milano Aperta. Promossa dal Comune in anni già lontani ma che ora ci appaiono fervidi cultura, Milano Aperta è rassegna promotrice di spettacoli interessanti anche se non sempre di altissimo livello artistico e dal vasto respiro internazionale. Fu proprio Milano Aperta che fece conoscere per prima alcuni dei protagonisti della danza contemporanea, da Béjart a Nikolais. Anche Merce Cunningham, per troppi anni tenuto in naftalina, a Milano ora non accetta più di venire (nemmeno per un seminario alla Civica Scuola d'Arte Drammatica) e va a ricevere il premio «Una vita per la danza» al Teatro Ponchielli di quella Cremona che insieme a Reggio Emilia è ben più all'avanguardia in fatto di proposte. Il desiderio, la curiosità che era tipica di Milano Aperta di proporre cose nuove e valide è andata da un buon decennio affievolendosi fino a ridursi a poche e rare occasioni spesso mal propagandate quando poi anche di scarso valore artistico e generalmente deviate in quel contenitore pronto a ricevere tutto che è il Lirico.

## SOLTANTO GOCCE NEL DESERTO

Si aggiunga poi come Milano, in un panorama che vede aperte ed efficienti almeno due dozzine di sale tra grandi e meno grandi, centralissime e meno centrali, non s'è mai sentita di dedicarne una interamente al «genere» di cui parliamo. Ciò a differenza di città di minor rilevanza. È vero, esiste l'amplissimo Smeraldo Piazza XXV Aprile che magari, alternandovi l'operetta, apre frequentemente al balletto. Ma sono formazioni per lo più di carattere commerciale salvo in qualche raro caso come di recente il Balletto di Toscana con il suo Giulietta e Romeo controcorrente. Anche altre sale (il Porta Romana, l'Elfo o l'attivissimo Crt) qualche settimana all'anno «catturano» con proposte non del tutto insignificanti, ma sono gocce nel deserto. Certo c'è anche dell'altro. Ma fermiamoci qui. E detto che nell'immediato futuro non si vedono grosse carovane in arrivo con gemme e stoffe pregiate, auguriamoci almeno che, finiti i deludenti anni Ottanta, l'ultimo scorcio di secolo veda rinnovarsi, se non gli entusiasmi, almeno un poco più d'interesse verso Tersicore. Diversamente a Milano non ci ricorderemo nemmeno più che essa è la Musa della danza, eletta da Apollo. □

Nella foto: Maurice Béjart e Maria Cesares a una prova di «Nuit obscure», 1968.

## Quattro pezzi di balletto per una Scala senza slanci

**C**hi si accontenta gode, recita il proverbio. E visto che nel corso di una stagione gli incontri con il Balletto della Scala sono per il momento ancora rari, accontentiamoci anche di questa serata come suoi dirsi «a spezzatino», offerta nella sua «migrazione» sul non certo confortevole palcoscenico dello Smeraldo.

Non più di un'antologia di danza del Novecento, fra classico e moderno, che partiva da Balanchine per approdare a coreografi nostri contemporanei, intelligenti ancorché di minor spessore artistico. I nomi: Robert North e Ben Stevenson. Quattro balletti in tutto riesumati forse più per imitazione che per reale convinzione. Il primo di essi (*Square Dance*) risultando alla fine anche il più interessante, anche per il fatto che non era mai stato eseguito sulle nostre ribalte. Proposto nella versione 1946, cioè senza la figura del *caller*, vale a dire del «maestro di cerimonie», questo balletto di Balanchine è un gioco brillante e arguto, metà classico e metà percorso da un vento folk che sfrutta sapientemente le musiche di Vivaldi e di Corelli, anch'esse cariche di accenti non tutti accademici. Tra le solenni melodie di gighe, sarabande e badinerie barocche, fa capolino infatti una scanzonata aria di giovinezza non priva di maliziosi ammiccamenti. Balanchine lo creò ispirandosi alle danze dei pionieri del West, a quel folclore un po' ruvido (dove il titolo) che faceva danzare tutti nelle feste dei cow-boy in file contrapposte, mettendo in mostra di volta in volta il virtuosismo dei più bravi. Nell'occasione scaligera, i migliori risultano la coppia formata da Anita Magyari e Michele Villanova.

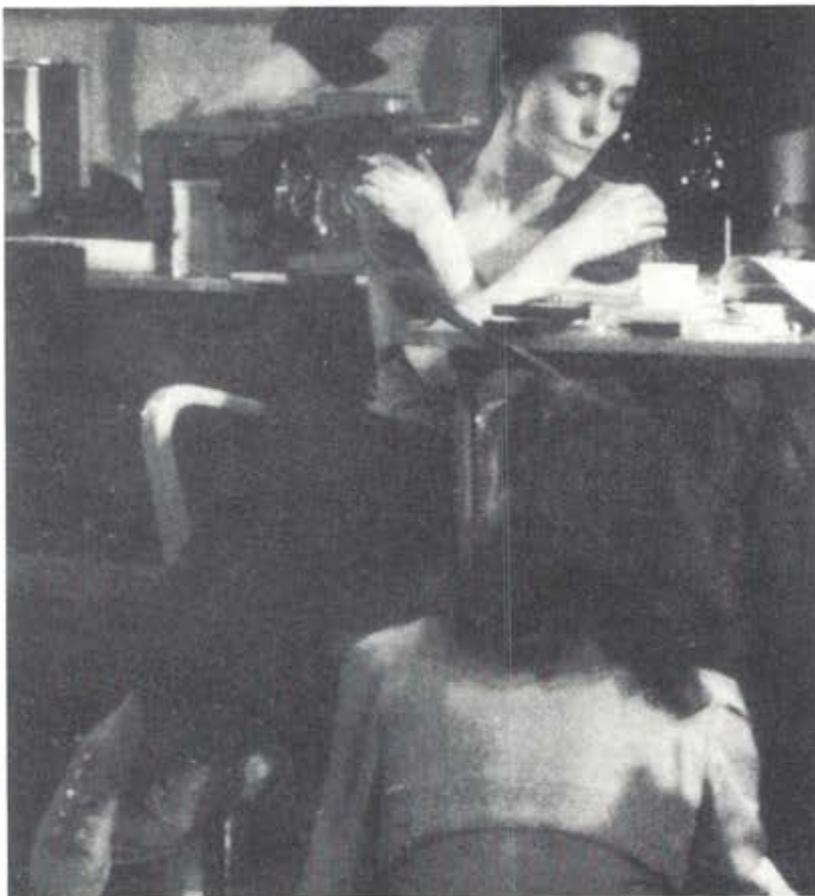
Altro omaggio a Balanchine, un capolavoro quale il *Claiovski-Pas de Deux*, banco di prova per ogni interprete a causa dell'alto virtuosismo che esso richiede. E qui, ad affrontare la prova con risultati abbastanza convincenti, Elisabetta Armiato e Vittorio D'Amato.

Pagina dal clima sottilmente crepuscolare invece i *Tre Preludi* che l'inglese Ben Stevenson ha ricavato dalle omonime pagine pianistiche di Rachmaninov. Semplice nella sua struttura ma con sbocchi poetici, si tratta sostanzialmente di un «passo a due» d'impronta neoromantica e diviso in tre parti, che inizia con un incontro di due ballerini alla sbarra proprio come avviene nella versione di Jerome Robbins dell'*Après midi d'un faune*. Il rapporto meramente professionale sfocia lentamente in un rapporto sentimentale. Pur senza essere un capolavoro, *Tre Preludi* contiene molte cose intelligenti che tocca agli interpreti mettere in rilievo. Ben lo hanno intuito la veterana Oriella Dorella e Francisco Sedeno, un ballerino sempre più in sicura ascesa che ben sa unire grazia e forza. E la forza, più che la grazia, è quella che fa da *fil rouge* all'ultimo balletto della serata, *Troy Game* di Robert North, costruito per una banda tutta maschile di danzatori. Non molto di più di un sorridente gioco gogliardico che anche i dieci interpreti «made in Scala» hanno preso come tale magari con qualche eccesso. Tutto salti, capriole, arti marziali, divertimenti di ragazzi e molto umorismo, questo *Game* mette in mostra lotte e bellicosità quasi fosse la prova di una «guerra di Troia» (vi allude ironicamente il titolo), che non avrà mai luogo, come vuole Giraudoux. Insomma, non più di un balletto divertente tutto affidato ad un giovanilismo muscolare tipicamente americano che è preferibile i ballerini scaligeri lascino ai loro cugini d'Oltreoceano. *Domenico Rigotti*

Nella foto: Pina Bausch prova «Stück», 1980.

## LO SPETTACOLO-OMAGGIO ALLA SICILIA

### Brandelli di Palermo negli incubi della Bausch



Mentre si assiste all'ultima produzione di Pina Bausch, *Palermo, Palermo*, non si può fare a meno di pensare che nella circolarità di impianto delle sue opere e nel suo sguardo affacciato sul baratro del male di vivere, nulla sia mutato.

È la Pina che conosciamo, dei pieni e dei vuoti, dei lutti e dei soli, delle coppie disperatamente afasiche, del ridicolo, del kitsch dell'anima, portato a galla e amplificato come succede nei sogni, dove simboli, paure, brandelli di realtà e cose apparentemente assurde si mescolano senza problemi di coerenza narrativa e di autocontrollo o rispetto umano.

Perché allora venire a Palermo (dopo Roma, per cui e su cui Pina aveva allestito un catacombale *Viktor*), se i temi sono sempre gli stessi, con tante sfumature, tante variazioni, si intende, ma pervicacemente legati alla rivelazione della falsa coscienza, della goffaggine, del ridicolo egocentrismo di ognuno, uomo o donna che sia, in silenzio o urlando, fa lo stesso? Perché, è la risposta probabile, Palermo con il suo sole, la sua miseria, la sua violenza strisciante, il suo matriarcato segreto, il suo ventre pregno di angoscia, offre altri colori, altri sapori, altri profumi all'infelicità universale, di cui la Bausch è affabulatrice e regista infaticabile.

I pomodori ultramaturi gettati in faccia, le mele lanciate in aria e infilzate (al volo in cima ai coltelli a serramanico, i bassi dove frigge la pancetta sulla piastra di un ferro da stiro, la tammuriata, gli altari con i santi sulle cantonate, la rissa per una sigaretta come prova di forza, il funerale con la donna pilotata dai maschi di famiglia, il cane randagio, il bagno nella tinozza, i turisti fuori luogo, il muro senza intonaco (ce ne sono tanti nel Sud) che crolla di botto ad apertura di sipario, segno di un disfacimento sulle cui rovine la vita continua, parlano indubbiamente di Palermo, dicono qualcosa che a Wuppertal poteva essere detto, ma in tutt'altro modo.

Pare che la Bausch accetterà la commissione della città di Barcellona per un nuovo lavoro, creato in Catalogna.

Significa forse che, oltre a dirigere una compagnia da sempre internazionale, Pina intende ambientare i suoi prossimi *stücke*, in vari Paesi d'Europa, e forse non solo d'Europa? E perché? Per curiosità, perché si trova perfettamente a suo agio in qualunque luogo, perché vuole conoscere, sapere, approfondire sul campo, lei dice.

In realtà, ovunque trasferisca la sua troupe di danzatori, pare piuttosto che gli spunti locali siano destinati a nutrire incessantemente la sua fame di scavo in se stessa e nei suoi alter ego, nella sua «famiglia» di interpreti fissi, che da anni vivisezionano, ai suoi ordini implacabili, ricordi, sentimenti, dolori, per cui è piccolo anche il mondo intero. E Wuppertal poi è solo un puntino sulla carta geografica. *Elisa Vaccarino*

RIAPERTO IL CENTRO STUDI DELLO STABILE DI TORINO

# È SULLE RIVE DEL PO LA MEMORIA DEL TEATRO

*La nuova sede, in piazza San Carlo, è molto frequentata - Un progetto per unificare biblioteche e archivi dell'insieme degli spettacoli, cinema compreso - Il successo di Foyer, incontri con attori e registi - L'automazione dei servizi e la collaborazione con il Museo di Genova.*

FRANCO GARNERO

**S**arà l'onda lunga dell'effetto Ronconi, sarà una semplice coincidenza, ma da qualche mese il Teatro Stabile di Torino ha abbandonato la coabitazione forzata con i cugini del Regio negli uffici di piazza Castello per ottenere una nuova e più adatta sede in piazza San Carlo, centro topografico e morale della città.

Al secondo piano di un bel palazzo secentesco che si affaccia sulla sede centrale del San Paolo e su caffè storici come il San Carlo e il Torino, luoghi di incontro degli artisti negli anni Venti, si trovano le numerose stanze dei nuovi uffici tra cui è ancora difficile orientarsi: la sorpresa più bella tuttavia è al piano superiore, dove il Centro Studi dello Stabile, rimasto chiuso per quasi un anno, dispone finalmente di una sede adeguata, ma forse non definitiva.

È probabile infatti che in tempi non lontani vi sia un altro trasloco, poiché pare che i pavimenti non sufficientemente robusti riducano di parecchio la superficie sfruttabile per scaffalature e che i molteplici fondi custoditi dal Centro Studi necessitino, per una razionale dislocazione, di un numero insolitamente alto di locali. Quelli attuali infatti potrebbero non essere più sufficienti in caso di future donazioni. I servizi al contrario sono eccellenti, la luce bellissima, specie al mattino, e i locali a disposizione del pubblico molto confortevoli.

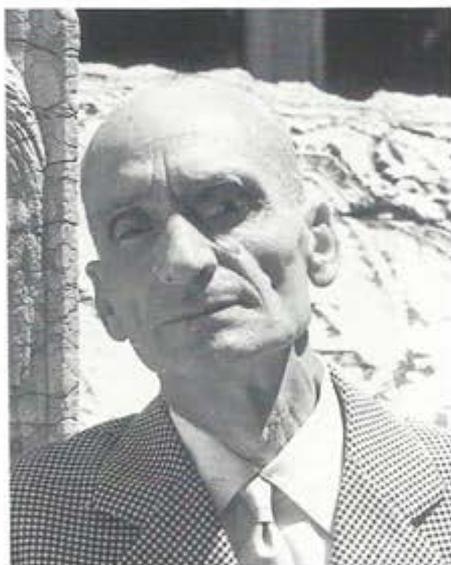
## IL FONDO RIDENTI

Quale potrebbe essere dunque la prossima — e questa volta definitiva — sede? In Regione si parla del Palazzo degli Stemma, già sede del Museo del Cinema e delle sue sale di proiezione. In questi locali troverebbero ospitalità, oltre la biblioteca del cinema, anche quelle del Parco Rignon, dedicata alla danza, e della Tesoriera, riservata alla musica, dando così vita alla più vasta concentrazione di libri e di documentazione sullo spettacolo esistente in Italia.

Attualmente il Centro Studi dispone di una biblioteca teatrale di circa 15 mila volumi, composta in prevalenza dal fondo Lucio Ridenti, da un Archivio documentario dello spettacolo che si avvale di 30 mila buste e da un Archivio storico del Tst che comprende tutti gli spettacoli e le attività realizzate dallo Stabile dal 1955 ad oggi. Il presidente del Tst, Giorgio Mondino, e il responsabile diretto del Centro, Pietro Crivellaro, parlano di problemi e di programmi.

**HYSTRIO** - Qual è stata la reazione del pubblico dopo quasi un anno di chiusura totale?

**CRIVELLARO** - Direi eccellente. Dalla riapertura del 16 ottobre '89 alla fine dell'anno, con cinquanta giorni effettivi di apertura, abbiamo avu-



to 349 presenze, per 861 consultazioni e 6.223 fotocopie, senza contare naturalmente il programma di *Foyer*, vale a dire gli incontri con gli attori e i registi. Il Centro Studi richiama ormai studenti e studiosi sin dalla Liguria, dal Veneto e dall'Emilia. I docenti del Dams sono i più assidui nell'inviarci i loro studenti. Non bastano però i numeri, per illustrare il fenomeno. Sono infatti numerosissime le filodrammatiche che vengono qui da tutto il Piemonte e non mancano nemmeno gli studenti delle medie inferiori, anche solo per una ricerca sul Teatro Carignano. Inoltre, non ci limitiamo a mettere il nostro materiale a disposizione ma, con la nostra esperienza, guidiamo chi ne ha bisogno nel costruirsi bibliografie ragionate e mirate.

**H.** - Qual è il rapporto con la città?

**C.** - Cordiale e di grande collaborazione con tutti quelli che sono interessati al teatro. I legami con gli assessorati, gli altri centri culturali e i quartieri sono assidui. In particolare siamo molto vicini a chi fa il teatro amatoriale, ora che su di lui sono caduti i vecchi pregiudizi.

**H.** - Quali sono i progetti per il futuro?

**MONDINO** - Tantissimi. Posso ricordare tra gli altri l'intenzione di rendere più stretto il rapporto di collaborazione già esistente con il Museo dell'Attore di Genova. Sarebbe interessante arrivare ad un consorzio con scambi di materiale e collegamenti più stretti, grazie all'informatica. Stiamo inol-

tre lavorando per arrivare all'automazione del catalogo, grazie a una rete di personal computer, e alla pubblicazione di fascicoli, in modo da offrire uno strumento di consultazione anche agli studiosi più lontani. Con l'Università abbiamo avviato il riversamento del loro archivio video: si tratta di oltre 300 spettacoli che è molto difficile visionare. Rifaremo poi certamente, per la nona volta, la rassegna *Leggere lo spettacolo*, un inventario delle novità editoriali sullo spettacolo che non ha eguale in Italia, realizzata anche grazie all'aiuto dell'Università di Pavia. Vorrei anche presentare più in dettaglio la più significativa realizzazione di quest'anno, vale a dire *Foyer*, una quindicina di incontri con gli attori e registi in *tournee* a Torino — non solo dello Stabile — che sta incontrando un enorme favore. Può sembrare paradossale ma solo ora abbiamo potuto realizzarla perché in precedenza non disponevamo di una sala con un centinaio di posti a sedere.

**H.** - In che modo la presenza di Ronconi ha influenzato l'attività del Centro?

**M.** - La sua presenza è stata di grande incoraggiamento perché si sono intensificati i rapporti con l'Università e con tante altre istituzioni, ma tutto il Centro si avvantaggia della presenza di Ronconi, ed è più facilmente riconoscibile anche a grande distanza.

## LIBRI E FATTURE

**H.** - La situazione finanziaria è buona?

**M.** - Attualmente il Centro dispone di uno stanziamento annuo di 40 milioni per le iniziative straordinarie e l'acquisto dei libri. Quelle ordinarie invece si aggirano sui 100 milioni. Avremmo bisogno di più fondi per coprire dei buchi nei nostri fondi bibliotecari e per seguire le novità editoriali in lingua originale o in edizioni critiche. Un altro grosso progetto che non possiamo per ora affrontare è quello del trasferimento su microfilm del materiale più deperibile, come le riviste, perché richiederebbe un investimento iniziale che non è alla nostra portata.

**H.** - Di che cosa sentite soprattutto la mancanza?

**C.** - Di una maggior snellezza burocratica che ci consenta, per esempio, di comperare i libri sulle bancarelle senza dover essere costretti a ricorrere alle fatture che vengono rilasciate solo dalle biblioteche antiquarie, le quali però hanno prezzi anche dieci volte superiori. Naturalmente avremmo bisogno di più personale perché l'attuale apertura a mezze giornate alterne non è sufficiente. □

Nella foto, Lucio Ridenti, direttore de «Il Dramma».

ROMOLO VALLI A DIECI ANNI DALLA SCOMPARSA

## L'IRONIA DEL DISAGIO NELL'ATTORE GENTLEMAN

*I mass-media hanno la memoria corta: pochi hanno ricordato il decennale della tragica morte - La lunga avventura con la Compagnia dei Giovani e l'impegno per il Festival di Spoleto e l'Eliseo di Roma - Dalle «maschere» pirandelliane alle finzze di una intelligente comicità.*

DOMENICO RIGOTTI

**L**a professione dell'attore? Uno scrivere sulla sabbia. Il primo colpo di vento cancella tutto. Lo aveva detto anche lui tante volte, in interviste che erano piccoli capolavori di arguzia o in amabili chiacchierate tra amici a Roma, a Spoleto, dovunque si dovesse procedere alla «vernice» di un nuovo spettacolo. Uno scrivere sulla sabbia o sull'acqua, che è poi la medesima cosa. E ogni attore lo sa, fin dall'inizio della sua carriera. Inutile ostinarsi diversamente: la sera reciti con tutto il tuo entusiasmo e all'indomani chi ti ha applaudito va già cancellando dalla memoria quanto tu gli hai donato col cuore e con le parole. La sera reciti e può essere anche un dramma dal titolo quasi profetico *Prima del silenzio* di Patroni Griffi e all'alba ti può capitare che il tuo cammino sia spezzato per sempre. Non successe così all'indimenticabile attore emiliano quando, all'alba del 1° febbraio del 1980 (dopo pochi giorni avrebbe compiuto 55 anni, con la sua rossa «3500 Rover» andò a schiantarsi «in via Appia Antica, vicino al semaforo di via Cilicia» come registrarono le cronache, per un volgare incidente le cui cause non sono mai state chiarite fino in fondo? Dieci anni fa... Già un lungo spazio di tempo per un anniversario che solo qualcuno ha ricordato nella fretta di questo nostro tempo convulso e strangolatore di memorie.

### IN DITTA CON DE LULLO

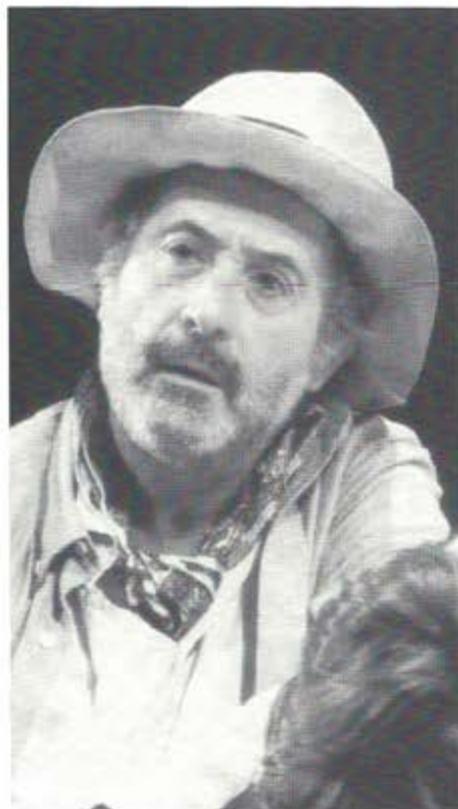
La galleria dei suoi personaggi è foltissima anche se Romolo Valli aveva cominciato a recitare relativamente tardi. Aveva 24 anni e proveniva da un'esperienza giornalistica. Ma era il teatro il suo destino e in giorni remoti abbandonò la natale Reggio Emilia per salire sul «Carrozzone» inventato e diretto da Fantasio Piccoli. Tra le prime esperienze ci furono un *Miles gloriosus* e una *Leggenda di Liliom* già cariche di bella vitalità. A quel periodo seguirono le esperienze al Piccolo Teatro di Milano accanto a Strehler. Ma solo nella stagione 1954-55 il suo nome si trovò — si può dire quasi per miracolo — in «ditta». Chi ha vissuto quel periodo del teatro italiano non può aver dimenticato che cosa significò l'annuncio della nascita di una nuova compagnia denominata «dei giovani» proprio come, mezzo secolo prima, pure «dei giovani» era stata chiamata altra gloriosa formazione polarizzata sui nomi di Irma Gramatica, Virgilio Talli, Ruggero Ruggeri, Oreste Calabresi. I nuovi «giovani» si chiamavano Giorgio De Lullo, Romolo Valli, Tino Buazzelli, Rossella Falk, Annamaria Guarnieri i quali dopo un discusso *Lorenzaccio* di De Musset affrontarono con alterna rispondenza di pubblico e di critica opere di più alto re-

spiro o commedie più leggere. La storia artistica di Romolo Valli da quel momento coincise intimamente con la storia della compagnia destinata ad essere per quasi una ventina d'anni uno dei più infallibili aghi della bilancia nella nostra scena di prosa. Certi successi parlano da soli: da *Gigi* di Colette (Valli era lo zerbino Gaston) al *Diario di Anna Frank* (dove lui interpretava con saggezza la figura del padre), da *La Bugiarda* di Diego Fabbrì (e lui schizzava con grande intelligenza la figura di un frastornato nobile papalino) a *La dodicesima notte* shakespeariana (regalandoci un Malvolio che mai avremmo scordato).

Fu una stagione irripetibile, proprio come irripetibile era stata quella della compagnia legata al nome di Luchino Visconti che di Valli fu un grande stimatore si da chiamarlo più volte sul «set» dei suoi film, naturalmente anche ne *Il Gattopardo*. O l'altra stagione, quella vissuta dalla Compagnia dei Quattro che ebbe il suo timoniere in Franco Enriquez, un altro nome scomparso dieci anni fa.

### LO STILE DI OLIVIER

Ma anche quando Valli e De Lullo si associeranno a Rina Morelli e Paolo Stoppa o legheranno il loro nome a quello del Teatro Eliseo, ogni spettacolo nuovo, che nasceva, testimoniava che eravamo di fronte ad uno dei più geniali eredi della grande scuola dell'attore italiano. L'attore che, se anche con incisiva preminenza staccava dal chiodo «le maschere nude» pirandelliane, rifiutava di cristallizzarsi in un ruolo. L'attore che trovava naturalissimo sostenere parti drammatiche e parti comiche senza mai scendere di un gradino dalla propria arte, con una sorta di felicità creativa che subito trasmetteva allo spettatore. Non solo, ma in quel grande momento di felicità creativa, si è tentati di dire, il grande attore diventava anche il grande professionista. Su modello tutto anglosassone. Quasi all'Olivier, senza però di Olivier conoscere le nevrosi. E non a caso, l'energia dell'uomo trovò sbocco altrove, in una capacità manageriale quasi senza precedenti. È a quel punto che, come volle vedere qualcuno, Valli incominciò a trasmettere un altro messaggio globale, tuttavia altrettanto importante, un messaggio che anche le sue ultime interpretazioni confermarono. Il messaggio non più traumatico, o solamente estetico, di un attore moderno che sa valutare quasi scientificamente il mercato e che intende dialogare pari a pari non soltanto con i suoi antagonisti in scena, quanto con i suoi antagonisti sociali, fuori dalla ribalta. Era nato il Valli che diede rinnovato vigore al Festival dei Due Mondi e poi al Teatro Eliseo di Roma. Il Valli che cercava di scrivere fuori dall'acqua. An-



che per questo ci sentiamo di dire che la sua lezione è ancora viva, non dimenticata. Come nella memoria non è scordata, felici noi se possiamo tenerla ancora viva a lungo, quella breve, brevissima battuta che, nel *Gioco delle parti*, metteva in rilievo l'atteggiamento esistenziale di Leone Gala. La ricordate? Due brevi paroline soltanto: «Mi struggo». In quella battuta Romolo Valli concentrava mirabilmente l'angoscioso destino di tante creature pirandelliane ma immetteva nel contempo una lucidità ironica o critica in grado di esaltare per contrasto l'autenticità del dolore di anime piegate dalla vita. La sua forse per prima, anche se in scena appariva così felice, così vitale. □

**Nella foto, Romolo Valli, come figurava sulla scena in «Prima del silenzio» di Giuseppe Patroni Griffi.**

REGGIO EMILIA ONORA EMANUELE LUZZATI

# LE MILLE E UNA SCENA DI UN POETA DEL TEATRO

*Il palcoscenico e la pagina, la pellicola e l'affiche: ogni aspetto della multiforme attività dell'artista nel ridotto del Valli e in altre sedi di comuni emiliani - Nel catalogo l'omaggio di Gianfranco De Bosio che ricorda la collaborazione con Lele, particolarmente per le regie del Ruzante.*

GIANFRANCO DE BOSIO

Una delle esperienze formative della mia giovinezza di uomo di teatro fu la visione di *Lea Lebowitz*, testo e regia di Alessandro Fersen, con il contributo determinante di Luzzati. Era la seconda stagione teatrale del dopoguerra (1946-47) ed esplodeva sul palcoscenico la rivelazione di un'arte perseguitata e il fascino di quel teatro di scuola ebraica, nutrito dalle leggende cui aveva attinto anche Kafka, con le citazioni dell'*Habima*, l'uso funzionale delle maschere, il movimento scenico che respirava realtà e magia, il riconoscimento della cultura dell'Europa orientale. Cinque anni dopo incontrai Lele, di cui non avevo dimenticato il regalo d'esperienze, come spettatore a Genova della mia *Moscheta* di Angelo Beolco detto il Ruzante nell'edizione del Teatro dell'Università di Padova. Fu uno spettacolo che definì il mio impegno e la mia sintonia con l'opera di questo grande uomo di teatro, fin'allora dimenticato. Lele ebbe una reazione che rispecchiava il mio coinvolgimento nella *Lea Lebowitz*: nel Ruzante scopriva una forza prorompente di parole d'immagini d'azione che lo conquistava. Passarono dieci anni di varie vicende personali e teatrali prima che si creassero le condizioni per una collaborazione organica.

L'incontro in profondità avvenne sul terreno privilegiato del Ruzante. Dal 1964 ad oggi tutte le mie esperienze di realizzazione scenica di questo teatro si compiono con la collaborazione sostanziale di Lele.

A partire dagli anni Sessanta, gli studi sul Ruzante, sostenuti dai contributi innovativi di Ludovico Zorzi, si erano arricchiti di quella «cultura dell'uomo» che usava la metafora del personaggio popolare per penetrare in senso filosofico nell'essere umano, descriverne le contraddizioni, la carnalità, le apparenze della gioia e della festa, l'infelicità e il dramma di fondo; e tutto questo si esprime in un linguaggio perduto — l'antico pavano — eppure moderno per forza d'arte, come gli affreschi ferraresi di Schifanoia e l'opera di Bruegel e perfino di Bosch.

In questa visione ci incontrammo con Lele. Ci proponemmo di realizzare uno spettacolo esemplarmente contemporaneo, radicato nell'oggi: l'*Anconitana*.

Ebbene, quel contributo di Lele segnò i successivi dieci anni della regia ruzantiana.

Il materiale scenico era di per sé rappresentazione: non dimenticheremo come a Parigi il pubblico alla fine di quell'entusiasmante successo d'autore e di attori chiedeva di visitare il palcoscenico per rivedere da vicino le scene create da Lele.

Quest'uso del palcoscenico determinò le successive proposte: da *I dialoghi*, che ebbero varie edizioni





dal 1965 al '69, alla *Bettia* (1969-70) e alla *Moscheta* (1970-71), entrambe al Piccolo Teatro di Milano, con Franco Parenti protagonista.

Al Ruzante ritorniamo negli anni Ottanta, prima di tutto con la *Recita fantastica* ideata per il Gruppo della Rocca con Marcello Bartoli protagonista (1985 e seguenti). Fu un'esperienza nuova perché al centro della rappresentazione non c'era più un'opera del Ruzante, il suo personaggio, ma lo stesso autore, l'Angelo Beolco, in una interpretazione particolare che indicava lo svolgersi storico della sua esperienza di grande sperimentatore.

Per questo psicodramma Lele inventò una scenografia di così allucinante semplicità — un ponte nero che si spinge dentro il pubblico, una scena in scivolo, nella prima parte coperta d'erba, poi tutta nera, con un leone di San Marco bianco disegnato al centro del pavimento — che nemmeno sembrava ai critici che fosse di Luzzati, eppure per noi segnò un momento di grazia dell'interpretazione d'un autore che amiamo. Perché la lezione dello scenografo Luzzati è insieme quella di essere profondamente se stesso, ma di saper trasformare le sue invenzioni in funzione dell'interpretazione del poeta e del regista.

Racconterò il modo in cui lo convinsi a lavorare per la *Bottega del caffè*, perché rivelò una costante dell'impegno creativo di Luzzati. Egli non tollerava di ripetersi, né di realizzare una scena in spirito di routine, egli ha bisogno di essere stimolato dentro di sé da qualcosa d'imprevisto. Nel caso della *Bottega*, lo convinsi a ripartire da una allusione cinematografica, Don Marzio come il personaggio di Stewart nella *Finestra sul cortile* di Hitchcock, il voyeurismo del personaggio come movente del-

## Shakespeare, Pulcinella, Pinocchio...

**A**dieci anni dalla mostra Il sipario magico, realizzata nell'ambito delle attività didattiche e di ricerca dell'Istituto del Teatro e dello Spettacolo dell'Università di Roma, la mostra *Le mille e una scena* ha proposto al pubblico un viaggio «totale» all'interno dei luoghi comunicanti dell'ispirazione di Luzzati attraverso i diversi mezzi da lui utilizzati: la scena, la pagina, il cartellone, la pellicola, la stoffa.

L'itinerario è stato promosso tra febbraio e marzo dal Teatro Valli di Reggio Emilia e dai Comuni di Cavriago, Montecchio e S. Ilario d'Enza.

Nel ridotto del Teatro Valli di Reggio Emilia è stata allestita la sezione Teatro della mostra, con un impianto espositivo curato dallo scenografo Gianni Polidori, che l'ha pensata come un tracciato scenico per il visitatore. Modelli di scena, scenografie, costumi, manifesti hanno preso spunto soprattutto dalle due fonti ispirative del teatro di Pulcinella e dell'epopea di Pinocchio, per una «traversata» artistica che dalle prime prove genovesi degli anni Quaranta giunge fino ai recenti allestimenti degli anni Ottanta, dall'Oberon dell'Opera Theatre di Saint Louis al Parlamento di Ruzante al Teatro Nazionale di Budapest.

A Cavriago, nella sede comunale delle mostre, erano esposte le tavole originali dei films realizzati da Luzzati insieme a Giulio Gianini e una sezione didattica dedicata alle tecniche di découpage, dell'animazione e della ripresa filmica. A S. Ilario d'Enza è stata invece curata la sezione dei libri illustrati, dai testi classici, alla letteratura per l'infanzia, all'ispirazione dell'immaginario ebraico, oltre a una rassegna di tre giorni dei suoi films d'animazione, rivolta soprattutto al pubblico delle scuole. A Montecchio infine, nella galleria del Castello Medievale, una serie di sagome e di spezzati creati da Luzzati hanno riattivato il gioco della scena con l'intervento degli animatori del teatro delle ombre. M.S. □

la storia e della scenografia. Così è nata quest'ultima invenzione goldoniana, che conserva nell'utilizzazione delle tecniche di pittura il sapore settecentesco, ma si svolge in una quantità di luoghi praticabili a due piani, chiusi da tende che si aprono e chiudono o da trasparenze che rivelano gli ambienti segreti.

Di questi esempi potrei raccontarne molti, e sempre si collegano al momento preparatorio d'una regia, quando con Lele ci si incontra perché gli racconto come vivo, sento, respiro un testo e di rimando egli rilancia la sua interpretazione, così viva e personale e in parte imprevedibile, che diventa una trasfusione d'energia poetica nell'impostazione del regista.

La personalità di Luzzati, al di là della storia della nostra preziosa collaborazione, si è sempre evoluta e arricchita d'un'insaziata curiosità per ogni genere d'esperienza che gli procuri un piacere creativo: dall'illustrazione dei libri al periodo delle ceramiche, dalla vocazione per i cartoni animati alle incursioni costanti nella grafica, dalle invenzioni dei teatrini tridimensionali al disegno di stoffe, dalle composizioni materiche ai quadri in tessuti realizzati su suoi disegni dalla madre, che in anziana età scopre come contagiata da Lele la propria vena creativa.

È un continuo proliferare di proposte, d'invenzioni, con un'insaziabile curiosità culturale: la recente metafora del bosco (*La mia scena è un bosco*) donata a un altro regista essenziale alla storia di Lele, Tonino Conte, indica una convincente analogia con la creatività di Lele, ma a me piace anche pensare alla sorgente d'un fiume, al continuo apparire di fonti d'acqua che sprizzano nell'erba, nel muschio, fra i sassi gli alberi i cespugli nei luoghi e nei momenti più impensati.

È la forza della natura creativa, e in questo senso va interpretato il bisogno costante di Luzzati di immaginare, inventare e creare, per il piacere di vivere, per la necessità di esprimere la propria libertà interiore. □



A pag. 36, manifesto di Lele Luzzati per «La mia scena è un bosco» messo in scena dal Teatro della Tosse con la regia di Tonino Conte. A pag. 37, Veronica Rocca e Aldo Amoroso in una scena dello spettacolo. In questa pagina, dall'alto in basso, Piero Fabbri in un'altra scena dello spettacolo e un manifesto per «La bisbetica domata» messa in scena da Enriquez per la Compagnia dei Quattro.

## Nel bosco fiabesco di Luzzati



LA MIA SCENA È UN BOSCO, di Emanuele Luzzati. Regia (onirico-fiabesco) di Tonino Conte. Scene e costumi (trovarobato di alta fantasia) di Emanuele Luzzati. Colonna sonora (*pastiches* di classico e moderno) di Tonino Conte. Con (tutti molto bravi) Aldo Amoroso, Veronica Rocca, Lorella Serni, Gaddo Bagnoli, Dario Manera, Pietro Fabbri, Bruno Cereseto. Prod. Teatro della Tosse. Al Comunale di Casalecchio; poi in tournée a Firenze, Siena, Empoli, Genova, Aosta, Ferrara.

«La mia scena è un bosco; è quasi sempre un bosco, ma al posto degli alberi ci sono vecchi mobili, raccattati da tutti i robivecchi d'Italia: pile di sedie, armadi accatastati, vecchi banchi di scuola, comodini da notte, spalliere di letti... È sempre notte, fa caldo e siamo in estate. Un raggio di luna illumina l'anta di un armadio che si apre lentamente...». Così Lele Luzzati, principe degli scenografi, reinventore del fiabesco a teatro, cominciava un estroso canovaccio pubblicato sulla rivista *Hystrio*. Meno di un anno dopo il «sogno» dello scenografo Lele — un compendio dei suoi allegri fantasmi, contaminazioni da Shakespeare e Mozart, dall'opera lirica e dal balletto, dalla commedia dell'arte e dal teatro dei burattini — è diventato uno spettacolo (oh quanto suggestivo!) grazie a Tonino Conte, l'altro animatore con Luzzati, del genovese Teatro della Tosse. Luzzati ha splendidamente materializzato sulla scena il suo bosco di robivecchi e di pupazzi; sette giovani e bravi attori del Teatro della Tosse hanno incarnato (faccio per dire: siamo nel regno delle pure apparenze) elfi e fate, mostri e maschere, e alla barocca *féerie* che aduna Puck e Papageno, Pamina e la Regina della Notte, il Mostro Turchino e Pinocchio, Bottom e Pulcinella, Conte ha impresso un ritmo *à la diable*, deliziosamente surreale, scanzonatamente patafisico, facendo poggiare ritmi e movimenti su una gagliarda, delirante colonna sonora che «ruba» e intreccia temi e motivi di Mozart e Rossini, Weber e Verdi, Weill e Stravinskij, spingendosi fino ai *pastiches* delle musiche della Walt Disney Company per *Biancaneve* o *Pinocchio*, e ai vocalizzi folk della Jenkin.

Prestiti — voi l'avete capito — son stati fatti anche ai grandi della drammaturgia, ringraziati nel programma «per la collaborazione»: Eschilo e Shakespeare, principalmente quello del *Sogno di una notte di mezz'estate*, il Gozzi delle fiabe e i maestri dell'assurdo, Ionesco e Beckett. Di Borges vien detto da Aldo Amoroso, a sogno ultimato, il bell'apologo dell'attore, che ha trascorso la vita ad essere tutti e nessuno, e quando si presenta davanti a Dio scopre che il mondo è pura apparenza, riflesso di un riflesso, mascheramento di una inafferrabile realtà. Sicché, quando il sogno è finito la Regina della Notte, sconfitta dalla luce del giorno, sparisce dopo aver cancellato figure e fantasmi col suo mantello di stelle, fra gli armadi, i cassetti e gli specchi ridiventati inerti, in un silenzio dove non echeggiano più gli sberleffi di Puck, i ragli amorosi di Bottom, le canzoni tedesche delle dive e i fonemi di Pulcinella, resta rappresa, raggelata, l'ombra del mistero. Dopo il gioco teatrale, in fondo al divertimento, c'è l'ordine segreto instaurato dalla magia del teatro, con i suoi riti delle maschere, le sue finzioni generatrici di gioie e di paure.

Parafrasando lo scespiriano «tutto il mondo è teatro», Conte ci dice, con questa messinscena delle fantasmagorie di Lele, che tutto il teatro è un inestinguibile *déjà vu*, un «leccitissimo plagio» fatto di manipolazioni, scambi e varianti. Così va visto e considerato *La mia scena è un bosco*: nella caleidoscopica deflagrazione della fantasia e della memoria di un artista (come tale rimasto vicino agli incantamenti dell'infanzia), una frenetica, ilare sintesi degli antichi artifici «più veri del vero» del teatro, tra gioco e rito, antropologia e analisi. Vi confluiscono, naturalmente, i lasciti delle avanguardie che si son mosse in queste direzioni, il surrealismo, la patafisica, il grottesco e l'assurdo; affiorano i prestiti ai registi della reinvenzione del teatro, Brook e Kantor, e non mancano le citazioni dal lavoro di Aldo Trionfo, che di Luzzati e Conte fu sodale, nonché dei gruppi come i *Bread and Puppet* o i *Momix*, vicini al Teatro della Tosse. Tutto il «vissuto teatrale» del grande Lele è là, condensato nella *féerie* «che mai non resta», alla quale i sette giovani interpreti prestano inesauste energie e invenzioni interpretative eccellenti. Ugo Ronfani □

L'ELETTRONICA MUTA IL MONDO DELLE MARIONETTE

# RESURREZIONE DEL PUPO AL FESTIVAL DI MORGANA

*Accanto ai discendenti dei Colla e dei Cuticchio, giovani sperimentatori hanno rianimato il teatro meccanico del Bauhaus con l'uso delle nuove tecnologie - Sosia dell'uomo, figura speculare, il pupo ha un futuro.*

VALERIA PANICCIA



**G**iunto alla sua XIV edizione, *Il Festival di Morgana*, rassegna dell'opera dei pupi e di pratiche teatrali tradizionali, ha visto susseguirsi, da novembre a marzo, tre corpose sezioni riguardanti la tradizione, il teatro meccanico e i nuovi autori per il teatro delle marionette.

«L'idea di tradizione in arte — dice Roberto Andò, direttore del MIM (Museo internazionale delle marionette) — può apparire investita di ambigue connotazioni ideologiche, polo estremo di una corda tesa in cui all'altro capo si collocano le energie dell'avanguardia e della ricerca. Ma c'è una grande tradizione in cui i tratti di culture diverse si assottigliano e si definiscono, con significative simmetrie e rispondenze».

Così, tra le proposte del Festival troviamo la scuola di Liegi rappresentata dal teatro Al Botroule, quella di Milano dalla compagnia marionettistica di Carlo Colla e Figli e infine quella di Palermo, con i pupi della famiglia Cuticchio.

Con *Les tentations de Saint Antoine* la compagnia belga di marionette a bacchetta ha presentato i peregrinaggi di Tchanchès, personaggio che incarna le qualità del popolo di Liegi: spirito libero e generoso, amante del bene, usa un linguaggio dialettale gustoso e franco. *Bataclan* è, invece, una rassegna del teatro delle marionette della compagnia Carlo Colla e Figli, che dal 1890 ha dato vita a diverse compagnie, una delle quali — quella di Carlo — raccolse uno dei patrimoni più interessanti (trentamila pezzi databili dalla seconda metà del '700 alla fine degli anni Cinquanta), e con la collaborazione del Centro di ricerca per il Teatro si è adoperata per il recupero del linguaggio artigianale e per la formazione di giovani marionettisti. In *Bataclan* — spettacolo «a vista» in cui i marionettisti non sono protetti dal boccascena e dalle strutture del palcoscenico — si mescolano la recitazione, la musica, il canto e la danza, come usava nella «rivista».

La scuola di Palermo, con l'opera dei pupi

— che è il teatro tradizionale delle marionette nell'Italia meridionale (ma esistono tre diverse tradizioni: oltre a quella "palermitana", diffusa nella Sicilia occidentale, quella "catanese" ritrovabile nella parte orientale dell'isola, e in Calabria, Campania e Puglia quella "napoletana") — è rappresentata dalla famiglia Cuticchio. Meriterebbe un discorso a sé, ma ci limitiamo a ricordare che, di tradizioni antichissime, è stata «riscoperta» da Antonio Pasqualino, presidente dell'Associazione per la conservazione delle Tradizioni popolari, il quale ha più volte «ricoverito» pupari che erano sul punto di fare dei loro teatrini legna da fuoco.

## TRADIZIONI ANTICHE

*La rotta di Roncisvalle* — tipico tema dell'opera dei pupi, la letteratura medioevale francese raccontata a puntate — è stato, con l'episodio della «morte dei paladini» il cavallo di battaglia delle compagnie dei pupari e la sua ripresa, dopo anni che non veniva più rappresentata, costituisce un evento. È toccato alla Cooperativa Teatroarte Cuticchio, di recente formazione, mettere in scena l'episodio conclusivo del ciclo dei paladini di Francia, che uno studio ha accostato, data l'emozione con la quale una volta gli spettatori parteggiavano chi per Rinaldo e chi per Orlando, alle celebrazioni della Settimana Santa. La Compagnia del Museo internazionale delle marionette diretta da Nino Cuticchio, figlio d'arte, ha presentato invece la *Lotta tra Malagigi e Tuttofuoco*, mettendo in rilievo il tema della magia con molteplici giochi scenici a sorpresa.

Una delle meraviglie del Festival era la sezione del teatro meccanico aperta dallo spettacolo di lanterne magiche — che, come ebbe a dire Gian Luigi Rondi, sono la testimonianza di quei Campi Elisi da cui ha preso il volo la fenice del Cinema — presentato in abiti d'epoca vittoriana, dalla stessa ideatrice Laura Minci Zotti. I soggetti di questi delicati meccanismi — quali scene di fanciulle che giocano al volano, clowns, alberi della cucina, viaggi, astronomia, geografia planetaria nonché scene erotiche riservate alle «serate nere per soli uomini» — erano accom-



pagnati dal commento del lettore Paolo Franciosi e da musiche ed effetti sonori diligentemente selezionati.

## LE AVANGUARDIE

Una cospicua parte della sezione «Teatro meccanico» era dedicata al *Bauhaus* e alle avanguardie storiche in Germania. In programma una danza elettromeccanica tratta dalla *Rivista astratta* di Andor Weinger su rielaborazione di tre giovani artisti tedeschi e una retrospettiva video e films, alcuni inediti, esempi perfetti di cinema astratto. Tra di essi *Giochi di luce riflessa* di Kurt Schwertfeger (1923). Un vero e proprio *Schauspiel* di ombre e luce ora in dissolvenza, ora in sovrapposizione che però, pur consacrando l'eccentrica meccanica, non poteva fare a meno dell'eccentrica umana: era l'uomo a manovrare lampade e riflettori per creare quegli affascinanti giochi visivi.

Gettando un'occhiata al programma di *Gri-gioblu rimane grigioblu* da *La rivista astratta* di Andor Weinger (Palermo, Teatro Libero) si resta facilmente colpiti da alcune voci in locandina: *hard & software* di Walter Hachke e *elektronik* di Thomas Hartwig.

L'autore non avrebbe certo immaginato che il suo progetto di scena «fittizia» del 1926 sarebbe potuto trasformarsi da balletto meccanico in elettromeccanico. Così hanno voluto gli ideatori (Reinhard Wanzke, Jürgen Steger e Jörn Budesheim) di questo interessantissimo spettacolo (ma è ancora spettacolo o piuttosto *schauspiel*, cioè, alla lettera, visione-gioco?): quadrati e rettangoli colorati di giallo, rosso, verde, turchese e tre marionette meccaniche che — se non si rincorressero tra le quinte nere di questo teatrino e fossero immobili — avrebbero potuto affollare un quadro di Klee o di Kandinskij. Ad esaltare il rapporto tra i diversi settori delle arti visive contribuivano anche luci, suoni, musiche, ombre, creando, attraverso una sintesi inedita, un teatrino anti-naturalista o astratto o antipsicologico o magnetico, come diceva in Italia Prampolini — i cui maestri, Schlemmer e Moholy-Nagy, furono determinanti per Weinger, allievo al *Bauhaus*.

Anche se una ricostruzione fedele potrebbe risultare impossibile (tra l'altro — hanno confessato i tre artisti di Kassel — il concetto di una realizzazione «possibilmente autentica» è ambiguo e porta con sé il pericolo di una stupidità nostalgica) per realizzare il progetto sono stati adoperati strumenti che nel

periodo della sua ideazione non esistevano: carrucole con cuscinetti a sfera, tubi in acciaio zincato, motori elettrici.

Ancora una volta arte e tecnica, come allora, per un teatro totale. L'utopia diventa sempre più realtà.

La terza sezione del Festival era dedicata — come detto — ai nuovi autori per il teatro delle marionette: una drammaturgia per nulla trascurabile, alla quale il Museo delle Marionette di Palermo ha avuto modo di mostrare il suo interesse già nel passato, con l'adattamento drammaturgico di una fiaba inedita di Calvino, *La Foresta-radice-labirinto*.

Anthony Burgess si è misurato con la Rivoluzione francese in *1789, Libertà, Fraternità, Uguaglianza* (regia di Massimo Schuster, marionette e scene di Enrico e Andrea Baj; coproduzione Centre Culturel Français-Teatro alla Scala) e Mimmo Cuticchio e Salvo Licata hanno presentato *Visita guidata all'opera dei pupi*, una serata per l'appunto, al-

l'opera dei pupi nella Palermo del dopoguerra invasa dagli americani. Alla produzione curata dall'Associazione Figli d'arte Cuticchio ha collaborato la Zattera di Babele che, nella persona di Carlo Quartucci, ha auspicato che si arrivi a «spazzar via ogni sentimentalismo e ogni nostalgia», il fascino subito «dalla parte fantastica del pupo e del puparo», visto che è «fortemente contemporanea la possibilità scenica del sosia, del gemello e del pupo, creatura speculare, umana e astratta». Una fascinazione che, come anche per Kleist va oltre l'Inanimato. □

A pag. 39: una litografia di Barozzi per lo spettacolo offerto a Ferdinando I d'Austria a Venezia, 1838. In questa pagina dall'alto in basso: il burattino inglese Punch in uno spettacolo di Papernose Woodensconce, 1854; una scena del sogno mimico di Prampolini «Il mercante di cuori», al Théâtre de la Madeleine, Parigi, 1927.



# FOYER

FABRIZIO CALEFFI

**M**osca, Praga, Varsavia... Allora, Maestro, l'immaginazione è arrivata davvero al potere?  
No, diciamo piuttosto che l'immaginazione È potere. Mentre il potere senza immaginazione è solo...  
... squallore?  
Brava!

(dai Dialoghi tra una Vergine e il Commediografo)

## AVE, HAVEL!

«Evitare ad ogni costo la pesantezza e la noia: le muse non portano occhiali».

Reynaldo Hahn

Nikolaj Gubenko, attore protagonista al Teatro Taganka di Mosca e ministro della Cultura; Václav Havel, autore, capo dello Stato al Castello di Praga; Izabella Cywinska, regista teatrale e ministro della Cultura a Varsavia...: *Hystrio* è al potere! Ma chi è *Hystrio*? È il Teatrante; l'abbiamo incontrato nel foyer del *Lirico* di Milano. Dalla ribalta ha appena intonato con la parola poetica di Luzi il suo *Est o non Est, questo è il problema*; ma un problema che ci riguarda da vicino. Sulla ribalta, ha... ribaltato i rapporti con l'autorità: per bocca di Paola Borboni, che avrà cent'anni nel Duemila, dialoga con il primo cittadino di Milano. Il sindaco, impacciato, con Paola è tosto spacciato. Si procede poi alla presentazione della rivista della *glasnost* teatrale: questa che avete in mano e che state leggendo. Tutto è cominciato con un Brunello di Montalcino (chi ben comincia...), bevuto da Ronfy, il nostro Gorbby, con il Luzi di cui sopra. Ed eccoci a festeggiare la testata con tartine al salmone il cui color rosa è più in tono con la tinta dei tempi del mensile di Asor Rosa, uomo del *no* contrario al cambiamento di nome del suo partito, ma che dovrebbe modificare quello del giornale da lui diretto, facendosi ispirare non da un poeta, ma da un regista, per esempio il Romero di «La notte dei morti viventi»...

Ma torniamo alla nostra festa. Che si celebra? Breve *flash back*: trasgredendo ai precetti della mia religione, che riguardano anche gli altri sei giorni della settimana, sono già in piena attività di sabato mattina. Partecipo ad una riunione della nomenclatura ronfaniana. Dove si svolge? A Casa Ricordi. Chi ricorda un film con questo titolo? Con ritmi alla Feydeau, mostrava Verdi che entrava da una parte, mentre Mascagni usciva dall'altra, con le loro opere sottobraccio. Bene, adesso questa è anche un po' casa nostra — casa, non cosa nostra. Ricordi, infatti, è il nostro nuovo editore. Ci consentirà di fare meglio... la bohème. E di far sventolare più alto il vessillo di *Hystrio* che, come la bandiera dei connazionali di Ionesco, ha un buco nel mezzo: corrisponde allo strappo di una stella rossa, quella del marxismo-strelherismo, per esempio. Il crollo di certe egemonie e relative ideologie non è lontano. La Casa Comune del teatro europeo deve avere porte d'ingresso più larghe, non uscite di securitate... Le nostre sono spalancate agli Havel presenti e futuri. Con l'augurio di vederli, un giorno, non al Quirinale, ma dentro al Castello (di carte - da bollo e da gioco) degli Stabili. A questo e ad altro brindiamo nel foyer del *Lirico*. Hurrà.

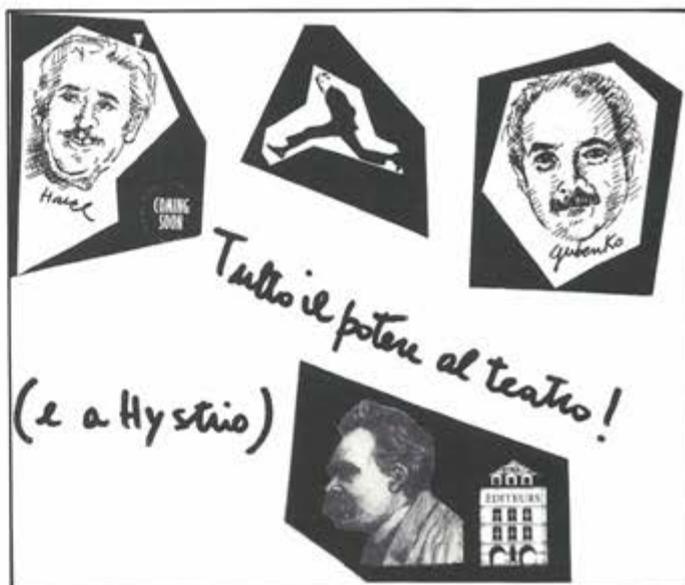
## THE LADY IS A TRUMP

«Parlo a talune persone per evitare che mi annoino»

Charles-Joseph, principe di Ligne

Che aria tira? Vento dell'Est: lo sapete già, è la risposta d'obbligo. Solleva, insieme agli stracci della storia, anche la polvere del palcoscenico. Anche un patibolo è un palco, no? Quello allestito per l'ultimo spettacolo dei Ceausescu ha visto in scena un dramma neo-elisabettiano rappresentato con i modi di una filodrammatica. A Broadway, invece, debutta un Albee inedito. Protagonisti: i due Trump.

Chi ha paura di Ivana la Ceca? E Donald «Duck» (non «Duke»!) Trump è davvero il lupo cattivo? Il drammaturgo medievale scrive questa commedia di divorzio giorno per giorno sui quotidiani. E la gente fischia e applaude e schiamazza. Intanto, l'"addetto ai lavori" che fa? Continua a vietare l'ingresso al suo cantiere interminabile ai non addetti: al pubblico, insomma. Così, chi farà dei Ceausescu gli Atridi del secolo al declino? Chi, dei Trump, i Karenin del kitsch? Potrebbe provarci Barbareschi, il Marivaux dei *networks*: Luca, perché non inviti a *C'eravamo tanto amati* un paio di finti Trump? Con Lel-



la Costa testimone di lei. E, magari, "Silvio" testimone per lui... In quanto a chi di voi ha appena storto il naso e, non vedendo più in là del proprio naso, continua a ignorare che a Bucarest la rivoluzione è passata per gli studi tv, e che qui non può non passare per Cologno o per via Mazzini, sappia che il teatro contemporaneo si fa a *Un giorno in pretura*, mentre tanto esangue «tentato teatro» andrebbe presentato a *Chi l'ha visto?*

Se si lasciano tutti i nuovi argomenti a *Gente*, non ci si deve poi lamentare che la gente legga quel settimanale e non *Nuovi Argomenti*.

Con il nuovo ministro dello Spettacolo, prepariamoci a comportarci sotto al tendone del Circo Tognoli non come gli artisti perplessi di una dimenticata opera di Alexander Kluge, ma come acrobati che sanno lavorare senza rete (di conoscenze, di complicità).

## TORI E PANTERE

A proposito di circo, sentite questa. Un sindaco catalano, considerata la nuova situazione creatasi con il crollo del muro di Berlino e dei connessi steccati, ha giudicato la corrida contraria ad una diffusa ricerca di pace e di libertà e l'ha proibita per la prossima estate. Un impresario spagnolo, invece, è volato a Mosca per organizzare colà, in nome della sete di Occidente generalizzata, la prima corrida in Unione Sovietica. La bandiera rossa ammainata è dunque un sipario che cala da una parte sulla pista sabbiosa di un rito primario crudele, mentre si spalanca dall'altra su un'arena assurda: lo stesso toro salvato in Catalogna può finir sacrificato sulla Piazza Rossa! Se questa non è una trama...

Dalle nostre parti, l'animale totemico è un altro: la pantera. Ne incontriamo esemplari di ogni tipo al Mudima, sigla vagamente buddista che significa Museo Di Maggio, dal nome del fondatore, che raccoglie l'avanguardia visiva e performativa detta Fluxus: ecco, tra *fluxus* e *refluxus*, l'universitaria pantera nera e la "secchiona" pantera rosa, la pantera di Cartier e l'ex Black Panther diventata bigia. Tra tante fiere vistose e vanitose, quella che preferiamo continua a nascondersi nella campagna romana, frequentando il nostro inconscio, dove si nutre di belante innocenza perduta. Povero Pasolini, che non ha fatto in tempo a vedere, dopo la sparizione delle lucciole, la riapparizione della jungla proprio al limitare di quei quartieri di cemento dove i suoi ragazzi di vita hanno aperto videobar e autosaloni... Per concludere in chiave animalista, Heiner Müller ha detto, a proposito della questione Germania riunificata: «Erammo un recinto di cani e ora diventeremo un recinto di conigli». In quanto a me, aggiungo che, in genere, due è meglio di una. □

Nell'illustrazione di Caleffi: Strip (tease) for *Hystrio* '90.

RIAPERTO IL COMUNALE DI CASALE MONFERRATO

## BRINDISI PER UN TEATRO

*Un recital di Gassman e una notte di spettacolo per festeggiare la ripresa delle attività - Le buone regole per rilanciare i palcoscenici municipali.*

NUCCIO MESSINA

**E**ravamo stati tra i primi, subito dopo l'ultima guerra, ad andare a Casale (e i ricordi contano!) con il Teatro Stabile di Torino, allora Piccolo Teatro, nel '56 e poi con il Teatro Popolare di Vittorio Gassman. La seconda volta giungemmo in una serata gelida d'inverno; teatro esaurito, ma soprattutto tanti ragazzi del Car a confortare la fatica degli attori e dei tecnici, a dimostrare fisicamente, con la loro presenza, l'utilità di un lavoro d'arte e d'artigianato spesso faticoso, spesso ingrato, con i suoi debutti snervanti in teatri (anche comunali) poco attrezzati, con quei montaggi e quegli smontaggi che sono veri e propri traslochi.

Ma tant'è, questo è il territorio, questa è la nostra tradizione comica; a fronte di una provincia italiana splendida, assetata di cultura e di arte, mai sazia del rapporto vivo con gli attori e con gli spettacoli, vogliosa di conoscenza, di emozioni, di scoperte come solo il teatro drammatico può offrire ed attuare.

Andavamo a recitare al Politeama e guardavamo con ansia e speranza la facciata dell'antico glorioso teatro comunale. Un giorno, 25 anni fa, me lo fe-

ro visitare il sindaco e l'assessore alla Cultura di allora; l'impresa per il recupero appariva ardua, ma non impossibile. E poi, via, altre amministrazioni comunali del Piemonte stavano provvedendo: riaprivano il *Giacosa* di Ivrea, il *Milanollo* di Savignano, il *Marengo* a Ceva, il *Toselli* a Cuneo; ad Alessandria si pensava al rifacimento radicale del *Marini*; altri teatri storici erano in attività: il *Civico* di Vercelli, il *Sociale* di Biella, l'*Alfieri* di Asti, il *Coccia* e il *Faraggiana* a Novara. Si apriva la grande stagione regionale del Teatro Stabile di Torino, che tuttora continua proficuamente.

Si riscopriva il teatro come luogo d'incontro, di dibattito, di salutare consumo del tempo libero. Il pubblico era premiante. Il *Comunale* di Casale non poteva mancare all'appello.

Con commozione siamo tornati ora a Casale per assistere all'inaugurazione del restaurato teatro municipale, un pregevole edificio a quattro ordini di palchi costruito tra il 1786 e il 1791 dalla «Società dei nobili per il teatro di Casale» su progetto dell'architetto Abate Agostino Vitoli *cavaliere di Macerata*<sup>1</sup>.

La festa inaugurale organizzata dall'amministra-

zione comunale e dal suo consulente Franco Gervasio è durata due giorni, sabato 3 e domenica 4 marzo. Val la pena di riportarne qui brevemente il programma, per sottolineare l'importanza che ha avuto per la città del Monferrato la riapertura del suo teatro: convegno sui teatri delle piccole città, un bel recital di Vittorio Gassman, una notte di spettacolo con Regina Bianchi, Paola Pitagora, Paolo Rossi, Cochi Ponzoni e la Witz Orchestra, visita alla città attraverso un itinerario artistico, uno spettacolo per i ragazzi scritto da Leo Lionni e recitato dal Teatro d'Ombra. Un incontro *totale*, quindi, della città con il suo teatro.

Il convegno ha registrato la presenza e le relazioni dei rappresentanti delle associazioni nazionali di categoria del Teatro di Prosa: Lucio Ardenzi per i privati (ma anche nella qualità di vice presidente dell'Agis e presidente del comitato coordinamento prosa), Giuseppe Battista per l'esercizio teatrale, Giorgio Guazzotti per le cooperative, Fiorenzo Grassi per i teatri comunali, l'autore di queste note per i teatri stabili a gestione pubblica, Enzo Gentile per i circuiti regionali. Intervenuti anche il vice presidente della Confindustria, Carlo Patrucco, e il direttore della sezione per il Credito teatrale della Bnl, Gian Mario Feletti. Hanno introdotto il sindaco di Casale, Ettore Coppo, e l'assessore alla Cultura, Guido Cattaneo.

Con *Brindisi per un teatro* Gassman ha dato voce e gesto al suo miglior repertorio poetico, da quel grande attore che è e con la baldanza della sua forma migliore. Applausi per lui e per i suoi poeti: Dante, Leopardi, Pascarella, Palazzeschi, Montale, Corso, Sartre, Alberti. E applausi per il teatro, che non poteva riaprire il sipario su spettacolo migliore<sup>2</sup>.

## FARI DI CULTURA

Questi teatri delle piccole città sono i fari di una storia e di una cultura che hanno fatto grande il Teatro italiano, ed ancora vivono, nella nostra epoca, sulla navigazione tranquilla dei classici e sulle benefiche procelle della novità, del contemporaneo, del racconto scenico delle vicende, delle crisi, dei tormenti, delle ansie e delle vitalità del tempo in cui viviamo.

Fondamenta di questa storia e di questa cultura, luoghi nei quali il Teatro ritrova il suo pubblico migliore, cosa sono e dove vanno oggi i teatri comunali della provincia italiana?

Sono strutture da tenere aperte costantemente all'assemblea dei cittadini per ogni iniziativa che risvegli la suggestione dell'incontro; per condurre i cittadini ad essere spettatori, trasformare le assemblee in pubblico di chierici dell'antico rito del teatro; per provocare, infine, emozioni collettive che altre attività culturali non sanno far emergere. Così, mano a mano che il rito teatrale entra a far parte dei bisogni e delle aspirazioni della comunità civile, se ne riscopre l'utilità, se non, come spesso accade, l'indispensabilità.



Con piacere e soddisfazione abbiamo registrato, nei giorni di vigilia, l'esistenza di uno staff efficiente messo di proposito dall'amministrazione comunale di Casale a gestire fattivamente il suo teatro; perché non ritornino — come purtroppo in molte zone stanno tornando — i tempi della locandina singola affissa alla locanda della cittadina, e chi c'è c'è, gli altri si informino se vogliono.

Questi centri operativi devono ora rendersi autonomi dalla vecchia, spesso fatiscente tradizione dei raffazzonati giri artistici, certo inevitabili a causa della conformazione geografica del Paese, del suo frammentario e variopinto scheletro geo-sociale; ma spesso condizionati da pressapochismo, da iniziative mercantili, da spettacoli e divi di pura immagine, da programmazioni casuali, da agenzie senza sensibilità culturali, da progetti locali che si impennano sul nulla solo alla vigilia delle consultazioni elettorali.

## MODE E QUALITÀ

Se si poteva irridere — come scriveva De Monticelli — alla figura dell'assessore che crede di essere Shakespeare, è ben peggio e più preoccupante quando a crederci Shakespeare è il funzionario del catasto promosso — per ragioni contingenti — al ruolo di manager della Cultura, senza con ciò nulla togliere ai meriti e alle doti di questi fedeli servitori della società.

Non è un rimprovero; è un appello ad operare nel modo più utile e saggio, ad evitare deviazioni dilettantistiche, a non lasciarsi guidare dalle mode, dal divismo senza qualità, dall'effimero; puntando, invece, all'investimento in denaro, in genialità, in serietà, in opere solide che durino nella coscienza e nel cuore degli spettatori ai quali ci si rivolge.

Autonomia vuol dire purezza d'intenti, scelte meditate, un quotidiano rimbocarsi le maniche, anelito alle mete più orgogliose ed onorabili; affinché qualcosa rimanga nelle menti e negli spiriti dopo l'applauso, dopo la caccia all'autografo.

Autonomia vuol dire riscatto dalle nefaste abitudini del consenso ad ogni costo, dal compiacimento per aver scoperto non la maggiore utilità del proprio lavoro, ma la fuggevole strada del prestigio, del medagliere, della rutilante immagine di un'ora. Asse portante della tradizione itinerante degli spettacoli italiani, la catena dei teatri municipali deve rivendicare anche la propria caratteristica di servizio pubblico e — collegata ai teatri stabili a gestione pubblica e ai circuiti pubblici regionali — può imporre al teatro una nuova progettazione culturale, un nuovo metodo di lavoro, una linea essenziale di offerta e di intervento.

Deve organizzarsi con forza per imporre scelte, costi e risultati.

E allora, su questa strada, buon viaggio anche al rinato Teatro Comunale di Casale. □

<sup>1</sup> L'inaugurazione — come risulta dall'*Indice degli spettacoli teatrali* dell'epoca — avvenne la sera del 26 dicembre 1791, cioè il giorno tradizionale per l'apertura delle stagioni liriche. Fu scelta l'opera buffa «La moglie capricciosa» di Vincenzo Fabrizio, già rappresentata con titoli diversi a Firenze e alla Scala di Milano, nel 1788.

<sup>2</sup> L'opera buffa della prima inaugurazione nel 1791 fu giudicata mediocre e non degna di quello che i critici dell'epoca giudicavano «per la sua vaga ed armonica architettura, per i suoi grandi commodi, dopo il Teatro Reale di Torino il migliore che esista ne' Stati di Sua Maestà».

A pag. 42, l'interno del restaurato Teatro comunale di Casale Monferrato.

**PISA** - Il Ridotto del Teatro Verdi ha ospitato fra marzo e aprile, la 6ª Rassegna Internazionale Mattinate Burattine a cura del Comune, della Provincia, e della Compagnia «Creare è bello».

I cinque spettacoli di burattini in programma si sono svolti ogni domenica mattina. Hanno partecipato il gruppo «La chiave di Campopisano» di Genova, il Materialtheater di Stoccarda, il Teatro del Nord di Aosta, il Théâtre Onyx di Le Thonolet e infine la Compagnia «Creare è bello» di Pisa.



COMUNE DI REGGIO EMILIA  
ASSESSORATO ISTITUZIONI CULTURALI  
TEATRO DEL VICOLO

in collaborazione con  
Circoscrizione VII del Comune di Reggio Emilia - Fondazione A. Simonini

## STAGE INTERNAZIONALE DI COMMEDIA DELL'ARTE

REGGIO EMILIA ITALIA 1/25 AGOSTO 1990

## SCUOLA INTERNAZIONALE DELL'ATTORE COMICO

REGGIO EMILIA ITALIA 1 OTTOBRE 18 DICEMBRE 1990

DIREZIONE ANTONIO FAVA

INFORMAZIONI E ISCRIZIONI: DINA BUCCINO, C.P. 404  
42100 REGGIO EMILIA - ITALIA - TELEFONO 0522/436768

IL RITORNO DI GENET SULLE SCENE ITALIANE

# JEAN-LE-MAUDIT E IL GIOCO DELLA MASCHERA

*Le serve, I paraventi, I negri e presto Il funambulo: l'autore della stagione è lui - Ma la mistificazione continua; pesa ancora la «leggenda» sartriana e non ci si rende conto che, oltre gli atteggiamenti anarcorivoluzionari, l'autore del Diario di un ladro è l'ennesima incarnazione dell'identità nazionale derivata dal 1789, come tale accostabile a Céline - Dopo avere rifiutato la biografia di Sartre s'era adattato all'abito confezionatogli dal filosofo, il che gli era costato dieci anni di afasia creativa - Dalla sacralizzazione letteraria del crimine alla provocazione politica: ma il vero Genet è nell'utopia della «rivoluzione poetica» del linguaggio.*

UGO RONFANI

**L**a morte di Jean Genet (15 aprile 1986) poteva stare in una pagina di Simenon. Un modesto Due Stelle nel dodicesimo *arrondissement* di Parigi, un cadavere tra il letto e la porta nella stanza 8, un tubo di Nembutal sul comodino, una cartella di cuoio contenente il manoscritto di *Un captif amoureux*, la presenza di un cancro alla gola rivelata dall'autopsia.

Ma bisognava ritualizzare la morte dell'Anticristo, e così la stampa parigina fece: presentando il piccolo *hotel* come un Golgota alle porte dell'inferno, collocando Jean-le-Maudit nella bara di un grottesco funerario. *Genet, pompes funebres*, titolò *Libération*; e il necrologio pareva proprio annunciare una *pièce noire*: non aveva forse, lo scomparso, scritto in una pagina famosa, che il teatro ideale dev'essere attiguo al cimitero, «affinché la morte risulti più vicina e leggera, e l'ultima cerimonia più solenne»?

Terminò così, all'età di 75 anni, il «viaggio al termine della notte» di Genet. (A proposito: per quale oscura rimozione non accostiamo i nomi di Genet e Céline? Erano entrambi un impasto di cinismo e fraternità; avevano entrambi celebrato il destino luciferino di Hitler). E terminò trasformando il verbale di un decesso in una colossale impresa di mistificazione giornalistico-letteraria; per non dire che nell'enfasi della celebrazione *post-mortem* di Genet si sostituì ad un uomo, o a quanto restava di un uomo, una sorta di fantasma inventato dall'*establishment* culturale.

## IL CARCERE DELLA LEGGENDA

La mistificazione, pare a me, continua. E continuerà ancora per un bel pezzo, perché è più facile sbarazzarsi del corpo di un uomo che di un fantasma letterario.

Per quasi quarant'anni, da quando il fior fiore dell'*intelligenza* francese aveva invocato a suo favore la grazia presidenziale, Genet era rimasto prigioniero della propria leggenda. Ed era — come sappiamo — una leggenda costruitagli addosso dalla gente di lettere, Cocteau e Gide, perfino Claudel e massimamente Sartre, suo biografo: così aderente ch'egli, alla fine, aveva finito per restarne condizionato. La *quête du maudit* è sempre stata costante nelle lettere francesi. Ogni generazione letteraria vuole avere il suo Villon, sparito nel nulla cinque secoli fa, e intende disporre di un nuovo Rimbaud, reduce da stagioni all'inferno. Per non essere da meno di Sartre, Simone de Beauvoir si è data da fare per far conoscere i meriti di una marginale della letteratura come Violette Leduc, e Maurice Nadeau è stato prodigo di elogi per la poetessa Albertine Sarrazin, specialista in evasioni.



Figlio di ignoti allevato nelle campagne del Morvan, ragazzo ladro imprigionato nel riformatorio di Mettray, transfuga dalla Legione Straniera, omosessuale che ha battuto i bassifondi di mezza Europa e del Nordafrica, detenuto a Fresnes e alla Santé dove scopre la vocazione di scrivere, Genet è il personaggio ideale per rappresentare l'ultima incarnazione dell'arte come diversità, trasgressione e salvezza. La sua attività letteraria ha del prodigioso; in sette anni di detenzione scrive in uno stile elaborato di frequentatore di classici — ed è quasi autodidatta — quattro romanzi, fra cui *La querelle di Brest*, due raccolte di poesie, l'autobiografico *Journal du Voleur* e due drammi, *Haute surveillance* e *Les Bonnes*, quest'ultimo commissionatogli da Louis Jouvet. La pubblicazione alla macchia di queste opere scandalose e le reazioni ostili di parte del pubblico di teatro alimentano il caso; scrittori diversissimi come Claudel e Vailland dicono meraviglie del suo stile e nel '52, partito per redigere una semplice prefazione, Sartre mette mano ad una sterminata biografia con la quale minuziosamente ritrae la figura dell'antieroe esistenzialista, e che provocatoriamente intitola *Saint Genet, comédien et martyr*. Con questi protettori, Genet diventa inattaccabile e famoso. Continueranno a proteggerlo, dopo, intellettuali del calibro di Barthes e Lacan, il ministro di De Gaulle André Malraux, che difenderà *Les Paravents* all'Assemblea Nazionale, e il ministro di Mitterrand Jack Lang, che gli consegnerà il Grand Prix de Littérature nell'83.

## EREDE ANCHE LUI DEL 1789

Jean Genet non beneficia soltanto della solidarietà isolata, elitaria della *gens de lettres*. È tutta la Francia che ha ereditato dal 1789 ad accettarlo — senza volerlo ammettere, naturalmente — come un personaggio anomalo e trasgressivo fin che si vuole, ma non estraneo all'identità nazionale. E questo perché Genet, classico nell'esercizio della scrittura e anarco-rivoluzionario per scelta di vita, non poteva non essere riconosciuto come figlio del delirio collettivo del 1789, dello scontro fra legittimità ed eversione. Lo stesso Genet, del resto, doveva rendersi conto che, in Francia, il suo ruolo era anche quello di riflettere, nel giudizio dei connazionali, la contraddizione storica sulla quale, ricorrendo nel Bicentenario, abbiamo appena finito di riflettere. Difatti scriveva sull'*Humanité*, nel '74, e a proposito della presidenza benpensante di Giscard d'Estaing: «*La Francia contemporanea sente ancora il bisogno di alternare classicismo e rivoluzione: il che consente a qualsiasi demagogo di riferirsi sia all'ordine monarchico che alla rivoluzione*». Ho inteso dire, con questo, che man mano che la figura di Genet diventava pubblica (la figura, abbiamo detto, disegnata dalla società letteraria e dai *mass media* della Quarta e della Quinta Repubblica; non il personaggio reale, che restava confinato in una sua inguaribile solitudine), essa provocava inconfessate complicità collettive, assolveva il compito di rappresentare uno dei tanti aspetti di quell'identità nazionale di cui si diceva, com'era accaduto per altre figure, poco importa se *positive* o *negative*: Sade o Rousseau, Napoleone o de Gaulle. Genet era insomma la faccia buia, rifiutata, della morale comune; era il monatto destinato a propagare la peste sociale; e in questo quadro di categorie rovesciate e di valori di negazione diventava, per la sua intransigente coerenza, figura simmetrica a quella del Cristo: bestemmia apparente, in realtà immoralità *in sé morale* nella sua irriducibile determinazione. Quando Genet affermava (nell'intervista a Hubert Fichte del '74, fondamentale per conoscerlo) di desiderare che il mondo non cambiasse, «*per poter essere ancora e sempre contro il mondo*», egli non soltanto riassumeva in sé la lacerazione del 1789, e trasformava in *valore assoluto* la sua caparbia, eroica scelta della rivolta, ma finiva per testimoniare, nella sua condizione di emarginato perpetuo, della disperata utopia della sua *rivoluzione poetica*, mistura di erotismo e devianza, violenza e pietà, solidarietà e solitudine. E finiva insomma per porgere cento e mille specchi all'inconscio collettivo dei francesi, proprio negli anni in cui Lacan tentava una sintesi fra la linguistica saussuriana e la psicanalisi freudiana e studiava la paranoia criminale delle sorelle Papin, ispiratrici di *Les Bonnes*.

È accaduto anche che Genet, volti ad un teatro di maschere e di riti sul quale si è sempre rifiutato di spiegarsi («*Che potrei dire dei miei personaggi, se sono veri o falsi, dato che portano tutti le maschere?*»). - Su *Arts*, 1957, a proposito del *Balcon*) finisse per rappresentare, benché tali non fossero i suoi proponimenti, aspetti particolari della storia, della società e del costume francesi. *Les Bonnes* contenevano, schiacciate dall'allegoria dell'odio mortale di Claire e Solange per *Madame*, le tensioni sociali del *désordre établi* denunciato da Mounier, e che preparavano il Fronte Popolare. *Les Nègres*, senza essere in alcun modo un manifesto sulla decolonizzazione, opponeva tuttavia alla «*realtà bianca*» l'aggressiva primitività di una negritudine che diventa soggetto di Storia: ed ecco lo scontro mani-

## Infanzia e angoscia nelle *Serve* di Castri



**L**e *serve* di Genet, nella lettura dissacratoria e stimolante di Massimo Castri, Prod. Ater-Emilia Romagna Teatro, «giocano» a travestire, a capovolgere una realtà avvelenata, nemica, insopportabile; si sostituiscono a Madame, lei assente, e nel gioco torbido fanno emergere, dietro la maschera dell'obbedienza, istinti di prevaricazione, tendenze sadomasochistiche, frustrazioni sessuali. Finché s'intrappolano nella finzione e, fallito nella realtà l'agognato, mimato tentativo di uccidere la padrona con la tisana avvelenata, diventano esse le vittime: nel ruolo, per l'ultima volta, di Madame.

La scelta registica è tutta nel disegno dello scenografo e costumista Maurizio Balò sulla copertina in fondo oro del programma di sala. Si vedono le due *serve* (grembiuli bianchi e crestine, abbigliate come lo era Jeanne Moreau nel film *Il diario di una cameriera*, dal cupo romanzo naturalistico di Octave Mirbeau), che reggono per le braccia una bambola mostruosa, vestita in rosso scarlatto: Madame, l'oggetto per l'appunto del loro gioco mostruoso, che è regressione disperata, morbosa, verso le tenebre di un'infanzia perduta. L'ambiente è una camera da letto gigantesca, quella della padrona, dalle tappezzerie rosa salmone e dagli stucchi dorati, con un armadio enorme come un silo, rigurgitante di *toilettes*, un'alcova e un *boudoir*. Da Mirbeau Castri ha preso la tela di fondo naturalistica, ha aggiunto il verismo datato anni Trenta (Madame è truccata come Valentine Tessier), ma per stravolgerli in un grottesco di comica ed insieme repugnante eccedenza, nel turbinio di arie della *Traviata* e di valzer di Strauss. Genet aveva definito una «*fiaba rancida*» la vicenda che aveva tratto, capovolgendola, dalle cronache giudiziarie delle sorelle Papin, assassine efferate, nel 1933 a Le Mans, dell'anziana padrona e della figlia. Castri — che non ha sopravvalutato, ed ha fatto bene, il rozzo *thrilling* faticosamente inventato da Genet (la delazione di Monsieur, uomo di loschi traffici, da parte delle due *serve*, la tisana al Gardenal invano proposta alla padrona, impaziente di andare a festeggiare a champagne, nella notte, la liberazione del suo uomo) ne ha fatto un'operetta a *la manière noire*, ingigantendo le contorsioni dei tre personaggi con la lente di ingrandimento di un sarcasmo feroce.

Lucilla Morlacchi è Solange, la più anziana e determinata delle due sorelle; Paola Mannoni è Claire e Anita Bartolucci la padrona, tutte e tre meravigliose per vigore interpretativo, scatenate a rendere gli stravolgimenti voluti dalla linea registica di Castri. Lucilla Morlacchi, in particolare, mi ha impressionato per l'intelligenza del personaggio di Solange, spinto all'estremo di un espressionismo grottesco mai separato, tuttavia, da una evidente, sofferta partecipazione. Roca e strisciante, viziosa e acida, furente e rassegnata, folgorata alla fine da una mistica passione per il crimine, la Morlacchi è tutta dentro il destino di Solange. Dopo la morte di Parenti e il doloroso divorzio artistico dal fondatore del Pier Lombardo, l'attrice riparte con una interpretazione grandissima, da mettere a fianco delle sue maggiori, *L'Arianna* testoriana, le stagioni allo Stabile di Genova con Squarzina, e figure muliebri della tragedia greca. E se la sua Solange ha la comicità tragica di un clown beckettiano, attanagliata com'è da una terrea disperazione, che esprime mimando strangolamenti furiosi con i guanti di gomma o altre domestiche stregonerie, la Claire di Paola Mannoni ha gli smarrimenti, le perdizioni, le livide introversioni, gli eclatanti furori di una figura succube, con la dovizia di accenti che le conosciamo. La Madame di Anita Bartolucci è figura volutamente ricalcata sugli stereotipi borghesi dell'epoca, che scegna vizio ed incoscienza, erotizza grottescamente la compassione per l'amante recluso, oscilla pazzamente fra stordita generosità e crudele egoismo. Il concentrato fra tre attrici di questa levatura rende perfettamente l'inferno «*a porte chiuse*» di Genet, in un turbinio di travestimenti, finzioni, insulti, abbandoni. E Genet — *le maudit* — esce così dal purgatorio degli stereotipi a quattro anni dalla morte, con una lettura finalmente affrancata dal cliché sartriano. Ugo Ronfani



cheo, inconciliabile, di un'Africa in risveglio, con le sue orde guerriere, i suoi lebbrosi delle paludi e gli elefanti dei suoi millenni, e di un Occidente abituato a celebrarsi con le vergini del Partenone, i santi delle vetrate di Chartres, il *cogito ergo sum*, la Quinta di Beethoven. E *Les Paravents*, rappresentato nel '66 all'Odéon-Théâtre de France (ricordo i giorni delle prove, Roger Blin che cercava di ottenere che i suoi attori bianchi recitassero come negri e Genet, con la sua faccia da vecchio pugile, che confabulava con Barrault nella platea vuota) sono stati l'insolente, carnevalesco funerale del colonialismo stupido e patriottardo, con i suoi *parà* torturatori e petomani. Son stati anche, in un certo senso, la prova generale del Maggio '68, tant'è vero che gli studenti dell'Unef, due anni prima di affrontare le granate lacrimogene dei *flics* nel Quartiere Latino, protessero lo spettacolo dagli assalti degli *ultra* di Occident.

## QUANDO INDOSSÒ L'ABITO SARTRIANO

Dopo la pubblicazione della monumentale biografia di Sartre, Genet diventò una categoria sartriana, si sentì schiacciato dal fantasma filosofico-letterario che si liberava da quelle pagine. Simone de Beauvoir ha raccontato in *Cérémonie des Adieux* le reazioni di Genet, come gliel'aveva riferite Sartre: «Prima si mostrò poco interessato al progetto del libro, mi raccontò alcune cose di sé, non molto. E quando ebbe il manoscritto lo lesse d'un fiato, in una notte. Finita la lettura ebbe, mi disse, la tentazione di bruciarlo, nel caminetto ch'era acceso nella stanza». Ha confermato Genet nell'intervista a Fichte, più esplicito, di essere stato, causa quel libro, come colpito da afasia: «Finita la lettura mi prese una nausea, perché mi ero visto messo a nudo da un altro... Sartre mi ha spogliato dalla testa ai piedi senza complimenti, come un ussaro. Il mio primo impulso fu di bruciare il libro. Mi ci è voluto parecchio tempo, per rimettermi. Dopo, mi è stato quasi impossibile scrivere... Il libro ha fatto un vuoto dentro di me, ha provocato come un guasto psicologico... Finché certe riflessioni mi accostarono al teatro».

Dopo lo sconcerto iniziale, anzi *la nausea*, Genet accettò tuttavia di indossare l'abito sartriano, che oltre a tutto gli procurava fama. Mescolandosi all'affabulazione letteraria, l'intelligenza critica di Sartre determinò nel modello una situazione di alienazione cosciente, pagata — come si è visto — con un decennio di quasi paralisi creativa (teatro eccettuato). Interrogato, dopo l'uscita della biografia sartriana, sul motivo per cui insisteva nel rappresentarsi pubblicamente, con enfasi, omosessuale, ladro, traditore, Genet addusse (*sic*) «motivazioni pubblicitarie». «Senza esserne del tutto cosciente, — disse — io costruivo il personaggio che mi avevano detto che fossi, e non senza pericoli... Per pura compiacenza verso me stesso, in apparenza, percorrevo strade impossibili, mi mettevo al bando da solo».

Il primo Genet, quello non ancora descritto da Sartre, era esistito nella dimensione puramente astratta della sua immaginazione di scrittore; e il fuorigiogo restava nascosto nel buio delle prigioni e dei bassifondi. Il Genet *dopo Sartre*, invece, porta la maschera della sacralizzazione letteraria del crimine, che sostituirà poi con una seconda maschera, quella della provocazione pubblica.

Prima Genet diceva: «Certo, io mi mostro per intero nei miei libri, ma nello stesso tempo uso travestimenti di parole e di situazioni, insomma uso di certe arti magiche per restare un poco nell'ombra...». E poteva opporre, orgogliosamente, alla bellezza e alla dolcezza che l'onesta gente avrebbe voluto inculcargli, la bellezza e la dolcezza ch'erano in fondo ai suoi libri. I primi alessandrini, ad esempio, del *Condamné à mort* col quale, nel '42, era nato alla poesia:

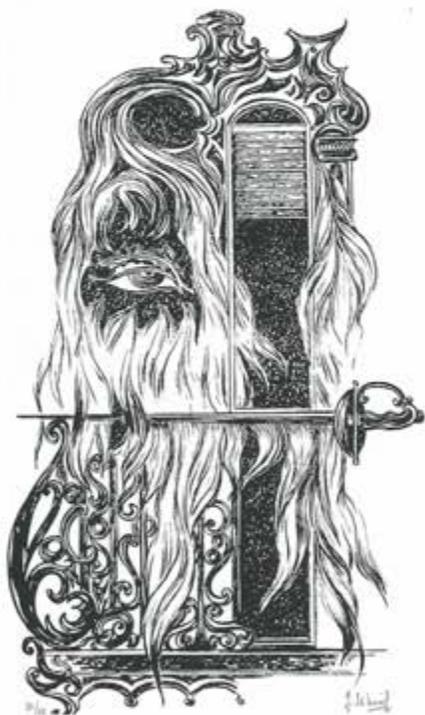
*Le vent qui roule un coeur sur le pavé des cours,  
un ange qui sanglote accroché dans un arbre,  
la colonne d'azur qu'entortille le marbre  
font ouvrir dans ma nuit des portes de secours.*

Il Genet *dopo Sartre*, invece, non chiede più alla poesia di trovargli delle «uscite di sicurezza». Scrive per il teatro (su ordinazione, dirà; qualche volta a fatica, con noia). Soprattutto, si racconta, si rappresenta; e disperde i doni della scrittura in occasioni di minore impegno. Si ritroverà, come uomo e come scrittore, in situazioni roventi della storia dell'epoca. Non già quando esplose il Maggio 1968 studentesco e operaista, che gli è abbastanza estraneo (Intervista a Fichte: «Non è stata una rivoluzione, semmai uno psicodramma... Sono stato due volte all'Odéon occupato dagli studenti; la prima volta avevano istituito una specie di tribunale speciale, ma sulla scena; e la seconda la violenza era stata assorbita dalle parole d'ordine, nella rappresentazione teatrale...»), ma quando i due grandi scenari della guerriglia dei *feddayn* e della rivolta delle *black-panthers* gli offriranno — *démarche* soltanto apparentemente sartriana, perché povera di motivazioni politico-ideologiche, ricca invece di private emozioni — l'occasione di schierarsi dalla parte di minoranze ribelli.

Fra il Genet delle cronache carcerarie e quello delle testimonianze su Sabra e Chatila o su Angela Davis c'è stato insomma il Genet che metteva in scena i fantasmi di un suo teatro, con senso acuto della maschera e della mistificazione, sollecito e sacralizzare secondo gli scoperti codici della liturgia teatrale le proprie presenze. Ed è un periodo, questo, durante il quale — istigato ad essere *comédien* dal libro di Sartre — ama confondere le piste, esercitare l'ironia, abbandonarsi al sarcasmo.

Soltanto adesso si comincia a capire (vedere il convegno dell'aprile dell'89 a Reggio Emilia e, in particolare, la maliziosa demistificazione dell'invenzione massmediologica su cui regge il disegno blasfemo di *Elle*, la commedia su un pontefice omosessuale) che il Genet propagatore di peste lasciava, in quel periodo, ampi margini al gioco, e alla simulazione. Dall'intervista di Fichte: «Ha mai avuto in testa l'idea di commettere un vero omicidio?». Risposta: «Come no? Ma un omicidio senza vittima... Perché non mi chiede, piuttosto, se ho mai provocato la morte di qualcuno? Io, però, non le risponderai».

Silenzi da *comédien*, l'uso della maschera per ingigantire la propria presenza sulla scena. Ma c'era, insisto, anche l'altro Genet, che importa ritrovare oltre la gabbia sartriana. Ed era un Genet convinto, finalmente, che la menzogna fosse ormai superflua, il Genet che continuava a cercare — più raramente, è vero — l'*uscita di sicurezza* misurandosi con la pagina bianca, riaffidandosi alla magica liturgia della scrittura. «Il linguaggio no, non si ha il diritto di manometterlo. Pre-



ferirei truffare un editore piuttosto che tradire il mio pensiero nello scrivere un libro. Diciamo pure che su questo punto sono dalla parte della morale. Non l'ho mai abbandonata, del resto... Non mi occupo dei colpevoli, mi metto nella loro pelle. Bisogna essere colpevoli; moralista non vuol dire moralizzatore» (Arts).

Qui dunque sta il vero Genet: nella parola che non può rinnegarsi, né tradire chi ne fa uso per attuare la *rivoluzione poetica*. Alla domanda, fondamentale, sulla ragione per cui, pur avendo celebrato il crimine, non avesse mai ucciso, Genet ha risposto: «Probabilmente, perché ho scritto i miei libri». E dunque, le pulsioni delittuose sciolte nell'immaginario, la scrittura come approdo ad una trasparenza che taluno chiamerebbe santità. Santità non cristiana, ma che si fonda su segni cristiani rovesciati: Metayer come il Cristo nel *Miracle de la Rose*; Alicante d'inverno come il presepe della propria benedetta natività nel *Journal du Voleur*; la struttura di *Un captif amoureux* come allegoria di un viaggio in Terra Santa. Sicché Genet, nella parte che si negava alle mistificazioni del *comédien*, coltivava — è gioco-forza ammetterlo — una sua *religio*, prefigurava le visioni di un'A-pocalisse, e anelava altresì a una «trasparenza» che gli faceva spera-

re di guardare alle cose del mondo «con un sorriso imperturbabile» (*Journal du Voleur*).

E se è troppo vedere in questo atteggiamento la nostalgia dell'abbraccio critico al mondo, è certo che il solitario Genet si è sempre rivoltato, ha sempre bestemmiato credendo di schierarsi, in tal modo, dalla parte degli offesi, dei reietti, dei perduti.

Forse, fosse ancora qui, romperebbe l'agghiacciante silenzio che circonda la nuova povertà, quella delle orde disperate in cammino dal Terzo Mondo.

Il resto è letteratura. Teatro. Come lui stesso, con sarcasmo, non si stancava di dire. □

A pag. 44, Genet, commediante e martire, in un disegno di Guido de Bonis. A pag. 45, Paola Mannoni e Lucilla Morlacchi in «Le serve» con la regia di Massimo Castri. A pag. 46, un altro momento dello spettacolo con Anita Bartolucci e Lucilla Morlacchi. In questa pagina, sei disegni di de Bonis ispirati all'opera di Genet: da sinistra a destra e dall'alto in basso: «Le serve», «Il balcone» (2, 3, 4 e 5) e «I negri».

IL TEATRO DI GENET OLTRE L'«ETICHETTA» DI SARTRE

## LES NEGRES, IRONICA FESTA DELLA MORTE

*In Le Funambule, dedicato ad un giovane acrobata, lo scrittore trova la definizione della cerimonia teatrale come annullamento dopo l'abbagliante apparizione - I negri non fu scritto dalla parte della gente di colore ma contro i bianchi: di qui lo scandalo che suscitò in un'epoca, gli anni Cinquanta, caratterizzata dall'engagement anticolonialista.*

FRANCA ANGELINI

Genet considerava *Les Nègres* il suo dramma più bello e noi gli diamo ragione. Perché qui si rende evidente, ma in un modo così fastoso da nascondere l'evidenza, la radicalità sia delle domande che delle risposte formulate da questo scrittore. Non solo: che cos'è un colore e di che colore è il nero ma, più profondamente: come sposare nichilismo e teatro, presenza e assenza, vita e morte, significato e insignificanza? Cosa nasconde l'architettura di parole e di vuoto, cioè la definizione di questo dramma per bocca di un suo personaggio? Per rispondere bisogna partire dal teatro; e qui forse restare.

### IL DOLCE E IL NERO

Il dramma è dedicato al funambolo Abdallah, cui è dedicato anche il breve ma fulminante saggio sul Circo *Le funambule* del 1958, gli stessi anni sia dei *Nègres* che del *Bal-con*. Potremmo avvicinarlo allo scritto di Cocteau su Barbettes, lo straordinario travestito fotografato da Man Ray: «*La sua solitudine è quella di Edipo, di un uovo in primo piano in una città dipinta da De Chirico, un giorno d'eclisse*», scrive Cocteau nel 1926. Ma Genet va oltre, fino a raggiungere non solo la metafisica del circo nella figura solitaria dell'equilibrista, ma la sua idea di teatro e la sua piena coincidenza con quella della morte, della sparizione, dell'annullamento oltre l'attimo dell'abbagliante comparsa: «*Aggiungo perciò — scrive rivolto al funambolo — che devi rischiare una morte fisica definitiva. La drammaturgia del Circo lo esige. Con la poesia, la guerra, la corrida, il Circo è uno dei pochi giochi crudeli che ancora resiste...*» e ancora, precedendo la proposta centrale dell'*Etrange mot d'...* del 1967 di porre il cimitero al centro della città e il teatro al centro del cimitero: «*Se andiamo al teatro è per penetrare nel vestibolo, nell'anticamera di questa morte precaria che sarà il sonno. Perché è una Festa che avrà luogo al tramonto, la più grave, la definitiva, qualcosa di assai vicino ai nostri funerali. All'alzata del sipario, entriamo in un luogo in cui si preparano simulacri infernali...*».

Il funambolo è dunque una creatura della



notte e della morte, una creatura dell'arte nemica del mondo: «*Siete i residui di un'età favolosa. Venite da molto lontano. I vostri antenati mangiavano il fuoco, incantavano i serpenti, le colombe, si destreggiavano con le uova... Non siete pronti per il nostro mondo e la sua logica...*». Questa immagine è alla base dei *Nègres*, della loro clownerie arcaica; e la barbona che i negri uccidono simbolicamente torna nel *Funambule* come possibile travestimento diurno dell'artista: «*Potrei accettare che il funambolo viva il giorno con l'aspetto di una vecchia barbona sdentata, coperta da una parrucca grigia...*». Il dramma dunque nasce e tutto si esaurisce nel mondo del teatro, della festa e della parata. Ma *Les Nègres* sfidano anche le categorie culturali e antropologiche del mondo occiden-

tale, bianco e borghese. Anzitutto quelle del razzismo e del suo contrario, la presunta uguaglianza e l'ipocrito superamento della differenza; perché, a partire dal titolo, il dramma non pretende il superamento della divisione ma al contrario l'immersione nel colore, ognuno il proprio, sino a rendere la comunicazione impossibile. Genet afferma di non aver scritto questo dramma per i Neri ma contro i Bianchi.

Contro il bianco, il nero deve immergersi nel suo colore, acquisire e far proprio il pregiudizio dell'eccesso; stupro e omicidio, cannibalismo, caccia nella foresta e movenze da belva.

Ecco il canto della nera Félicité: «*Quanto è dolce, buono, amabile e tenero sarà nero. Il latte sarà nero, lo zucchero, il riso, il cielo,*

le colombe, la speranza saranno nere, anche l'opera dove andremo neri su Rolls nere, a salutare re neri, ad ascoltare una musica di ottoni sotto lampadari di nero cristallo».

Ma l'empito di questo canto a malapena nasconde un fondo ironico e quanto potremmo chiamare uno spirito carnevalesco, un gusto del mondo alla rovescia che può e deve finire nel nulla di una risata. Come è risibile qualsiasi affermazione positiva, qualsiasi valore ideologico che pretenda di durare oltre il canto.

Al Carnevale appartiene anche la maschera, che è la figura dominante in questo dramma: la Corte è costituita da neri in maschera, i neri stessi sono mascherati da neri, lucido da scarpe sul viso, frac e lustrini, jazz «deleterio» e oscena danza. Ma anche l'intreccio è mascherato. Che cosa succede infatti in palcoscenico e in che consiste effettivamente la cerimonia? Genet sembra divertirsi alle spalle di uno spettatore che volesse districarsi nella logica della pièce: chi c'è nel catafalco, la barbona sdentata e fetente del lungofiume o la bianca stuprata? Chi è e perché viene fucilato un Nero fuori scena? È lui il morto nel catafalco che appare alla fine? La risposta si legge nel testo: «nella cassa non c'era nessuno» e «non c'era nemmeno la cassa»; questo il senso di tutto il teatro e della stessa vita di Genet. Due poteri, due corti, due regine, due colori opposti vengono messi in scena per esaltare la loro immagine e per cancellarla; venuti dal nulla, questi personaggi devono ritornarvi, in un processo che si disfa man mano che si fa, destinato alla sparizione e alla morte. L'estetica della festa nera è ancora una volta l'estetica della morte, come quella del funambolo; l'arma è quella della poesia, arma del criminale e dello scrittore, perché non c'è poesia senza crimine e non c'è scrittura senza colore nero.

## DIVINA RISATA

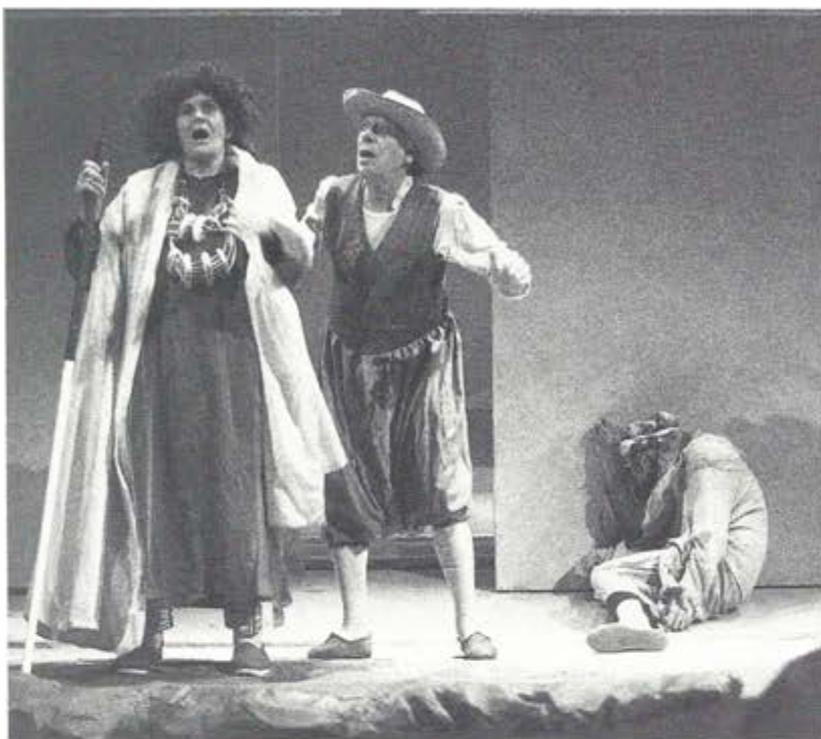
Leggiamo nel *Captif amoureux*, l'opera postuma — romanzo, diario, saggio insieme — scritta da Genet durante il suo soggiorno palestinese: «Le parole scritte in nero sulla pagina bianca americana sono talvolta cancellate, abolite... Se i bianchi rappresentano la pagina, sono i neri che esprimono un significato non solo della pagina. L'abbondanza del colore bianco resta il supporto della scrittura e fa da margine, ma la poesia è composta dai neri assenti, potete dire i morti; o, se volete, gli assenti, senza nome, il cui legame costituisce la poesia, di cui mi sfugge il senso ma non la realtà».

La metafora stabilisce un'equivalenza tra nero e scrittura; ma anche, vertiginosamente, tra nero, scrittura e morte o assenza.

In questa luce, *Les Nègres* sfuggono sia al razzismo che alla sua condanna per rappresentare il simbolo della poesia e della morte. Dal continuo gioco «dell'immagine e del riflesso», dalle maschere e dalle inversioni, dall'architettura di parole e di vuoto, quel che esce alla fine è il nulla, blasfemo sia per il razzismo che per il suo contrario. È la risposta del mistico.

Bisognerà sottolineare l'ironia e, di più, lo scandalo di questa proposta alla metà degli anni '50 *engagées* nell'ideologia e nell'obbligo di scegliere; è forse questa la risposta di Genet a Sartre. Al *maître à penser* autore di un famoso saggio che voleva ingabbiare l'«ex-galeotto in una teoria della libertà e forse dell'omosessualità» (*Saint Genet comédien et martyr*, Gallimard 1952), Genet risponde

## L'epos nordafricano nei *Paraventi* di Sherif



I *PARAVENTI* (1957-58), di Jean Genet (1910-1986). Traduzione (pregevole) di Franco Quadri. Regia e adattamento (visionarietà africana, poesia) di Sherif. Scene (espressionismo astratto) di Arnaldo Pomodoro. Musiche (evocative-ironiche) di Giorgio Gaslini. Luci di Guido Levi. Con Alida Valli (ottima prova), Giustino Durano, Giancarlo Condè, Monica Bucciantini, Sandro Palmieri, Umberto Raho, Anna Maria Gherardi, Antonio Piovaneli, Laura Martelli, Giorgia Basile, Carlo De Mejo, Olga Gherardi, Paolo Ricchi, Roberto D'Amico, Mario Mazzarotto, Lorella Versari (cast di livello, versatilità in decine di ruoli). Prod. Nuova Scena.

*Les Paravents* che Genet aveva scritto non tanto per prendere posizione sulla guerra d'Algeria, ma per continuare le cerimonie di abiezione e di morte del suo teatro, come nelle *Seve* e nei *Negri* ebbe a Parigi nel 1966 (al Teatro Odeon interpreti Barrault e la Renaud) tempestose accoglienze — di cui fui testimone — perché sommuoveva inquietudini e rimorsi della Francia colonialista. Il giovane Said, ladro, incendiario, traditore ed assassino, sposato a Leila, la più brutta del villaggio, incarna il Cristo della trasgressione e dell'odio nel quale Genet, sartrianamente «santo e martire», vedeva riflessa la propria sorte. Le scene in crescendo della ribellione contro il colonialismo, la struttura brechtiana (ma in derisione) con le caricature feroci dei coloni e dei legionari e l'esaltazione del vitalismo ribelle degli arabi, sono, di questa «sacra rappresentazione» sul Male, soltanto elementi di sfondo. Ora, pare a me per l'appunto che il merito di Sherif sia proprio quello di avere trascurato i segni di una lettura «storica» e «politica» de *I Paraventi* per farne una sorte di grande, barbarico affresco dell'epos nordafricano. I colonialisti, stolti e illusi, vedono il miraggio di una nuova Chartres in fondo al deserto mentre gli arabi camminano, fra il crepitio dei mitra dei parà, verso la serena immortalità della Valle dei Morti. Sicché l'ormai stinta metafora anticolonialista finisce per suggerire in questa rilettura — mi pare — anche una risposta al razzismo di questi tempi.

Voglio adesso rendere omaggio ad Alida Valli, per la bella prova che ci offre nel ruolo della madre di Said. In lane luttuose, zingaresca, tenera e maledicente, è la madre-simbolo, il centro del sistema solare della pièce, come voleva Genet. Sono da elogiare la Cooperativa Nuova Scena, che si è buttata con coraggio in questa ambiziosa produzione (da valorizzare, io spero, anche *en plein air*, perché così l'aveva concepita Genet), e tutti gli attori, confrontati con una folla di personaggi. Giustino Durano è efficace nelle sue caricature del potere coloniale; Sandro Palmieri è un Said di protervia libertaria e innocente; Monica Bucciantini è una Leila tutta espressionistici deliri, Giancarlo Condè scolpisce magistralmente nel grottesco le sue figure spalleggiato dal Piovaneli, ufficiale nevroticamente patriottardo. E il figlio della Valli, Carlo De Mejo, si distingue insieme al Raho, alle due Gherardi (Anna Maria e Olga, questa nel ruolo «positivo» di Kadidja), alla Martelli, alla Basile, cui toccano anche le parti delle ragazze del bordello. Lo spettacolo, diviso in sedici quadri, dura quattro ore, una in meno della versione integrale; segnali di stanchezza nel pubblico, e l'oggettiva prolissità di certe scene (quelle del cimitero, del bordello e, sicuramente, quelle dei morti nel secondo tempo) impongono una revisione, e dei tagli. Decisive risultano le belle invenzioni iconiche e scenografiche derivate dalla collaborazione, già sperimentata a Gibellina, tra Sherif e Arnaldo Pomodoro. Il quale ha giustamente ignorato le istruzioni sceniche, datate, di Genet per puntare invece su una visionarietà grandiosa ed arcana; l'ossame pietrificato dell'Atlas, che dilaga fuoriscena; le lune di cenere, i soli di fuoco, le dune senz'ombra. Ugo Ronfani

## La pantomima di Kemp da *Nostra Signora dei fiori*



FLOWERS, una pantomima per Jean Genet di Lindsay Kemp. Direzione musicale e percussioni di Joji Hirota. Con Lindsay Kemp (virtuosismo e rigore), Neil Kaplan, Javier Sanz, Cheryl Heazelwood, François Testory, Marco Berriel, Nuria Moreno, Eric Tessier-Lavigne, Kris Misselbrook e Anton Reza (tutti assai bravi). Prod. Lindsay Kemp Company.

Scritta nelle carceri di Fresnes nel 1942, *Nostra signora dei fiori* di Genet è — come si sa — il punto di partenza per la pantomima che nel 1968 il ballerino inglese Lindsay Kemp ha avviato, con il titolo di *Flowers*, sul mondo dello scrittore maudit. Lo spettacolo andato in scena per la prima volta ad Edimburgo, in una cantina e con attori dilettanti, è tornato a Milano per la quarta volta, identico nella struttura a stazioni (la prigione, un cimitero a Montmartre, un caffè, una camera da letto, un bordello e un teatro) ma diverso, più sgradevolmente crudele.

Nel corso di questi anni, di serata in serata, *Flowers* si è giovato della libertà che nasce dall'assenza della parola, ricercando ed approfondendo i suoi significati in tanti livelli quanti lo spettatore è in grado di percepire. La carica di suggestione dello spettacolo agisce sui più svariati campi di percezione al di fuori della parola, e la combinazione di rigore formale e d'improvvisazione disciplinata costituisce una delle chiavi della tecnica interpretativa della compagnia di Kemp.

In un collage di citazioni che vanno dal clownesco al fumetto, dal porno-varietà ai quadri delle Folies Bergères, la storia di Divina — al centro del romanzo di Genet — trasforma in bello e sublime l'osceno e l'abbietto pur senza nulla togliere alla verità: una tragica allusione ai fantasmi dell'inconscio dietro la storia del ragazzo omosessuale nel crogiuolo della Parigi notturna, la Parigi dei bassifondi e degli emarginati. Della straordinaria accoglienza che la Compagnia di Kemp ha avuto in tutto il mondo con i suoi spettacoli — da Salomé al Sogno di una notte di mezza estate, da Nijinsky a Duende e Alice —, *Flowers* resta lo spettacolo più riuscito, dove le radici del mondo eterno del teatro trovano nell'ecclettismo delle distinte influenze ed esperienze di Kemp una riuscita perfetta.

«Chi ha rivisto lo spettacolo è rimasto sorpreso per come sia cambiato. Ed è vero, *Flowers* non è mai lo stesso, si arricchisce sempre di più. E rileggendo Genet dopo vent'anni mi accorgo che ora sono molto più vicino al suo spirito», ha detto Kemp, che a Milano ha esposto anche 64 opere tra disegni, acquarelli e tecniche miste alla Galleria Le Tamerici, ispirati proprio a *Flowers*. Fabio Battistini

scegliendo il gioco delle maschere e la parata carnevalesca. Sceglie nel terreno dell'avversario; la divisione in campi contrapposti, l'opposizione radicale; l'imperativo a decidere predicato dal teatro di situazione sartriano. Ma questo terreno viene scavato via via che viene detto e rappresentato, l'architettura nasconde il vuoto, la parola è l'ultima sua maschera. Una divina risata deve chiudere, come i *Paravents* che in certo senso costituiscono il seguito dei *Nègres*, qualsiasi dramma di Genet. La risata della liberazione dalla vita e dell'ingresso nel mondo dei morti; la risata dell'arcaico mito ermetico, che i negri come i poeti, gli attori e i criminali, rinnovano nel suo teatro. Hermès, dio del crocevia e del

l'ambiguità, dio di Genet. □

Le citazioni sono da *Le funambule*, L'Arbaleète 1958, pp. 18, 26 e 33 e da *Un captif amoureux*, Gallimard 1986, p. 297.

La citazione di Cocteau è da *Le numéro Barbette*, Jacques Damase ed., 1980, p. 35 (trad. mie).

A pag. 48, Genet e Jean Louis Barrault alle prove de «I Paravents». A pag. 49, Alida Valli, Giustino Durano e Monica Bucciantini ne «I Paravents» con la regia di Cherif. In questa pagina Marco D'Annunzio e Lyndsay Kemp alla Galleria Le Tamerici di Milano, dove l'artista ha esposto sue opere recenti.

## CRONACHE

### UNO SPETTACOLO E UNA MOSTRA PER ANNA FRANK

Anna Frank e il suo mondo hanno ispirato due avvenimenti culturali che hanno percorso l'Italia nei primi mesi del 1990: una proposta teatrale dello Stabile di Torino, nell'ambito del Teatro dei Giovani — il *Diario di Anna Frank*, appunto — e una mostra fotografica che reca il titolo *Anna Frank nel mondo (1929-1945)*. Trasfigurazione teatrale e documentazione storica: due tagli diversi per narrare di Anna e del suo tempo; ma il messaggio è lo stesso ed è rivolto soprattutto ai giovani che hanno avuto la fortuna di essere stati risparmiati da avvenimenti tanto drammatici.

L'opera teatrale si deve a Frances Goodrich e ad Albert Hackett; Franco Passatore ne ha curato la regia. L'attrice quindicenne Luana Celi nel ruolo di Anna Frank aderisce con la naturalezza tutta spontanea della sua età alla personalità gioiosa della ragazzina ebrea. Anche lei con semplicità e garbo racconta i moti del cuore e ritaglia confessioni piene di freschezza e di ingenuità; con la stessa essenzialità della prosa del diario, evoca sulla scena gli umori e il clima che circondano il gruppo dei «murati vivi» nel rifugio olandese, l'alternarsi di speranze e panico, di tensioni e tenerezze, di antagonismi e commozioni: una stratificazione di emozioni narrate in un crescendo pieno di trasalimenti, fino all'epilogo annunciato dai colpi violenti alla porta. Il regista ha opportunamente intrecciato alle immagini della scena molte fotografie della rassegna «Anna Frank nel mondo», un complemento di grande impatto emotivo.

Di diversa impostazione è la mostra fotografica che ha toccato molte città italiane, fra le quali Milano e Torino. Si vale di quasi seicento fotografie: spoglia di accenti retorici, si affida alla severa concretezza dell'immagine. Sul percorso del nazismo tanto è stato detto e scritto, ma il documento in bianco e nero, tagliente come una lama, lascia un segno e una scia di disagio e di turbamento.

Il settore per così dire «privato» è costituito dalle foto scattate alla famiglia da Otto Frank, appassionato fotografo dilettante. È la rievocazione di una sorridente quotidianità, delle tappe che segnano lo scorrere di una vita familiare come tante: il viaggio di nozze, un compleanno, i banchi della Montessori, le vacanze al mare, stralci di esistenza di creature ignare dell'epilogo del loro cammino. Parallelo si snoda il tracciato storico, il canovaccio politico su cui si sono intessute le vicissitudini dei Frank e di migliaia di altre famiglie su cui la violenza nazista si è abbattuta con brutalità inaudita. Sono illustrate le premesse e le situazioni che hanno spianato la strada al nazionalsocialismo dopo la disfatta tedesca della prima guerra mondiale: file di disoccupati agli sportelli, i manifesti che indicano in Hitler l'unica speranza di rinnovo d'identità, l'ascesa del dittatore, le manifestazioni antisemite che additano nella società ebrea la responsabilità dei mali sociali ed economici, i negozi con le vetrine imbrattate e poi schiantate.

La rassegna è un grande affresco storico che emerge nitido sia dalle immagini di vita di tutti i giorni, sia da quelle di massa, fosche e compatte e sono immagini fissate non solo nella realtà olandese, ma anche nel contesto di altri Paesi legati alle vicende dell'Olanda di quegli anni.

La mostra è stata curata dal Centro Anna Frank di Amsterdam, fondato nel 1957; in quattro copie ha percorso il mondo, ponendo ovunque la domanda: quali erano le scelte che la gente faceva in quegli anni? Consenso, collaborazione, resistenza, inerzia, silenzio? *Mirella Caveggia*

**ROMA** - L'Accademia nazionale d'Arte drammatica, dall'anno scolastico '89-90, ha istituito un nuovo corso per gli allievi attori e registi, dal titolo «Organizzazione del teatro e dello spettacolo». Nuccio Messina, direttore di Venetoteatro e vice presidente dell'Unione nazionale attività teatrali, è titolare dell'insegnamento, che vuole fornire la conoscenza delle questioni tecniche e giuridiche connesse al lavoro teatrale e ai suoi professionisti.

**MILANO** - Assegnati in novembre i Premi Ubu per la stagione '88-'89: Le Troiane per la regia di Thierry Salmon sono state giudicate il miglior spettacolo dell'anno; Massimo Castri miglior regista per La famiglia Schroffenstein e Il berretto a sonagli; miglior attice Elisabetta Pozzi per Giacomo il prepotente, Arden di Feversham e Francesca da Rimini; miglior attore Franco Branciaroli per In exitu, Verbò e Cocktail party; migliore scenografia, ex aequo, a Nunzio per Le Troiane e a Barberio Corsetti e Mariano Lucci per Descrizione di una battaglia. Infine, premiato come miglior spettacolo straniero in Italia Lungo viaggio verso la notte di Ingmar Bergman. In coincidenza con la cerimonia, presenziata da Franco Quadri e animata da Alessandro Bergonzoni, è uscita in libreria la dodicesima edizione del Patalogo, pubblicato da Ubulibri. Il testo, che ospita il consueto resoconto, fatto di contributi originali e ritagli di stampa, dell'annata teatrale, offre in chiusura un'ampia sezione dedicata al teatro sovietico.

**ROMA** - Vittorio Gassman — che ha rinunciato al progetto della Tebaide destinato al Teatro Greco di Siracusa — ha finito il suo primo romanzo, Le memorie del sottoscandalo, affidato a Longanesi. Per i primi sette mesi del 1990 l'attore è impegnato in tre film d'autore: Tolgo il disturbo di Dino Risì, Verso sera, della giovane Francesca Archibugi, Rossini, Rossini di Robert Altman. A febbraio apparirà sugli schermi francesi nei panni del marinaio Sinbad in Sheherazade di Philippe De Broca, e in Italia nel film di Rosi Dimenticare Palermo.

**ROMA** - I premi IDI 1989 sono stati consegnati dal ministro Carraro durante una ripresa televisiva del Maurizio Costanzo show. Autore della migliore novità della passata stagione è risultato Giuseppe Manfredi, per il suo Giacomo il prepotente; Elisabetta Pozzi miglior interprete dello stesso testo, diretta da Piero Maccarinelli; Gigi Proietti come interprete de I sette re di Roma di Luigi Magni; Giorgio Gaber per il suo spettacolo Il grigio; ad Ugo Gregoretti è andato il premio speciale come animatore del festival di Benevento. Altri premi IDI assegnati al regista Roberto Guicciardini per aver diretto tre lavori di Adriana Martino, Pierpaolo Pasolini e Stefano D'Arrigo; a Leo De Berardinis per aver costruito un incontro fra tradizione e moderna ricerca nel suo omaggio a Eduardo Ha da passà a nuttata; a Giancarlo Deittori interprete de Il tempo stringe di Tabucchi; a Giulia Lazzarini per il suo ruolo in Intervista della Ginzburg; alla giornalista Adele Vernara che da 29 anni cura la pubblicazione di Théâtreon. Il premio Silvio D'Amico è andato alla studiosa Franca Angelini per un suo saggio in Theatre e spettacolo nel primo Novecento; un premio alla memoria infine per Roberto De Monticelli, per la sua raccolta di scritti sull'Attore, pubblicati da Garzanti.

**PARMA** - La versione italiana per ragazzi de L'ornitorinco di A. De Neck e D. Passcheart nasce come una coproduzione tra il Teatro delle Briciole di Parma, Drama Teatri-San Geminiano Associati di Modena e il Teatro di Piazza o d'Occasione di Prato. La regia è stata affidata a Marco Baliani e l'interpretazione a Piergiorgio Gallicani. Una seconda messa in scena, dedicata ai bambini più piccoli, vede invece la collaborazione produttiva della Baracca di Bologna, il Teatro del Canguro di An-

## Zeffirelli vuole a Firenze un Lincoln Center europeo

**N**oi fiorentini, nati, cresciuti e pervicacemente radicati nella nostra città, ci siamo assuefatti al degrado strisciante, talvolta impercettibile, sensibili soltanto di fronte a eventi eclatanti, o scandalosi. Franco Zeffirelli, invece, no. Quando si manifesta a distanza di mesi o di anni, e per caso si trova davanti una piazza della Signoria a pezzi, subisce «gravi contraccolpi». E non ha torto. In occasione dell'ennesimo ritorno a casa, il regista ha voluto dimostrare il proprio amore per la città con una conferenza propositiva in Palazzo Strozzi. Zeffirelli ha parlato di teatro, anzi di un complesso teatrale di profilo europeo che potrebbe essere realizzato nell'area della stazione di Porta a Prato, a ridosso del parco delle Cascine, un qualcosa di sensazionale che farebbe di Firenze la «capitale culturale dell'arte e dello spettacolo», un qualcosa di simile al famoso Lincoln Centre di New York. «Deve essere un'idea grandiosa — ha detto Zeffirelli — nella presa di posizione di tutta la città. Un'opera che sia pari a quella della Cupola del Brunelleschi. Non bisogna fare in fretta per fare tutto insieme (per la cupola ci vollero trentaquattro anni), ma il progetto deve essere grande, non si può continuare a pensare in piccolo, è giunto il tempo della saggezza. Bisogna operare al di sopra degli interessi partitici e personali. Tutta la città deve contribuire alla costruzione di questo centro, come tutti i fiorentini di allora contribuirono alla costruzione della cupola, rifiutando anche i prestiti dei Medici, dimostrando che erano capaci di fare qualsiasi cosa. Bisognerebbe mettere una tassa speciale per erigere il centro». L'ipotesi di Porta a Prato, comunque, non è nuova. Esiste già un progetto per il nuovo Comunale («com'è brutto quello di ora», si lamenta Zeffirelli). E il regista appoggia l'iniziativa, non se ne appropria, ma guarda più in alto. Non un teatro, ma sei teatri: oltre alla sala per la lirica, un grande spazio per la prosa come l'Olivier del National Theatre di Londra, un altro più piccolo ancora per la prosa, uno per il balletto, un auditorium e una sala per i cantanti. Ma con i teatri, anche tre scuole a livello internazionale: un conservatorio, una scuola di ballo e una di arte drammatica. Sono anni che Zeffirelli pensa questo progetto. In un primo tempo aveva scelto come spazio ideale la Fortezza da basso, appena smilitarizzata; in un secondo tempo il Parterre di Piazza della Libertà (già sede della Mostra dell'artigianato ed ancora coperto di macerie). Ora c'è l'occasione dell'antica stazione Leopolda, visto che il ministro dei Trasporti Bernini sembra determinato a utilizzare diversamente lo spazio ferroviario, ancora destinato al traffico merci. E i soldi? Vendere l'attuale Comunale per farne un grande albergo, un po' come è accaduto a New York con il vecchio Metropolitan. «Perché non possiamo finalmente creare un'opera che risolleverebbe culturalmente Firenze? In città e dintorni c'è una concentrazione intellettuale che è pari al venticinque per cento di tutto il mondo: dobbiamo farlo. Dobbiamo ritrovare la grinta, la dignità e il coraggio di un tempo, anche attraverso i compromessi; sì, anche con i compromessi di cui non si può fare a meno. Lo dobbiamo a Firenze, ma anche all'Europa della cultura». Paolo Lucchesini

cona e il Pandemonium Teatro di Bergamo, la regia di Giovanni Moretti e l'interpretazione di Albino Bignamini.

La storia, raccontata da un solo attore, nella presoché totale mancanza di elementi scenici, narra il surreale viaggio tra infanzia e maturità e le scoperte del giovane Johnny, in un mondo dove gli uomini sono in realtà animali camuffati. Lo spettacolo ha debuttato in prima nazionale al Teatro al Parco di Parma a fine febbraio.

**MILANO** - La sede Rai ha messo a disposizione della Scuola d'Arte drammatica il proprio archivio di filmati, video e registrazioni teatrali. La «Paolo Grassi» attualmente dispone di 200 filmati «copiati» dall'archivio Rai, ma il progetto è di raggiungere i 700 titoli, più le acquisizioni straniere, possibili solo con adeguati finanziamenti. Per ora, la videoteca della Scuola è relegata in una stanza piuttosto piccola, per cui gli interessati che non siano iscritti ai corsi devono chiedere un permesso alla direzione per la consultazione.

**ROMA** - Valeria Moriconi è il direttore artistico nella nuova gestione del Teatro Flaiano, dal 1928 sede di esercizi di stile e repertorio da camera, e fino a tre anni fa gestito dal Teatro di Roma. Le poltrone e gli arredi saranno trasformati secondo un progetto della «Poltrona Frau», mentre l'intero edificio subirà una ristrutturazione, che prevede l'utilizzazione di due seminterrati per un club «Amici del teatro».

**MILANO** - È tornato in Italia, dopo quasi dieci anni di assenza, il Bread and Puppet Theatre di Peter Schumann, uno dei padri del teatro di strada. Fondato a New York nei primi anni Sessanta, e dal 1970, stabile a Glover nel Vermont, il gruppo americano è noto per le sue performance di carattere politico, i cui protagonisti sono fantocci costruiti dagli stessi attori. Ormai privi della carica eversiva che caratterizzò i lavori dei primi anni i Bread and Puppet costituiscono oggi un'interessante espressione del teatro popolare spontaneo. Invitati a Milano dal Crt hanno presentato, per l'inizio del nuovo anno, Uprising of the Beast (La rivolta della fiera), sulla lotta in atto fra uomo e natura e (anche in una breve tournée a Settimo Torinese, Cagliari e Latina) What you possess (Ciò che uno ha), un'interpretazione di versi di Hoelderlin.

**ROMA** - Ha debuttato L'altro, versione scenica di Aldo Nicolaj, dal romanzo Fratelli di Carmelo Samonà, con la regia di Walter Manfrè e l'interpretazione di Warner Bentivegna e Patrick Rossi Gastaldi. E la storia, ambientata in un cupo interno borghese, del rapporto fra un fratello maggiore e l'altro, malato di autismo.

**AVELLINO** - L'attore Bruno Cirino ricordato a S. Andrea di Conza, dove gli è stato dedicato il nuovo anfiteatro e una Fondazione, che organizzerà un convegno sul «Teatro nel Mezzogiorno». In marzo si è svolta anche in suo onore una giornata di dibattito sui problemi del teatro e si è inaugurata la mostra «Bruno Cirino: il segno dell'Utopia».

UNA RECENSIONE-RACCONTO SUL *BONAVENTURA* DI TOFANO

# QUI COMINCIA LA SVENTURA DELL'INCAUTO RECENSORE...

GILBERTO FINZI

**Q**ui comincia la sventura  
dell'incauto recensore  
che dovendo dar la stura  
alle rime in poco d'ore

si ritrova con timore  
fronte al gran Bonaventura.

Non par vera ai ragazzini  
la sua storia di cappelli,

di modiste, di violini,  
e se ridono è per quelli

che lor spiegano i modelli:  
papà e mamme, a gridolini,

par che giochino, bambini.  
Ma, nel buio dei lettini,

i ragazzi fanno, lento,  
un lor sogno virulento.

Sempre il buon Bonaventura  
vi raccoglie spazzatura,

fa il lavoro, com'è logico,  
d'operatore ecologico

(qui la rima si fa stretta  
non c'è più dov'io la metta...);

giorno e notte lava e netta:  
persin l'aria semplicetta.

**M**a il cattivo Barbariccia  
ringhia, ride e singobbiccia  
dietro un palo familiare  
dove c'è «vietato il mare».

Mette in moto, il lestofante,  
un robot che è un gigante,

è Mazinga, ed è potente:  
può tritar con un fendente,

fare polvere e sporcare  
aria e terra, il mare e il cielo,

fino al sol, forse, arrivare  
e ridurre tutto a un velo

polveroso, grigio-nero,  
una terra-cimitero.

Va Mazinga, esegue il piano,  
fugge in cielo e con la mano

di metallo già s'affaccia  
sulla luna, e Barbariccia

gode e manda con la faccia  
una smorfia sudaticcia.



Ma qua in terra, poverino,  
è rimasto senza fiato

lo strapovero spazzino  
che già corre trafelato

dalla casa al municipio  
(per la vita e per principio)

cerca come, lì sul posto  
rimediare al brutto inghippo.

**C**erca prima a casa Ariosto  
di trovare il pazzo Ippo:  
vecchio e stanco, in verità,  
lo ha ridotto la città.

Nessun jet si fiderebbe  
a varcar la stratosfera

perché il nulla troverebbe  
prima della folle fiera.

Mentre lui qui s'arrovella  
si distacca da una stella

(o è un fumetto, un'illusione,  
un mestiere di cartone?)

una specie di gigante;  
«Batman», dice e senza tante

storie vola pipistrello  
con in groppa tremereello

lo spazzino verde e viola.  
Nella luna, gran battaglia,

e Mazinga alfin deraglia.  
Il buon Batman già rivola,

porta giù Bonaventura,  
getta via la spazzatura.

Barbariccia dal bassotto  
morsicato, è tutto rotto.

Il pulito, l'aria c'è:  
qui finisce l'avventura

del signor Bonaventura  
che è premiato da Cecé,

ora sindaco cortese,  
con un bel miliardo al mese. □

**P**iù che di una recensione in versi, qui si tratta stavolta di mimesi bella e buona. Anzi, di un rifacimento. Una nuova storia di Bonaventura, forse adeguata ai gusti dei ragazzi di oggi, poco inclini a comprendere quella operettistica vicenda di cappelli e violini presentata al Piccolo Teatro di Milano (pur con tutta la perfezione e l'insuperabile professionale equilibrio della struttura interpretativa e registica, di cui occorre dare atto). Gilberto Finzi ha seguito l'onda delle figurazioni di moda, destreggiandosi fra ottonari e rime (bacciate o alternate), divertendosi ma anche scoprendo dei punti di resistenza della materia verbale e ritmica. Il suo Bonaventura — come vogliono i nostri bambini abituati ai cartoons giapponesi e americani che vedono in tv — ormai vive i suoi epici scontri con Barbariccia nell'immensità dello spazio. Papà Tofano approverebbe?



ALLA TERZA EDIZIONE LE GIORNATE DEL BEOLCO

## RISUONA ANCORA A PADOVA LA BELLA LINGUA DEL RUZANTE

*Fu Emilio Lovarini a spezzare l'oblio in cui era caduta l'opera del più originale commediografo del Rinascimento - Il suo linguaggio rustico, inimitabile, non ha bisogno di restauri - Per non lasciare la sua terra amata l'autore della Bilora rinunciò perfino ad un pellegrinaggio a Roma.*

GIOVANNI CALENDOLI

**L**e «Giornate del Ruzante», organizzate per la prima volta nel 1983 dal Comune e dall'Università di Padova, sono arrivate nel 1990 alla terza edizione.

Il fine della manifestazione, — comprendente nell'arco di una settimana, a maggio, un convegno di studi, una mostra, un concerto e vari spettacoli — non è soltanto quello di richiamare l'attenzione degli studiosi italiani e stranieri sull'opera del commediografo Angelo Beolco; ma anche di mantenere vivo il rapporto della città sia con lo scrittore, che ne costituisce sotto vari aspetti un emblema, sia con la cultura che lo ha espresso. E la città, dopo un lungo oblio spezzato alla fine del secolo scorso da un insigne studioso, Emilio Lovarini, ha dimostrato in questi ultimi anni di volersi riappropriare dell'artista che più intimamente ha saputo comprenderla e più efficacemente rappresentarla.

Il linguaggio rustico cinquecentesco del Beolco ormai non è più parlato ed in parte riesce di difficile comprensione ad un primo incontro; ma è un'illusione che possa essere più agevolmente inteso nella vera essenza, chiarificandolo, modernizzandolo o addolcendolo, come non di rado è stato fatto. Mediante tali espedienti si ottiene uno snaturamento, che finisce con l'offuscare le qualità più autentiche di un dialogo teatrale forse unico nel Rinascimento italiano per il suo singolare impasto di tonalità comiche, grottesche, farsee e tragiche.

Pavano è inconfondibilmente l'universo che il Beolco crea nelle sue commedie; pavani sono i personaggi contadini ai quali egli dà la parola e la loro situazione è determinata in ogni particolare dal fatto che essi vivono nel territorio pavano cioè in quella «Terraferma» sulla quale domina la Serenissima. Alle campagne, che sono state sconvolte e depredate dalle soldatesche imperiali discese per abbattere la Repubblica di San Marco, Venezia, superata la bufera, guarda con interesse. Mentre l'economia mercantile volge al declino, l'agricoltura appare come una fonte sicura di ricchezza. I contadini — questi contadini che hanno combattuto e che sono stati depredati dall'invasore — comprendono di essere ancora una volta necessari e si svegliano dall'an-



tico torpore. Sono veneti; ma nel momento in cui sono nuovamente chiamati a dare il proprio tributo di fatica, si ergono contro Venezia, si sentono padovani, perché sentirsi padovani significa protestare. Il ricorso al linguaggio pavano non nasce nel Beolco da una ricerca di colore; ma dall'esigenza di identificare i personaggi nella loro verità storica e umana, il linguaggio racchiude la loro stessa natura ed esprime il loro atteggiamento dinanzi alla realtà che li circonda. E non può essere adulterato; ma deve tornare a rivivere attraverso la voce di attori che lo possano dire, traendo forza dalle proprie radici.

Per questo in tutte le edizioni delle «Giornate del Ruzante» sono state presenti varie compagnie amatoriali. Non si è trattato di un ripiego; ma di una soluzione meditata. Le compagnie amatoriali sono autoctone; possiedono una istintiva disponibilità al linguaggio locale; sono in grado di riprenderlo senza darne una versione artefatta e insincera. È un esperimento che, a nostro avviso, trova una motivazione valida specialmente in Italia, dove, come recentissime inchieste hanno dimostrato, i dialetti sopravvivono e convivono

con la lingua nazionale in un rapporto che è al tempo stesso di opposizione, di scambio e di integrazione.

### IL CENTRO DEL MONDO

Nella medesima prospettiva si inquadra anche il tema della mostra. Nella prima edizione delle «Giornate» la mostra documentò gli spettacoli ruzantiani del Novecento; nella seconda edizione fu dedicata alle maschere con un particolare riferimento alla personalità dello scultore padovano Amleto Sartori. La mostra dell'attuale edizione illustra *I luoghi del Ruzante* cioè i luoghi della sua vita e della sua arte.

In un periodo nel quale almeno un viaggio a Roma era d'obbligo, il Beolco, per quanto è dato sapere, non andò mai oltre Venezia da una parte e oltre Ferrara dall'altra. Il suo committente, protettore ed amico (o padrone) Alvise Cornaro si recò nell'Urbe tra il 1520 e il 1521, accompagnandosi all'architetto Giovan Maria Falconetto; ma il Beolco non affrontò né allora né dopo il pellegrinaggio ritenuto necessario da tutti. Rimase sempre legato alla sua terra, anzi vi si rinserrò con gioia, considerandola il vero centro del mondo. Perché — egli si chiedeva nella *Prima Orazione* — Francesco Petrarca, nato in «Fiorentinaria», è venuto nel Pavano? E rispondeva: ma «per essere, dopo morto, pavano dal momento che non era riuscito a nascere tale, perché sapeva che il nostro era il più bel parlare e il più bel paese del mondo». E una sfilza di interrogativi simili si poneva in uno dei prologhi della *Betia* per esaltare Padova «vecchia e scienziata», ma bellissima, con i suoi palazzi, con i suoi portici, con le sue chiese.

I luoghi del Ruzante furono Codevigo, Este, Pernumia, Arquà, Chioggia e pochi altri, dei quali Padova gli appariva la regina. In questi luoghi scopri una lingua che li accomunava e li rivelava teatralmente. Poteva dunque affermare: «Io sono un buon pavano, né cambierei la mia lingua per duecento fiorentinesche né accetterei di esser nato nell'Egitto di Betlemme, dove nacque Messer Gesù Cristo, a costo di non essere pavano».

Il dialetto pavano, come del resto altri dia-

letti italiani (il veneto, il napoletano, il siciliano, ad esempio), si colloca entro confini geograficamente ristretti; ma si apre con i personaggi del Beolco ad orizzonti universali, appunto perché è sentito come il linguaggio attraverso il quale si manifesta e si rappresenta un mondo in sé compiuto o perfetto. Ed infatti gli studiosi stranieri, convenuti rumorosi, come negli scorsi anni, al convegno di studi — da Nancy Dersoffi e Gérard Luciani, da Ronald Fergusson e Linda Carroll, da Georges Ulysse a Ileana Berloggia — non hanno avvertito e non avvertono l'ostacolo del dialetto pavano. Per la sua carica espressiva il dialetto acquista nel caso del Beolco il potere di una lingua e il mondo che essa rappresenta, anche se apparentemente molto circoscritto, perde ogni limitazione, elevandosi allo spazio senza frontiere dell'arte ed anche gli attori appartenenti a culture diverse vi si ritrovano come in un proprio mondo.

In conclusione è un principio errato che lo scrittore teatrale possa adattarsi allo spettatore o all'attore senza tradirsi; al contrario lo spettatore deve assimilare il suo linguaggio, leggendolo e soprattutto ascoltandolo dalla platea, l'attore deve entrare senza paura nel suo mondo.

Soltanto in tal modo si evita di trasformare il teatro in un museo di reperti archeologici restaurati senza criterio. □

## LE LETTURE DEI RABDOMANTI

**F**edeli alla nuova drammaturgia che raramente conosce gli onori della messinscena i Rabdomanti hanno presentato nell'auditorium di Cesano Boscone e al teatro Filodrammatici di Milano, (in collaborazione con Hystrio, l'Idi e il Premio Nazionale Riccione-Atere per il Teatro) il più recente lavoro teatrale di Gianfranco Caligaris, Fotofinish, segnalato all'ultima edizione del Premio Riccione.

La Compagnia de i Rabdomanti, giunta ormai alla sua 37ª stagione teatrale, in queste due serate, ha confermato la capacità di saper individuare testi di ottimo livello che incontrano, e non è poca cosa, il gradimento del pubblico che puntualmente accorre numeroso, e soprattutto, partecipa all'abituale dibattito del dopo spettacolo.

Fotofinish è una storia di amicizie permeate di spleen e rabbia, di tradimenti e fughe; i personaggi di questo spaccato contemporaneo abitano un palazzo pericolante che non nasconde il suo passato splendore; ed è proprio in virtù di questa primavera esistenziale, irripetibile e ricca di esperienze, che non riescono ad abbandonarlo. Mentre fuori la realtà e la vita scorrono incuranti di quel microcosmo, il protagonista, un commediografo malinconico e rassegnato, guida verso la fine una schiera di amici che con lui dividono questa specie di regressione. La regia di Claudio Orlandini ha impresso un buon ritmo allo spettacolo che, nonostante alcuni tagli, è parso ancora troppo lungo. Alla fine della lettura, in presenza dell'autore, del regista e di Lucio Morelli, presidente del gruppo, si è tenuta la consueta discussione che ha messo in luce, tra l'altro, l'importanza di queste letture che consentono all'autore di verificare dal vivo pregi e debolezze della sua scrittura. Carmelo Pistillo

## CRONACHE

### Toscana: cresce il Teatro ragazzi

«Sulla rotta del teatro», il convegno sul Teatro ragazzi che si è svolto a Vinci (Firenze) il 13 gennaio scorso, è stato un momento di verifica del lavoro svolto negli anni passati e un'occasione per il lancio di nuove iniziative. Il bilancio delle esperienze teatrali per ragazzi promosse dai Comuni di Empoli, Vinci e Santa Croce sull'Arno è senza dubbio positivo: non solo si è assistito ad una moltiplicazione degli spettacoli, delle rappresentazioni e degli spettatori, ma soprattutto tutti i giovani in età interessata e residenti nel territorio, sono stati coinvolti almeno una volta in un progetto teatrale. Quasi seimila ragazzi che hanno imparato, grazie al teatro, un metodo di incontro; un risultato, questo, che è stato possibile raggiungere grazie alla fiducia e all'impegno delle tre amministrazioni locali nei confronti dell'investimento teatrale riservato ai più giovani. Proprio in considerazione del successo, Empoli, Vinci e Santa Croce hanno deciso di dare vita ad una associazione incaricata di coordinare e sviluppare le iniziative in campo teatrale, e il cui obiettivo prioritario sarà l'impegno per la promozione e la divulgazione del teatro ragazzi.

In un momento delicato come questo, segnato da un quadro generale di riordinamento del sistema teatrale nazionale, in previsione della legge che finalmente dovrebbe regolare in modo definitivo le capacità e i criteri di intervento dello Stato nella vita del teatro italiano, una regione come la Toscana, già ricca di strutture teatrali, sta rinforzando ulteriormente il proprio patrimonio grazie al piano regionale di recupero di contenitori teatrali abbandonati. Ed è proprio questo panorama che rende necessaria una politica che sappia sfruttare le capacità diffuse anche in quei territori considerati «periferici» e che invece possiedono una realtà sociale e delle esigenze culturali e teatrali non soddisfabili solo attraverso il decentramento di una produttività artistica centralizzata.

Molteplici le attività promosse da questo progetto Teatro ragazzi e giovani: dalle esperienze legate alla didattica teatrale — che inizia nelle scuole fino dal Nido — e che si articolano in momenti diversi di carattere laboratoriale e produttivo a progetti particolari come, ad esempio, quello sugli autori contemporanei realizzato alle medie superiori, o permanenti come il Laboratorio teatrale e didattico sulla fiaba, ai laboratori sulla formazione teatrale e l'apprendimento di metodi e tecniche sul lavoro dell'attore o su altre questioni specifiche legate al mestiere del teatro.

Pur rispettando le esigenze delle singole aree comunali, si sanno superare le logiche campanilistiche arrivando alla costituzione dell'associazione teatrale «Lavori in corso», i cui soci fondatori sono la Provincia di Pisa, i Comuni di S. Croce sull'Arno, S. Miniato, Fucecchio, l'Arci zona del cuoio, la Giallo Mare Minimal Teatro e i Burattini del Sole. Associazione, questa, che realizza un coordinamento del comprensorio sia per quanto riguarda le attività di programmazione teatrale, sia per quanto riguarda lo sviluppo di un'attività didattica rivolta alla scena teatrale.

Decisi a valorizzare i risultati acquisiti, i Comuni di S. Croce sull'Arno (in rappresentanza dell'associazione «Lavori in corso»), Empoli e Vinci, insieme alle realtà operanti sul territorio, hanno deciso di costituire un Centro teatrale, il cui ruolo sia di produzione, promozione e ricerca nel campo del teatro per l'infanzia e la gioventù. Paolo Fallai

### Del nuovo a Milano: Spazio più

**L**idea è sbocciata nel corso di una serata settembrina dei componenti il Centro Teatro Attivo di Milano. Subito è parsa una scommessa azzardata, ma nessuno si è sentito di rinunciare al progetto di trasformare una bella sala (99 posti a sedere, tre rampe di scale per raggiungerla) in uso abitualmente per i corsi di danza organizzati dalla scuola polivalente di formazione allo Spettacolo del Cta, in un teatro vero e proprio. E così è nato Spazio Più (in via Savona al 10, tel. 8379732 - 8323811).

La scommessa si è rivelata vincente. A dimostrarlo sono i cento e più abbonati all'attivo e le punte massime di cinquecento spettatori per spettacolo. Tutto questo nell'arco di pochi mesi; un consolidamento dei risultati lo si vedrà più avanti.

«Mancava a Milano uno spazio aperto a contributi diversificati. Penso alla nuova drammaturgia, ai giovani talenti che non trovano dove esprimersi, ai registi che hanno voglia di affrontare i classici con più disinvoltura e che per questo difficilmente accedono ai circuiti teatrali ufficiali. Noi camminiamo in questa direzione e i primi risultati ci stanno dando ragione», dice il direttore artistico Alberto Ferrari.

Il gruppo, ripartito tra consiglio d'amministrazione e comitato artistico, conta una decina di persone. Agguerritissime. Basta dare un'occhiata alla programmazione da gennaio a marzo per sbalordirsi. Undici spettacoli, in maggioranza produzioni interne. Variegato il repertorio: troviamo un Tennessee Williams, *Ritratto di Madonna*, regia di Ferrari, seguito da *Curiosa replica di una storia accaduta*, di Gaber-Luporini, regia di Gianni Mantesi; poi una serata dedicata a Garcia Lorca, coordinata da Nicoletta Ramorino, e un testo inedito del giovane autore e regista Alessandro Meazza, *Mala Tempora*. Seguono Ionesco, *La cantante calva*; un atto unico di Tardieu, un testo di Dacia Maraini. In coda di stagione le novità di due «promesse» della drammaturgia, Stefano Bartolucci e Alfredo Danti.

«Per l'anno prossimo abbiamo in cantiere dalle 5 alle 7 produzioni nostre — continua Ferrari che è stato assistente di Lamberto Puggelli al Piccolo Teatro —. Vorremmo inoltre effettuare degli scambi con teatri di altre città. Non trascureremo di dedicare dei momenti alle letture pubbliche di testi nuovi concordati insieme alla rivista Hystrio. E poi, perché no, magari aprirci al teatro per ragazzi, al teatro-danza, a qualche presenza attoriale di rilievo». Difficoltà? «Beh, stiamo lavorando gratis. Le spese assorbono tutti gli incassi (il biglietto d'entrata costa solo cinquemila lire), senza contare le somme che ci chiede la Siae». Finanziamenti? «Non li abbiamo ancora chiesti al ministero, ma ci stiamo pensando. Allora, temiamo, cominceranno altre difficoltà...». Francesca Gentile □

## Una visita guidata al mito di Pigmalione

PIGMALIONE (Spettacolo antologico). Regia (freschezza, grinta) di Andrea Taddei. Scene (allegoriche) di Marco Mencacci. Costruzioni scenografiche dell'Atelier della Costa Ovest. Con Francesca Verdigi e Emanuela Villagrossi (disinvolte), Manuela Pisani e Marco Mencacci. Allestimento sonoro (appropriato) di Francesco Michi, con Mirco Mencacci. Prod. del CSRT di Pontedera con il Teatro Francesco di Bartolo di Buti (Pisa).

Rivisitazione in chiave comico-surreale del mito di Pigmalione, questa *pièce* del Centro di Pontedera si caratterizza per un cinetismo frenetico nei cambi di scena, nella recitazione contrappuntistica e negli effetti sonori.

La follia amorosa dello scultore innamorato della propria creatura di pietra è resa con foga umoristica attraverso una lettura a mosaico di pagine che vari autori hanno dedicato a Galatea e Pigmalione, da Michelangelo a Winckelman, da Rousseau a Shaw.

L'interpretazione è affidata soprattutto alla bravura delle due giovani attrici, la Verdigi e la Villagrossi, che recitano con voce e corpo a tutto campo. I ritmi veloci provocano un'attenzione divertita e trascinano lo spettatore dentro lo spettacolo fin dalle prime battute.

Anche nella scelta dei materiali di scena (poveri) lo spettacolo risente della scelta eterodossa della regia: un teatrino di oggetti apparentemente casuali, mossi con estro, in modo da determinare una forza espressiva intrinseca. Proprio come accade a Pigmalione con Galatea. *Renzia D'Incà*

## Cocktail di linguaggi del Seicento inglese

BUSSY D'AMBOISE, di George Chapman. Regia (elementare) di Nicholas Brandon; adattamento di Nicholas Brandon e Giulietta Manganelli. Scene (originali) di Emanuele Luzzati. Costumi (elisabet-moderni) di Bruno Cereseto. Con Aldo Amoroso (accademico), Gaddo Bagnoli, Paola Bigatto, Enrico Campanati (buon trasformista), Bruno Cereseto, Isabel Consigliere, Antonio Del Mastro, Antonio Fabbri, Pietro Fabbri, Veronica Rocca (professionale) e Lorella Serni.

Mai rappresentata da quando Charles Hart la portò in scena intorno al 1611, Bussy D'Amboise è una tragedia di George Chapman che con intelligenza e grazie alle doti di un nuovo Hart (Campanati) è stata rappresentata al Teatro della Tosse di Genova.

Atipico prodotto del '600 inglese (anche se alcuni vogliono vedere in questo testo riferimenti al bardo di Stratford), la tragedia di Bussy D'Amboise ebbe anche un seguito nella *Revenge*, dovuto probabilmente al grande successo dello spettacolo. Sono narrate le vicende di un cortigiano, con i travestimenti e gli intrighi sentimentali di cui l'epoca era ghiotta, ma che non vengono disdegnati anche nei contemporanei salotti.

Sulla vicenda viene inserito l'elemento fantastico e soprannaturale, il che fa del testo un cocktail sofisticato di linguaggi, le radici dei quali sono rintracciabili nella preparazione dell'autore, che fu noto soprattutto per le sue traduzioni dei classici. L'allestimento della *Tosse* lo propone con una regia elementare dove la figura del protagonista, ben realizzata da Enrico Campanati, si snoda tra pochi elementi scenografici. Si tratta di due triangolari giochi di tendaggi, che ricordano gli *stages* (*inner e upper*) dell'epoca.

Nell'insieme lo spettacolo risulta ben concertato, anche se sono nette le differenze di caratura, sia drammaturgica che scenica, tra protagonisti e comprimari. *Cristina Argenti*

## AL LABORATORIO DI VERONA Prometeo e l'antica lotta contro il potere



IL PROMETEO INCATENATO, di Eschilo. Traduzione, regia (intelligente e rigorosa) e scena (con riferimenti d'epoca) di Ezio Maria Caserta. Con Celeste Sartori (impegnato Prometeo), Giorgio Speri (misura), Jana Balkan (incisiva, duttile). Prod. Cooperativa Teatro Scientifico di Verona.

Un'edizione di tutto rispetto del testo di Eschilo, il *Prometeo incatenato*, l'unico sopravvissuto integralmente della trilogia, è stata allestita presso il Teatro Laboratorio di Verona con una messa in scena di Ezio Maria Caserta.

Il ribelle Prometeo, colpito dalla pesante mano di Zeus, assume su di sé tutto il peso dei mali del mondo, come una specie di Cristo redivo: il suo amore per gli uomini l'ha portato a sfidare gli ordini supremi; per questo sconta la pena incatenato ad una roccia a strapiombato sul mare.

Vengono a trovarlo le Oceanine, portate da una barca che nella soluzione scenografica assume un forte rilievo, costruita com'è a strati sovrapposti con le sembianze di mostro marino; queste gli parlano indulgendo alla pietà e gli rivolgono consigli affinché il furente eroe sia disponibile e accondiscendente nei riguardi del re dell'universo. Oceano giunge su un cavallo ligneo di grande imponenza, quindi sulla scena si staglia in alto la figura dell'infelice Io, fanciulla dalla testa e dal corpo che si vanno trasformando in giovenca perché così vuole Era, gelosa per l'amore del marito verso di lei.

Dopo i presagi di Prometeo l'opera si conclude con l'arrivo di Mercurio, messaggero di Zeus, che non riuscendo a domare la furia dell'eroe, con veementi parole impone il tragico evento finale: il tuono di Zeus fa precipitare la montagna all'interno della quale Prometeo resterà sepolto.

La regia, che ha operato sul testo snellendolo, rendendolo più discorsivo e quotidiano, ci ha proposto un Prometeo contemporaneo, eroe di una lotta contro il potere che è ancora dei nostri tempi.

Rigorosa e impegnata l'interpretazione di Celeste Sartori come Prometeo; bravissima Jana Balkan nel ruolo della Corifea ma soprattutto in quello difficilissimo di Io, a cui ha dato momenti di alta drammaticità; intenso anche l'intervento recitativo di Giorgio Speri, che ha proposto i personaggi di Vulcano e di Oceano. Gloria Girelli Bruni, la coreuta e Renato Perina, un Mercurio appeso ad un filo aereo, completavano il cast assieme al coro accompagnato dall'arpa di Marina Bonetti.

Di grande resa teatrale il maestoso impianto scenico ideato da Ezio Maria Caserta ed eseguito da Luigi Filippini, Giuseppe Maistrello, Silvia Serra, Davide Trevisan ed Enzo Zannoni, che rappresentava una specie di grande edificio ricoperto da mascheroni di rame, dai sinistri bagliori. Coerenti i costumi, filologico il lavoro sulle maschere di Donato Sartori, Graziano Viale e della Fucina dei Miracoli. *Rudy De Cadaval*

## Lucidi sogni di Georges Perec

LA CAMERA DEI SOGNI, tratto (abbastanza fedelmente, da *La Boutique Obscure* di Georges Perec. Traduzione, adattamento e regia (di qualità) di Guido Davico Bonino. Progetto visivo (efficace, coinvolgente) di Valeriano Gialli, Con (ugualmente bravi) Valeriano Gialli e Nadia Ferrero.

È l'adattamento per il teatro della trascrizione che Perec — scomparso nell'82 a 47 anni — fece di oltre cento suoi sogni. Il volume, pubblicato nel 1973, è di imminente uscita presso Rizzoli. Davico Bonino — esordiente regista — per l'occasione ha scelto e adattato una ventina di questi sogni, diversamente esemplari, evitando le ripetizioni e in particolare quelle riferite alle esperienze di Perec nei campi nazisti, che avrebbero snaturato e sbilanciato lo spettacolo. Ne fanno invece parte i sogni più tipici — la paura del vuoto, il desiderio di volare, le donne — o quelli più curiosamente personali, come le conversazioni con Queneau o le partite a tennis con Sartre e Camus.

Valeriano Gialli ha disposto il pubblico a ferro di cavallo intorno alla scena. Qui una specie di focolare in pietra, libri sparsi sul pavimento, una sedia a dondolo e un catino riconducono a quel momento della giornata che precede l'assorbimento. Alcuni specchi, posti disordinatamente, catturano improvvisamente il viso o una parte del corpo degli attori, che all'improvviso scompaiono, proprio come nei sogni.

La difficoltà maggiore consisteva nell'ottenere un'unità narrativa collegando tra di loro i diversi sogni, ma è stata felicemente risolta utilizzando parole, oggetti o immagini ricorrenti. I due attori non si risparmiano; Valeriano Gialli cambia continuamente registro, situazione e stato d'animo mentre Nadia Ferrero, dalla solida preparazione coreutica, è il suo doppio e musa inquietante, ora donna, ora statua, ora presenza unicamente gestuale. Spettacolo per un pubblico raffinato e curioso, riesce a fondere il linguaggio già consolidato dell'avanguardia con le esigenze narrative del teatro tradizionale. *Franco Garnero*

## Una donna e il suo doppio nel gioco del tempo

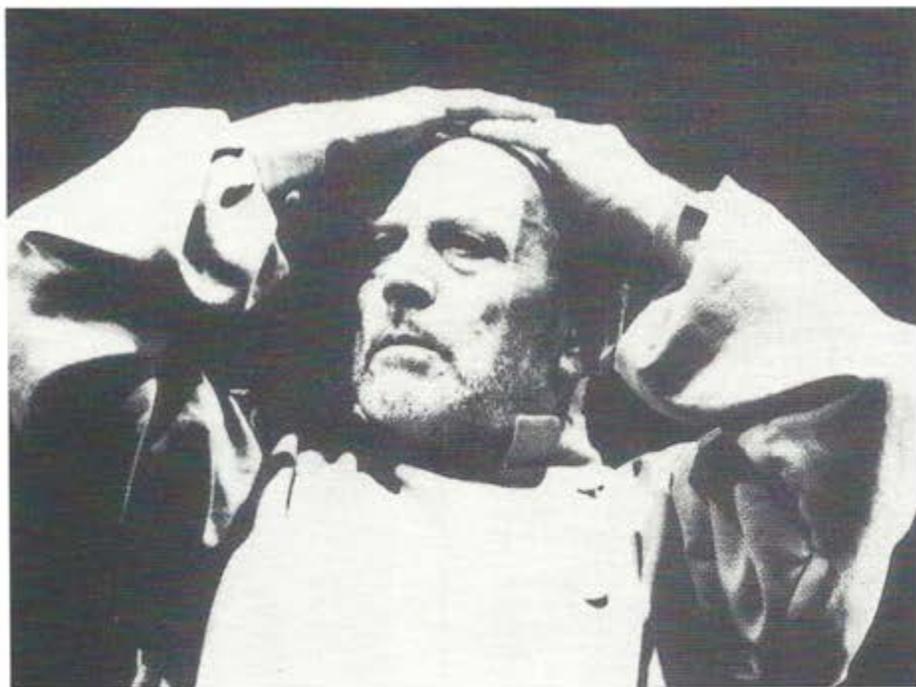
ORE RUBATE, novità di Mattia Sbragia, anche (convincente) regista. Costumi ed arredamento scenico (pertinenti) di Stefania Benelli. Musica originale (evocativa) di Antonio Coppola. Con Magda Mercatali (sensibile protagonista) e con (impegnati in più ruoli), Gilda Buttà Levant (pianista classica di grandi doti), Emilio Bonucci, Consuelo Ferrara. Prod. Stabile di Bolzano.

Mattia Sbragia «figlio d'arte» — 37 anni, ex scalmanato della contestazione, esperienze nell'*underground* romano, battesimo come autore nell'83 con *Ultimi colori* — ha conquistato, con questo testo il premio Idi.

Scritto in una situazione di doloroso impegno, mentre la madre lottava contro una malattia mortale, *Ore rubate* è la storia di una donna attraverso il tempo, dall'adolescenza studiosa davanti al pianoforte fino ad una vecchiaia dove delusioni e sconfitte sono consolate da una dolceamara coscienza del vissuto.

I dodici ruoli sono distribuiti su quattro attori: la Mercatali, la Buttà Levant, Emilio Bonucci, che assume tutte le parti maschili, del padre, dell'amante della madre, del parroco tonitruante contro la lussuria, del lussurioso maestro di piano, dei due uomini della vita di Maria Luisa; e che dà ai personaggi coloriture dialettali efficaci; e Consuelo Ferrara, nonna, cameriera, contessa.

Il regista Sbragia ha lavorato intensamente sugli attori, sulle coloriture dei personaggi, sui ritmi, sulle luci. Ma siamo — dicevo — oltre il naturalismo; si respira nel testo il clima delle moralità teatrali di Betti e di Fabbri, c'è l'uso del *flash-back* alla Salacrou; e si evocano nella seconda parte le atmosfere di Rosso di San Secondo e del grottesco italiano. *B.F.*



## Tra follia e finzione il dramma di Kerzencev

IL PENSIERO, di Leonid Nikolaevic Andreev (1871-1919). Traduzione di Milly Martinelli. Regia (sobria, sicura) di Enrico Maria Salerno, anche eccellente protagonista. Scena (neogotica) e costumi di Gianfranco Padovani. Musiche (di stampo espressionista) di Luciano e Maurizio Francisci. Con Carlo Valli, Laura Andreini, Stefano Tamburini, Anita Vescuso, Bruno Crucitti, Anna Maria De Luca, Pino Michienzi, Cristina Giachero.

Andreev riempie con Gorkij la letteratura drammatica del primo Novecento. Dopo un esordio romantico-simbolista in cui è particolarmente sensibile l'influenza e l'affinità con scrittori come Maeterlinck e Hauptmann (*La vita dell'uomo*), evolve verso una specie di psicologismo realista esposto nella sua *Lettera sul teatro*, dove, decretando la fine del teatro d'azione, porta a concentrare tutto il suo interesse su conflitti intimi dell'anima umana «poiché la vita è governata non tanto dai fatti esterni ma dal pensiero». E *Il pensiero* è anche il titolo di una delle sue opere, tratta da un racconto del 1902, rappresentata per la prima volta in Italia nel 1922 dalla compagnia diretta da Annibale Betrone, poi ripresa nel '41 da Ruggeri con Paola Borboni. Il pensiero si fa qui dramma, passione, angoscia lacerante e viva, come notava Adriano Tilgher alla prima romana del dramma: lo scienziato Kerzencev, solitario e sicuro, vuole misurarne la forza e la grandezza e fingendosi pazzo uccide il marito della donna amata e dalla quale è stato respinto, presenti la donna e un amico psichiatra. Rinchiuso in manicomio, spiato nelle intenzioni da direttore Semjenov, esortato da un'infermiera analfabeta ma miracolosamente equilibrata, turbato dalla visita della donna che ancora ama e che si accusa di averlo spinto al delitto con la propria indifferenza, Kerzencev oscilla dolorosamente tra la finzione della pazzia, il sospetto di esserlo veramente e la paura di diventarlo. Il pensiero, la divina forza del pensiero, capitola disfatta dinanzi alla sana animale forza della vita, siglati dai due simboli elementari e limpidi (l'orangutan in cattività, spiato nella sua ipocondria da Kerzencev; l'infermiera Masa).

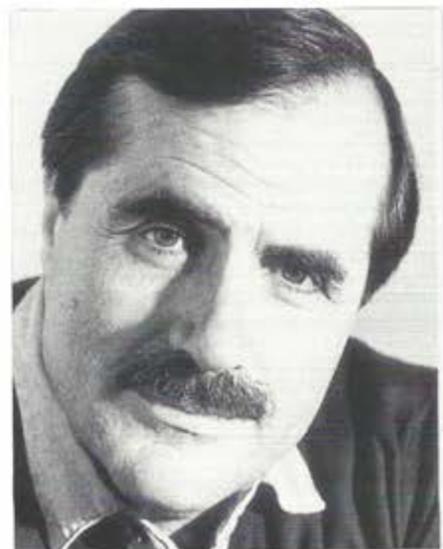
Eliminando pochi personaggi secondari, Salerno ha orchestrato lo spettacolo con uno stringato taglio cinematografico, cui nuoce, a mio avviso, quella massiccia scena di finto castello medioevale (estriero richiamo all'*Enrico IV* di Pirandello, che non è da escludere abbia conosciuto il testo russo) qui la finta mascherata dell'eroe pirandelliano non ha nulla a che fare con la secca e severa architettura del dramma di Andreev. Ottima per in-

tensità di scavo l'interpretazione di Enrico Maria Salerno, ben coadiuvato da tutti gli altri. *Fabio Battistini*

## La Napoli di Scarpetta da Totò a Giuffrè

MISERIA E NOBILTÀ, di Eduardo Scarpetta. Regia (filologica) di Giovanni Lombardo Radice. Con un (grande) Carlo Giuffrè e Angela Pagano (efficace).

*Miseria e nobiltà* è un film con Totò, del quale si è detto tutto, persino troppo, in uno sfondo di rivalutazione che tradisce una volontà di tardivo, postumo risarcimento. È ben nota anche la rivendicazione aristocratica del principe De Curtis, che faceva risalire il suo titolo a Bisanzio: bene, l'araldica del cuore non può che riconoscere il profondo, cavalleresco diritto di Totò a tale rango. È opportuno parlarne a proposito di questa commedia di Scarpetta, alla quale s'ispira il film di cui sopra, dove si ammirano tutte le sfumature dell'innocente comicità decurtisiana, che è proprio il contrario di "deamicisiana". Va infatti detto subito che non bisogna aspettare la rievocazione per attribuire un'eccellente pagella a Carlo Giuffrè, il protagonista che giustifica la ripresa accurata di un pezzo di storia del teatro. Anche il bozzettismo registico è giustificato dalla lodevole intenzione di mettersi al servizio di Giuffrè. *Fabrizio Caleffi*





## Pasolini e il rifiuto del potere maledetto

**PORCILE** di Pier Paolo Pasolini. Regia (fedeltà, rigore) di Roberto Guicciardini. Impianto scenico di Benedetto Ghiglia. Con Sergio Reggi, Nuccio Siano, Ursula von Baechler, Tullio Sorrentino, Stefano Abbati, Celestino Danesi, Valentina Emeri, Marco Bassi, Giampiero Tomasini (molto bravi).

«Nel '66 sono stato un mese a letto ammalato e, durante la convalescenza, ho ripreso a lavorare. Forse perché durante la malattia avevo riletto Platone, con una gioia che non so descrivere mi sono messo a scrivere di teatro: sei tragedie in versi a cui ho lavorato per tutti questi cinque anni...». I rapporti di Pasolini con il teatro sono assai secondari: dei sei testi (*Calderon, Affabulazione, Orgia, Pilade, Porcile e Bestia da stilo*) — tutti sviluppati con continui rimandi alle tensioni della tragedia greca — i temi dominanti sono quelli del potere, del rapporto dell'uomo con la propria condizione esistenziale e soprattutto quello della sessualità. Il linguaggio è quotidiano, sulla scorta dell'operazione critico-linguistica già adottata nel 1960 per la traduzione dell'*Orestide* (per il Tpi di Gassman a Siracusa) e nel '63 per il *Miles Gloriosus* di Plauto, messo in scena dalla compagnia dei Quattro diretta da Enriquez con il titolo *Il Vantone*. Un suo testo giovanile, inedito e incompiuto (*Nel 46!*) era stato messo in scena al Teatro dei Satiri di Roma nel '65 da Sergio Graziani: un tentativo di ricostruire, attraverso vari piani di coscienza, l'educazione cattolica e i suoi riflessi psichiatrici. Una difesa della parola, essa solo capace di liquidare il «teatro della chiacchiera e dell'urlo, divenuti sinonimi del teatro borghese», era compresa in quell'importante scritto teorico che è *Per un nuovo teatro*, apparso nel '68 nella rivista *Nuovi argomenti*.

*Porcile*, mai rappresentato prima d'ora, è la versione epico-lyrica di uno dei due episodi realizzati nel film omonimo, nel 1969: a Godesberg, in Germania, nel '67, Julian Kotz, figlio di un capitano d'industria (lane, formaggi, birra e bottoni) non partecipa alle rivolte dei giovani contestatori né è tra i fautori del nuovo capitalismo: il suo rifiuto passivo, alla ricerca di una sua vita, una sua realtà, lo porta a una voluta, cosciente regressione animale, nel «porcile»

appunto dove gli animali diventano prima interlocutori, poi amanti e consumatori del suo estremo sacrificio.

Emergono in questa, come in altre opere di Pasolini, i richiami alla rivisitazione di un mondo arcaico, sulla riscoperta della natura attraverso il recupero dell'animalità. Ancora nel '74, nelle nuove poesie italo-friulane, raccolte sotto il titolo *Tetro entusiasmo*, Pasolini scriveva: «Il modello di sviluppo è quello voluto dalla società capitalistica. Proporre altri modelli significa accettare tale primo modello come sviluppo. Significa voler migliorarlo, modificarlo, correggerlo. No: non bisogna accettare tale modello di sviluppo perché è uno sviluppo capitalista. Esso parte da principi non solo sbagliati (anzi, essi non sono affatto sbagliati: in sé sono perfetti, sono i migliori dei principi possibili), bensì maledetti (...). Cinque anni di sviluppo hanno reso gli italiani un popolo di nevrotici idioti, cinque anni di miseria possono ricondurli alla loro sia pur misera umanità».

Roberto Guicciardini, in sintonia con i principi dettati dal manifesto pasoliniano, ha costruito uno spettacolo nitido e stilizzato — al centro della pedana di Lorenzo Ghiglia — che gli ha valso il Premio Idi 1989 per la regia. *Fabio Battistini*

## Fra passato e presente le Passioni della Yourcenar

**PASSIONI**, di Donata Civardi, Laura Montanari, Raul Manso, da *Fuochi* di M. Yourcenar. Con Donata Civardi e Laura Montanari (convincenti). Regia (attenta) di Raul Manso.

Antigone e Clitennestra sono i personaggi cui Donata Civardi e Laura Montanari affidano due pezzi di bravura teatrale. I due monologhi affiorano dalla tragedia classica ma le tensioni, l'ambientazione, lo scarno impianto scenografico sono più che contemporanei. Derivano, infatti, da ampi scritti di Marguerite Yourcenar ed in particolare dalla lettura di *Fuochi*. Una trasposizione cui Raul Manso dà spessore affondando la ricerca negli agganci fra passato e presente, nei sottili paralleli fra letteratura e teatro. A sottolineare l'attualità della messa in scena la musica di un sassofono, suonato dal vivo, e le luci che contrastano con il nero predominante nella scenografia.

Un'operazione misurata, questa della giovane formazione Gente di Teatro, cui avrebbe conferito però maggiore asciuttezza un'ulteriore limatura della seconda parte dello spettacolo. *Elisabetta Dente*

## L'America tormentata e virtuosa di Miller

**ERANO TUTTI MIEI FIGLI**, di Arthur Miller (trad. Masolino D'Amico). Regia (con scansioni da tragedia) di Mario Missiroli. Scene (vittoriane) e costumi di Cosma Emmanuel. Musiche (jazzistiche) di Benedetto Ghiglia. Con Gastone Moschin (professionismo) e Marzia Ubaldi (intensità drammatica), Emanuela Moschin e Daniele Griggio (partecipazione e scene madri) e ancora, Luigi Castejon, Gaetano Varcasia, Giorgia Vignoli, Patrizia Scianca, Fabio Cavalli. Prod. Compagnia Gastone Moschin.

*Erano tutti miei figli* mancava dalle scene italiane dal 1948, anno in cui il dramma di Miller, sulla scia del trionfo americano che lo impose anche come drammaturgo, fu interpretato da Vittorio Gassman e Evi Maltagliati.

Sotto l'attenta guida di Missiroli, che della vicenda ci fornisce un'impostazione più vicina alla tragedia che alle tinte isbeniane della pièce, Gastone Moschin è la figura negativa di Joe Keller, sprejudicato speculatore di guerra arricchitosi vendendo motori di aeroplani difettosi. L'opportunismo



di Keller provoca la morte di molti giovani e l'arresto dell'incolpevole socio. Lo spettro del figlio Larry, ucciso dopo aver saputo dei traffici del padre, aleggia sulla famiglia del cinico imprenditore che, schiacciato dalla verità, si toglie la vita con un colpo di rivoltella.

Missiroli immagina l'America come fosse una ritrovata Atene, dove la casa di Keller è quasi una reggia che lentamente si sfalda e diviene un rude davanti a cui si consuma il conflitto tra padri e figli. L'ansia di giustizia e di idealità dei figli viene oscurata brutalmente dalle colpe dei padri imprigionati dal loro individualismo teso ad accumulare ricchezza.

Gastone Moschin conferisce il dovuto distacco dal dramma che si compie sotto i suoi occhi, fino a quando la sicumera dell'uomo d'affari si trasforma in vergogna e quindi in orgoglio suicida. Marzia Ubaldi, nei panni della moglie Kate, ci restituisce con nitore drammatico le pene di una madre che si rifiuta di credere morto il figlio Larry. Daniele Griggio è molto bravo nel tratteggiare la figura di Chris Keller, che nel cuore di Ann, interpretata da Emanuela Moschin, prende il posto di Larry. *Carmelo Pistillo*

## Sussulti vitali del vecchio varietà

**MILLE LUCI DEL VARIETÀ**. Direzione artistica di Antonio Casagrande. Scene di Stefania Vecchio. Costumi di Alessandra Torella. Con Rosalia Maggio e Dalia Frediani. Al pianoforte Gabriella De Caro. Prod. Compagnia Consortio '90.

Il varietà, quello dell'Ambra Jovinelli e di tutti gli avanspettacoli che hanno punteggiato il cammino del teatro leggero, e che apparteneva ad un'Italia provinciale, dialettale e senza pretese, è proprio morto. Anche nelle sale di rianimazione televisiva ha dato risultati esausti e stucchevoli. Ma un allegro sussulto — con sberleffo — l'ha ritrovato ancora nello spettacolo *Mille luci del varietà*, con Rosalia Maggio e Dalia Frediani.

La prima, discendente dal ceppo dei Maggio, ultima di sedici figli, ha sessantotto anni, sostenuti da un'energia, da una disinvoltura e una vivacità senza pari; la seconda ha un piglio da scugnizza e un'irriverenza che solo il sangue partenopeo sa colorire così. Tutt'e due ammiccanti con acuta, intelligente ironia, tutt'e due con zampilli di fresca, popolana «sguaiatezza».

Quella di vedersela con il pubblico torinese dell'Al-

fieri è la sfida che raccolgono le due donne: tutte sole, con le loro lampadine da luna park e i fondali oleografici, le attrici, avvezze ad attingere dal pubblico la loro carica, imbastiscono i loro pezzi di bravura. Ed è uno spettacolo nello spettacolo il grigiore sonnacchioso e disincantato di questa platea posta al confronto con la dirompenza di quei due temperamenti.

Per un po' il pubblico, asciutto, non incoraggia, non ride, risparmia gli applausi. I numeri intanto si rincorrono in una buffa giostra. Spunta la rievocazione dei De Rege, esilarante seppur trita; si cucina una demenziale zuppa di spunti cubano-argentini e ovviamente partenopei. Le due interpreti fanno breccia negli arrocamenti quando Dalia Frediani scombina i capelli e il resto di chi le capita a tiro — sempre maschi — alla ricerca di una pulce malandrina che l'ha fatta torcere dal prurito (che si sa, è contagioso).

Ma le difese crollano definitivamente quando irrompe nella ricerca di un nobile locale verace, di quelli con gli avi al muro. Mille moine, e poi agguanta il prescelto, lo trascina sul palcoscenico, gli ficca una parrucca in testa, lo agghinda da vispatersa. Ormai l'euforia si è insediata in sala. Gli spettatori si abbandonano alle risate e accompagnano con applausi cadenzati *O surdato 'nnammurato* e *Dove sta Zazà*, passate al setaccio dell'autorità delle due commarelle. *Mirella Caveggia*

## Tre donne intorno al cuor mi son venute...

RIASSUNTO DEL PARADISO, di Milo De Angelis. Regia (coraggiosa) di Cesare Ronconi. Scene e costumi (raffinati) di Antonio Annichiarico. Con Mariangela Gualtieri, Gabriella Rusticali, Carolina Talon Sampieri (efficaci, ieratiche). Prod. Teatro della Valdoca.

Il tentativo qui perseguito è estremo: una scommessa. Ronconi (Cesare) vuole coniugare la parola poetica con l'azione scenica, immobilizzandole entrambi in un'immagine diamantina, senza tempo e storia, che scavi nel senso evitando di produrne alcuno. Il risultato è un'icona di alta tensione estetica, fortemente seduttiva e ipnotica.

Tre donne bisbigliano parole, cuciono lunghi silenzi, inventano riti gestuali, lenti, in uno spazio a luce bianca (privo di installazioni scenografiche) cosparsi d'oggetti d'uso quotidiano. Ci sono ciotole, fascine, tendaggi, sedili, strumenti musicali arcaici; presenze misteriose appartenenti ad altre culture e forse altri mondi. La noia, che fatalmente può insinuarsi, è come il manifesto di una dimensione metafisica; diviene la risposta dell'anima alla parola predatoria e violenta. Il paradiso è allora un luogo mentale dove le differenze si appianano e la morte ci conquista definitivamente.

Il Teatro della Valdoca non si smentisce, prosegue la sua ricerca fuori dai sentieri teatrali consueti, e si conferma ancora come uno dei gruppi «giovanili» più interessanti e coerenti del panorama italiano.

Il rapporto contrastato con la parola, giocato sul rifiuto netto degli schemi narrativi e dell'intreccio psicologico, è la chiave di questa avventura. *Franческа Gentile*

## E Plauto tornò a parlare latino

PLAUTUS, ipotesi scenica di Alberto Bassetti e Antonio Calenda. Regia di Antonio Calenda. Scene e costumi di Nicola Rubertelli. Musiche (ad hoc) di Germano Mazzocchetti. Con Pietro De Vico, Anna Campori, Aldo Tarantino (tutti e tre impagabili), Dodo Gagliarde, Daniela Giovanetti, Roberto Azzurro e Silvia Gigli.

Antonio Calenda, ricongiuntosi con la sua stupenda compagnia (De Vico, Campori, Tarantino, tre colonne dell'avanspettacolo) ha voluto, con la sensibilità e la spericolatezza consuete, ridisegnare il teatro di Plauto, offrendone una visione veridica e immaginaria insieme, filologica e intuitiva. Di Plauto, insieme con Alberto Bassetti, Calenda ha individuato quattro commedie fra le più note, per



non dire proverbiali, *Miles Gloriosus*, *Càsina*, *Aulularia*, *Amphitruo*, quest'ultima rappresentazione della rappresentazione all'interno della *Aulularia*. Dalle quattro opere, Bassetti e Calenda hanno estratto l'ordito, le situazioni chiave e i caratteri, riscrivendo un canovaccio sul quale lavorare con gli attori ad una ricerca gestuale, dinamica, ritmica, musicale intesa alla reinvenzione dei modi e delle tipologie plautini. Dimenticavamo: il testo s'intitola *Plautus* e, sorpresa!, è scritto e recitato in latino. Follia? Snobismo? Stupore a tutti i costi? No, crediamo proprio di no, conoscendo bene Calenda, regista dei più misurati e meno superficiali del nostro teatro. Semmai un'ennesima sfida al grigiore *routinier* della scena nazionale, una costante fiducia nelle qualità immense degli attori dell'ultimo varietà.

E chi, se non questi fenomeni di vitalità teatrale, depositari dell'ostica arte del far ridere, avrebbe potuto restituirci un Plauto verosimile? Nessun dubbio in proposito. Pietro De Vico, un ragazzo di settantasette anni compiuti, Anna Campori e Aldo Tarantino hanno affrontato con baldanza giovanile e strepitoso istrionismo il latino di Plauto (e di Bassetti-Calenda) non sbagliando un accento o una intenzione, supportando la parola con una ricchezza mimica che, oltre a divertire, diventava, battuta dopo battuta, facile, comodo, spassoso manuale di decodificazione di un linguaggio non proprio popolare o, comunque, perso di vista con gli anni.

Pietro De Vico è stato uno sgargiante Miles Gloriosus uscito da un teatro di pupi, un irresistibile Poenulus col parrucchino rosso del comico che si esprime in un cartaginese e altro; Anna Campori due volte tagliarda matrona che si muove con lo *charme* della *soubrette* di rango; Aldo Tarantino, un patetico, trasparente, lunare antenato di Pantalone, particolarmente incisivo come l'Euclio dell'*Aulularia*. *Paolo Lucchesini*

## Rituali casalinghi e fantastiche evasioni

VITA NATURAL DURANTE, di Manlio Santanelli. Regia (accurata) di Sergio Fantoni. Scene e costumi (di bella efficacia) di Bruno Buonincontri. Musica (discreta e intelligente) di Antonio Di Pofi. Con Sergio Fantoni (efficace intensità), Marina Confalone (forte interiorità), Claudia Della Seta e Manrico Gammarrò (corretti). Prod. La Contemporanea 83 di Roma.

Già pubblicato nell'87 nella collana teatrale di Ricordi con il titolo *L'aberrazione delle stelle fisse*, il testo di Santanelli è stato riportato al titolo originario che, nel suo sgomitarsi fonico e nella sua «durata» concettuale, esprime con maggior proprietà (e minor sospetto di tematica scientifico-astronomica), la «fatalità» di situazioni che si tin-

gono di una nota iterativa il cui prevalente colore comico non nasconde ossessive risonanze.

Antonio e Priscilla trascorrono da anni, nell'abitazione che fu dei genitori (investiti mortalmente da una motocicletta), una vita metodica e inerte, sotto il segno di sotterranee complicità; ma mentre la seconda, appagata dalla presenza del fratello, può svolgere i suoi casalinghi riti quotidiani con una metodicità coniugata, sul filo dell'avanzare dell'età, con gli imbarazzi verso la realtà sessuale, il primo tenta di evadere scrutando le stelle con un cannocchiale e consultando carte geografiche per un viaggio a Pechino che vuole intraprendere su una folgorante motocicletta che s'è costruita pezzo per pezzo. La convivenza, già di per sé forzata, appare però sempre più precaria perché, tempo addietro, Antonio s'è misteriosamente assentato da casa per un mese. La decisione di «normalizzare» la situazione introducendo in casa, come rispettivi «fidanzati», lui una «luciolina della notte» e lei un fallito e perennemente assonnato domatore di leoni, non produrrà che il graduale montare di forze, coagulanti molteplici e contrastanti sentimenti, che sfoceranno — dopo un momento di apparente ripresa dell'antico tran tran — in un finale di agghiacciante intensità.

*Vita natural durante* è lavoro di fine e abile scrittura, più omogeneo nel primo ma con un secondo tempo travesto da momenti di forte suggestione dialettica e visionaria dalla quale riemergono — costante di certa drammaturgia napoletana impropriamente definita «post-eduardiana» — i segni mediterranei del rito e del travestimento.

Dello spettacolo, segmentato dalle note di Antonio Di Pofi, tendenzialmente claustrofobico, impregnato di solitudine, sordide conflittualità, spiazzamenti dell'animo, che pare proprio, nei suoi momenti più significativi, offrire un volto di Napoli più vicino a certe crudeltà «notturne» che a solari «melodrammi», Sergio Fantoni è stato regista accorto e coerente a un disegno scrupoloso della vicenda, pur aperta a diverse combinazioni espressive, aiutato da una bella scena di Bruno Buonincontri; hanno concorso come meglio non si poteva un Fantoni calibratissimo, intenso nel suo tentativo di sfuggire ad una condizione sempre più paralizzante, e soprattutto una Marina Confalone straordinaria per la sottigliezza e la forza, tutta interiore, con cui ha reso il suo non facile personaggio cui la patina napoletana conferiva una più insidiosa bonomia. *Ludovico Parenti*

## Follia e speranza nel teatro Sekkio

KOTSUJIKITAN-JO, di Ghen Azekura. Con la Compagnia Kokin. Regia (puntuale) di Kosuke Nomura, Prod. Teatro delle arti classiche e contemporanee di Tokio.

Inspirato al Sekkio, un genere spettacolare del XVII secolo, *Kotsujikitan-jo* (Racconti di mendicanti), narra una favola, la storia semplice e tragica di Shintoku-maru, in cui i sentimenti si mescolano alla morale, alla politica, al contenuto religioso. Allestito dalla compagnia Kokin, che annovera al suo interno artisti Nô e Kabuki, cantanti e musicisti, lo spettacolo illustra in poco meno di due ore una storia così come veniva raccontata dai cantastorie-mendicanti. Le maschere sono le stesse di allora, ricostruite con cura nei particolari, come pure i costumi; ma il pubblico di oggi, smalizzato e con uno spirito diverso, viene ugualmente coinvolto dalle suggestioni delle forme e delle immagini al cui risalto conferiscono un ulteriore apporto la scenografia, una pedana inclinata che degrada verso lo spettatore, le luci, i colori dei costumi, quella musica suonata dal vivo e la voce del soprano Akiko Kawano che ogni sera, nelle pause fra un'azione e l'altra, traduce in versi italiani sgomento e ammirazione, follia e speranza.

La ricerca intrapresa dal gruppo Kokin nella duplice direzione di recupero e di attualizzazione di questa forma di teatro classico giapponese risulta di particolare interesse; di difficile comprensione appare invece al pubblico occidentale una certa lentezza narrativa, particolarmente avvertita nella seconda parte dello spettacolo. *Elisabetta Dente*

## Quando Pirandello cercava se stesso

COME PRIMA MEGLIO DI PRIMA (1920), di Luigi Pirandello (1867-1936). Regia (accorta) di Luigi Squarzina. Scene e costumi (funzionalità) di Alberto Verso. Musiche (impressionismo melodrammatico) di Matteo D'Amico. Con Marina Malfatti (interpretazione di classe, innovativa), Stefano Lescovelli (solida caratterizzazione), Valeria Milillo (spontaneità), Gianni Giuliano (toni espressionistici), Laura Carli (esperienza, bravura), Gianni Fenzi e Gea Martire (bravi in doppi ruoli), Maria Sardone (efficace).

Penso che la fortuna di questo allestimento dipenda, fra l'altro, dal carattere volutamente compositivo della rilettura di Squarzina: che non si rifà ad alcun «pirandellismo» preconstituito; che non dà per scontata la centralità di una tesi (quella dell'essere e del parere nel mondo in cui viviamo, che è invece dominante nei quasi contemporanei *Sei personaggi*), ma che prende atto che la commedia è una confluenza di sollecitazioni e stili diversi, insomma residuati del dramma ottocentesco, ha abbandonato melodrammatici ed esasperazioni strindbergiane, promette una esplorazione psicoanalitica dell'«inferno del sesso» ma indugia poi sulle convenzioni borghesi. Se il dramma non andasse in tutte queste direzioni (e non presentasse all'inizio le caratteristiche piuttosto maldestre di un bozzetto narrativo), allora si potrebbe dare ragione a chi ha considerato fuorvianti messinscena e interpretazione. Ma immaginate, per un momento, un allestimento che avesse «preso sul serio», nella sua astratta, retorica drammaticità, la sorte di Fulvia Gelli, donna perduta e madre, nonché quel suo riscattarsi — e bruciarsi — nella fuga, insieme alla creaturina avuta dal marito rispettabile e vizioso: «viva, nella vita, alla ventura!». C'era poco da estrarre, da un pirandellismo siffatto. Meglio mettere carte in tavola, come ha fatto Squarzina: mostrare una ad una le parti di un puzzle drammaturgico che, così, finisce per sollecitare una serie di «esercizi di stile». Il che condurrebbe al formalismo se la vita in sé (era la visione di Pirandello) non fosse una oscura frammistione di comico e di tragico. In questo allestimento, insomma, finisce per essere attivato il rapporto autore-regista-attori-pubblico. Salvata dopo un tentativo di suicidio dal marito chirurgo, che aveva piegato la sua giovanile innocenza alle perversioni, e contesa da un amante irrequieto e mediocre, ecco Fulvia Gelli al centro di scene tese alla Strindberg, che assumono poi esasperazioni espressionistiche alla *Lulu* di Wedekind. Ed eccola poi esercitare con femminile sarcasmo un nuovo impero sul marito, col quale torna a convivere, ma sotto mentite spoglie per non turbare la figlia giovinetta, che la crede morta. Il marito, però, la mette incinta, e la respinge come una usurpatrice dalla figlia, molestata dall'amante ostinato, guardata con sospetto dalla governante, Fulvia Gelli finisce per vivere — si direbbe — i destini incrociati di *Hedda Gabler* di Ibsen e della *Parigina* di Becque. Ma prende anche, la vicenda, toni da *vaudeville* nero quando alla donna tocca assistere, esclusa, alle cerimonie funebri per l'anniversario della sua morte, senza contare un ritorno alla commedia intimista-borghese e all'epilogo decisamente ibseniano. Tutto questo mentre negli interni lussuosi e funerei di Verso, che poi s'infiorano di stilizzazioni liberty, avvengono cambiamenti a vista, a ricordare appunto che si sta facendo del teatro. Marina Malfatti — attrice che sa dosare ragione e passione — affronta fra studiate composizioni e slanci generosi il suo personaggio, rendendone la lacerata complessità, sfoderando ora un'atonia dolorosa ed ora un'ironia ferita. È nella seconda parte, culminata nell'empito della ribellione, che l'attrice libera la compressa umanità del personaggio, con un crescendo che parte dalla scena toccante del confronto con la figlia, alla



quale la Milillo conferisce l'asprezza di una innocente crudeltà. Il Lescovelli parte, nel rendere il marito, dallo spessore satirico di una caricatura di Grotz per approdare a zone più oscure; la Carli è con tocchi magistrali una vecchia zia complice svampita e il Giuliano non si risparmia nel dare ossessiva evidenza alla follia dell'amante. *Ugo Ronfani*

## Frammenti perduti di un incanto marino

IL RITORNO DELLE SIRENE, recital di Adriana Innocenti (sensibilità, passione), a cura di Gilberto Finzi, scenografia di Pietro Mancuso. Prod. Teatro di Roma.

Sono tornate le sirene. Per meglio dire, il teatro ha proposto, mediatrice una grande interprete, un viaggio alle fonti del loro mito antico, che la letteratura ha tenuto in vita nei secoli: quello della donna-pesce che dagli abissi del mare (e da quelli del subconscio) emerge e si manifesta nel sole, fantastica ed ammaliatrice, a confondere con il suo canto i naviganti. È stata Adriana Innocenti, sempre pronta ad imbarcarsi in generose avventure, a proporci il grande viaggio con un recital, *Il ritorno delle sirene*, che impresta il titolo del romanzo di Maria Corti, e che è stato presentato in prima nazionale nello splendido teatro accademico di Castelnuovo Veneto. Un recital che sarà ripreso — lo spero — l'estate ventura nelle località di mare, naturalmente deputate ad ospitare uno spettacolo del genere. Ma non era gratuito, in fondo, che l'esordio delle ritrovate creature del mare fosse qui, nelle Prealpi: come ricordava Borges in un brano del recital, la sirena fu in origine, infatti, donna-uccello prima che donna-pesce. Il recital — molto applaudito, completato con un fremente bis di Adriana-Ecuba dalle *Troiane* di Euripide — faceva parte di un programma di iniziative culturali promosse dalla neonata fondazione Mionetto, emanazione di un'industria enologica centenaria di Valdobbiadene, che presiede la dottoressa Lidia Mancuso. La rassegna si intitola (spiritosamente, visto che alle spalle c'è un'azienda che vive della cultura del vino) *Acqua, acqua*: richiamo — con valenze ecologiche, e come nostalgia di archetipi culturali forse necessari per controbilanciare le disarmonie d'oggi — al primo dei quattro elementi dei presocratici. Gli altri — la terra, l'aria e il fuoco — forniranno i temi delle residue parti del progetto culturale, che è quadriennale e pluridisciplinare (pittura, musica, teatro e danza).

Lo spettacolo è stato curato dal Teatro Popolare di Roma di Piero Nuti, su un assemblaggio di testi di Gilberto Finzi e con il coordinamento di Sergio Basile. Un video, un telecomando azionato dall'attrice, immagini del mare della Magna Grecia, rumori di risacca e stridio di gabbiani, un pesce rosso in un boccale: in questa allusiva cornice la voce di Adriana Innocenti — voce che «come uno scoglio, ha sedimentato in sé i depositi dei flutti e delle maree» — ha risposto alla domanda che l'imperatore Tiberio rivolgeva ai grammatici di corte; *Quid sirenes cantare sint solitae?*, che cosa narra il canto delle sirene? Dalle *Metamorfosi* di Ovidio alle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, dall'*Odissea* di Omero all'*Alessandro* di Licofrone (detto in greco), al *Manuale di zoologia fantastica* di Borges, al *Ritorno delle sirene* di Maria Corti, fino alla pagina irridente di Magrelli sulle «sirene» acustiche metropolitane, tanta passione, un concertato magistrale, una lezione di stile recitativo, il cuore antico del mito nella voce di una grande interprete. *U.R.*

## Metropoli in sfacelo per un Leonce nichilista

LEONCE E LENA (1836), di Georg Büchner (1813-1837). Adattamento, regia e costumi (in chiave moderna) di Ferdinando Bruni. Scene (grottesco e iperrealismo) di Gianmarzio Fercioni. Suono (eccellente) di Hubert Westkemper. Luci di Enrico Bagnoli. Con Elio De Capitani (vigorosa interpretazione), Paolo Lorimer (impegno generoso), Claudia Pozzi (grazia, sensibilità), Antonio Catania (gustosa caratterizzazione), Romina Denti (bene), Silvia Saban, Bruno Olivieri. Prod. Teatro dell'Elfo.

Il Teatro dell'Elfo, ci ha dato con *Leonce und Lena* una delle sue migliori produzioni. Ho trovato interessante, intanto, la lettura su due piani del commedione romantico che il geniale poeta tedesco aveva scritto a 23 anni, un anno prima del suicidio: l'aspetto fiabesco è stato trasferito sul versante di un grottesco patafisico, mentre l'inquietante visionarietà dei personaggi buchneriani è stata trapiantata nel nostro tempo, in una metropoli in sfacelo. L'impressione di una dicotomia è rafforzata dalle soluzioni scenografiche di Fercioni: accessori e costumi di un grottesco patafisico, appunto, per la cornice fiabesca, ma per la parte «seria», e centrale — quella dell'apprendistato esistenziale ed amoroso del giovane Leonce, attraverso l'incontro con il filosofo-barbone Valerio e con la fugitiva Lena — un contenitore che richiama la «lebbra» dello sfacelo urbano, ch'è insieme teatro di roccato, autorimessa abbandonata, bivacco dell'*underground*. Storia il naso, chi vuole, per lo scontro dei due stili, io ho trovato invece che lo stravolgimento comico-grottesco della parte fiabesca e la trasposizione nell'oggi della tematica esistenziale fosse il solo modo per riproporre un testo del genere. La storia è quella di un principe pigro ed indifferente, Leonce (più sottilmente malato di *taedium vitae* e di furori nichilisti nell'adattamento di Bruni), che impara ad amare la vita e, rabelaisianamente, a «berla» come un buon vino, dopo l'incontro con un «maestro di vita» dei basifondi, il filosofo vagabondo Valerio, e con la donna dei suoi sogni. Leonce è fuggito perché si rifiuta di sposare la principessa Lena, come ha deciso il re padre, e Lena ha fatto lo stesso in compagnia della fida governante. Ma è proprio di Lena — incontrata in una locanda secondo il testo originale, nello stanzone per senzatetto secondo l'allestimento dell'Elfo — che Leonce s'innamora. Valerio e la governante, che sanno la verità (ma questo aspetto della pièce, tipico delle convenzioni della scena romantica, non trova riscontro nell'attuale adattamento), favoriscono l'idillio, che si conclude con l'*happy end* delle nozze, grazie ad un ultimo

stratagemma. Riconciliato con la vita, Leonce prende le redini del governo e Valerio diventa primo ministro di un regno affrancato dalla noia e dalla fatica. Elio De Capitani assume il ruolo di Valerio, che in questa versione è più che mai il deus ex machina. Lo fa dando sanguigno, ribaldo vigore al personaggio, in un gioco fitto e bilanciato di furori anarchici e di irrisioni patafisiche, e il risultato è di tutto rilievo. Paolo Lorimer è un Leonce che preferisce alle malinconie oblomoviste un vitalismo capriccioso, tutto giovanili scontentezze; e trova una partner ideale nella giovane Romina Denti, che è Rosetta, sua passione effimera. Claudia Pozzi ha la luminosa, soave fragilità di Lena; Antonio Catania, in divisa da operetta, è un Ubu Re senza protervia, assai divertente. Hanno l'esilarante levità del cabaret le scene parodistiche, di sana dissacrazione, in prosa e in platea. Mi sono parsi eccellenti il *pastiche* musicale e la rumoristica di Hubert Westkemper. U.R.



## Fiaba e passioni per proto-femminista

LA MACHESA DI O..., da Heinrich von Kleist (1777-1811), versione (efficace) di Renzo Rosso. Regia (lirico-fiabesca) di Egisto Marcucci. Scene e costumi (stilizzazioni eleganti, cambiamenti a vista) di Graziano Gregori. Musiche (settecentesche) di Mario Borciani. Con Carla Gravina (appassionata), Giampietro Bianchi (vigoroso), Sergio Graziani e Delia Bartolucci (professionalità, impegno).

Carla Gravina ha incontrato, dopo qualche disavventura di palcoscenico, un personaggio adatto al suo temperamento generoso; due attori esperti come il Graziani e la Bartolucci, portano coloriture nel cast, che è equilibrato; la regia colta e raffinata di Marcucci volge in *reverie* fiabesca il testo kleistiano con l'aiuto di una macchinaria onirica e di un dispositivo scenico di movimento. Aggiungo che Rosso, da esperto drammaturgo, ha cavato il meglio dalla novella di Kleist, gioiello della letteratura tedesca, da Rossana Rossanda (che ha prefato l'edizione di Marsilio) considerata un testo esemplare del femminismo di tutti i tempi ma, insomma, abbastanza lontana dalle idee contemporanee. Basti dire che l'eroina del dramma — vedova e madre,

figlia del comandante di una piazzaforte lombarda; sorta di aristocratica Giovanna D'Arco che ha tutta la determinazione dell'innocenza — fa pubblicare sulle gazzette dell'epoca (siamo nel 1799, anno in cui il generale Suvarov entra in Italia) un annuncio per trovare chi l'ha resa madre con l'oltraggio dello stupro, e chiedergli di sposarla. Juliette von O. è stata cacciata da casa, l'iniziativa deve evitare che il bambino nasca bastardo; ma non c'è bisogno di dire che quel codice di comportamento non è più quello delle donne di oggi. La modernità del racconto di Kleist — desunto da cronache d'epoca, e concepito sotto l'influsso di *Julie, ou la nouvelle Heloise* di Rousseau — sta semmai nel colpo di scena che lo sorregge. Si scopre che lo stupratore, dunque il padre del bambino, è un ufficiale russo, il conte F... che aveva salvato la marchesa dalle libidini della soldataglia, ma che non aveva poi resistito alla tentazione di farne la sua preda; salvo a pentirsi e ad infiammarsi di vero amore. Quando la marchesa sa, prima si rifiuta di sposarlo e poi esige un matrimonio in bianco. La vicenda ha un lieto fine e, come avverte una rosea nube con svolazzanti amorini che scende dal cielo, «altri piccoli russi tennero poi dietro al primo». Il labirinto dell'enigmatico, tormentato Kleist è, in fondo, quello stesso della fiaba, anche se sui personaggi sovrastano destini da tragedia. La sensibilità di Marcucci lo spinge verso questo tipo di lettura, che si manifesta fin dalle prime scene con il sogno della marchesa. Questa, febbricitante dopo l'oltraggio, rivede gli aggressori in veste di diavoli armati, e l'ufficiale che la salva come un paladino a cavallo, che trafigge un arcano cigno nero di mostruose proporzioni e dalle ali di pipistrello. La fantasia scenografica del Gregori si sposa alle invenzioni del regista per produrre dei tableaux pre-raffaelliti, mentre gli interni variati a vista sono neoclassici, sfumati da velature. Tempi, ritmi e gesti sono quelli di una visione onirica cui danno respiro temi musicali per archi. Bella e tormentata, virtuosa e fiera, Carla Gravina si dà con l'anima, e senso di misura, al suo personaggio. Giampietro Bianchi si attiene giustamente alle introversioni del rimorso. E sono di classe le composizioni del Graziani, un padre quasi morbosamente geloso, e della Bartolucci, madre degna nella tempesta. U.R.

## Proclemer: incontro felice con Beckett

GIORNI FELICI (1961) di Samuel Beckett (1906-1989) traduzione di Carlo Fruttero. Regia (iluminante) di Antonio Calenda. Scena (degrado, metropolitano) di Nicola Rubertelli. Luci (bene) di Franco Ferrari. Con Anna Proclemer (grande interpretazione in crescendo) e Virgilio Quagliato (efficace partner). Prod. Plexus.

Se la prova di Anna Proclemer, poco abituata a frequentare il teatro dell'assurdo, ha avuto un esito più che positivo, sancito dagli applausi del pubblico, il merito va distribuito tra l'attrice, che ha butato nel cemento tutte le sue risorse, e il regista Antonio Calenda, fedele cultore della drammaturgia beckettiana.

«Beckett — ha scritto Martin Esslin — non si è mai preoccupato di venire capito o meno, non ha mai detto nulla per spiegare le sue opere». Ha aggiunto Peter Brook, spiritosamente, che queste sue opere «hanno le caratteristiche dei carri armati e degli stolidi: anche se gli spari contro, o gli butti addosso torte di panna, proseguono il loro cammino imperturbati». È vero, ma occorre tener conto di una raccomandazione ripetuta pazientemente da Beckett: che le *pièce* non sopportano né l'allegoria né la metafora, sono «oggetti in sé» da prendere per quello che rappresentano. La loro «comicità», su cui Beckett ha insistito (la terra di nessuno di *Godot* come la pista di un circo, eccetera), non va mostrata, è implicita, perché il tragico finisce sempre per sconfinare nel comico.

Ora, proprio perché la Proclemer «ha l'innocenza» di accostare il suo personaggio senza affondare nelle intenzioni «che non ci sono», evitando interpretazioni estetico-ideologiche, il risultato è un'interpretazione ortodossa, che Beckett avrebbe certamente approvato. Scostandosi dalla linea lirico-



astratta che era stata di Madeleine Renaud (diretta da Roger Blin) e di Giulia Lazzarini (nell'allestimento di Sirehler), l'attrice si è attenuta a una interpretazione teatralmente più corposa, come aveva fatto Laura Adani, aderendo alla lettera alla situazione descritta dall'autore: quella di una donna di cinquant'anni in parrucca bionda, di un'eleganza vistosa, che sprofonda nella sua buca come fosse la poltrona di un salotto borghese, e cerca nella borsetta le povere armi di una seduzione contro il tempo, lo spazzolino da denti, lo specchio, il rossetto. Abbandonata in un mondo desertico, in avara comunicazione con il marito Willie agonizzante in un'altra buca, sepolta prima fino al busto e poi fino al collo, Winnie vive la residua, fuggitiva sua vita attraverso il ricordo e la parola. L'impatto della rappresentazione deriva appunto dallo scarto fra la futilità del suo cicaleccio, l'insignificanza dei sentimenti residui, la gioiosa meraviglia con cui segue con una lente d'ingrandimento l'arrancare di una formica, l'inesorabile restringersi del campo espressivo della mimica facciale e i segnali del mistero incombente, quello del dopo. Ecco, la Winnie della Proclemer è «vera», cioè strugge nel suo resistere al nulla, con la determinazione dei carri armati e degli stolidi di cui parlava Brook, proprio perché «recita» la propria storia, inutile resistenza con i codici e le finzioni del teatro. In una sapiente graduazione di effetti: componendo con puntigliose cesellature della prima parte, non senza ridondanze di grande diva, e nella seconda parte lasciandosi attaccare dallo sconforto e dalla paura. Sicché ha una forte carica di tragica derisione, dopo le raucedini dello smarrimento, il valzer della *Vedova allegra* che canticchia a mo' di congedo.

Calenda ha accettato lo «strappo» fra i due tempi, evidenziando così la consunzione temporale e fisica del personaggio. Ha rispettato tutte le convenzioni di un testo che a suo modo è ormai un classico (il cappellino e l'abito rosa, il parasole che s'incendia, la rivoltella nella borsetta, il sinistro ringtonare di un campanello); ma ha calato la mummia vivente — d'intesa con lo scenografo Rubertelli — in una buca scavata nel calcestruzzo di un cantiere metropolitano, fra i muri di una costruzione interrotta, nel deserto di cemento dei nostri giorni. Ugo Ronfani

## Cantata francescana con l'odore del pane

CREATURE, drammaturgia e regia (realismo magico-popolare) di Luciano Nattino. Musiche (suggestive) di Paolo Conte, con Antonio Marangolo sax solista. Attori e fornai (bravura, affiatamento, impegno) Antonio Catalano, Lorenza Zambon, Carlo Bruni, Giuliano Amatucci, Monica Mattioli, Maurizio Agostinetto, Luigi Cilumbriello, Rocco Colaiana. Prod. CRT-Alfieri Mago-povero.

Il pane: ecco il personaggio — metafora dell'ultimo spettacolo di questo gruppo che sta rivivendo sulle colline del Monteferrato, mi pare, la stessa esperienza comunitaria dei *copiaus* di Jacques Copeau. Questa «cantata francescana» — per comporre la quale Nazareno Fabbretti ha offerto una consulenza sgorgata dal cuore — si svolge nel tempo reale in cui, lavorata con l'acqua ed il lievito, la farina diventa pane in un forno che gli attori hanno costruito con le loro mani (e che è in funzione nel cortile del Teatro della 14<sup>a</sup>, lontano per ragioni di sicurezza dal palcoscenico, dove l'azione si svolge davanti ad un ristretto gruppo di spettatori in tribuna). Le pagnotte, mentre la loro fragranza si spande nell'aria, finiscono appese con fili contro un cielo di carta al posto di argentee stelle: epilogo che ha la stessa metaforica poeticità del finale di *Miracolo a Milano*. Il Francesco e gli altri «giullari di Dio» che, fuori dal tempo e dallo spazio, in attesa che il pane benedetto diventi sostanza dell'eterno miracolo della vita, rivivono l'avventura folle e sublime del poverello di Assisi, sono fratelli delle figurine zavattiniane de *I poveri sono matti*. E dei contadini della Padania di Tonino Guerra, che abbiamo veduto andare in cerca di prodigi in un recente, affascinante spettacolo del Teatro delle Briciole di Parma.

C'è in *Creature*, insieme all'odore del pane, un'atmosfera di presepe di campagna, di sacra rappresentazione di villaggio, di veglia invernale nelle stalle. Ci sono, ripercorse con spirito laico, le stazioni di una fede antica, quella che legava la fede in Dio e l'umanesimo della giustizia e della pace. Ma c'è anche un accorto attingere ai segni poetici del nostro tempo, compresa la ricerca antropologica di Eugenio Barba. Nel racconto scandito in tempi lenti, frantumato come interiorizzata discorsività, reso con una gestualità antica, sorretto dal bel tema musicale di Paolo Conte che intreccia a un'aria classica del jazz per sassofono e un valzer da *bal musette*, emergono schegge apologetiche della vita di Francesco.

Suggestiva, ed efficace, l'intesa di gruppo degli attori, ognuno dei quali realizza tuttavia, con personale impegno, risultati interpretativi originali. N.F.

## È acerba e senza follia questa ubriacatura russa

CINZANO, di Ljudmila Petruscevskaia. Regia (alla Cechov) di Flavio Ambrosini. Scene (povere) di G.B. Bignardi e A. Negri. Costumi di Sabrina Giuffrè. Musica di Pierluigi Andreoni. Con Alessandro Del Bianco, Simona Luzi, Luciano Crippa, Stefano Simonini, Alessandra Ramelli, Sara Donzelli (buona volontà, ma inesperienza). Coop. Nuove Parole.

Nell'aprile scorso, al Festival dell'Attore di Parma, condividiamo l'entusiasmo di molti quando recensii questo testo teatrale, *Cinzano*, che Flavio Ambrosini ha presentato alla *Piccola Commenda* in una versione raddoppiata al femminile dall'autrice, e che è in scena contemporaneamente — mi dicono — in otto Paesi d'Europa. Lo spettacolo, allora, era in versione originale, nell'interpretazione di tre giovani, bravissimi attori — Sergey Sem-



zow, Grigori Manukow e Igor Solotowzki — che assai convicentemente rappresentavano il «new look» sovietico esploso nei duecento Teatri Studio dell'Urss. Il *Cinzano* del titolo era, espressa in gradazione alcolica, una povera metafora dell'Occidente, l'idea ed anzi la speranza di una fuga altrove, la risposta dell'illusione alla realtà. Ma questa cronaca della «febbre del sabato sera», che si spegneva nella noia ebete di una triplice sbronza, prima di esplodere in una violenza cieca ed insieme infantile (i tre demolivano impianti telefonici, si scatenavano alla batteria, s'abbandonavano all'epilessia del rag-time) s'accompagnava — qui sta in punto — con una serie di improvvisazioni comico-grottesche, che a noi ricordavano Chaplin, Ridolini, Tati, il miglior Villaggio. Ambrosini, invece, ha scelto il tono malinconico, cupo, di una lettura in cui un naturalismo tardo-realistico s'accompagna allo spleen russo di ben nota maniera, insieme alla dimostrazione di un insospettato, drammatico ritardo socio-culturale nell'Unione Sovietica. Ma, siccome arte e politica non hanno mai fatto buona lega, si impoveriscono le virtualità satiriche della *pièce* dell'arrabbiatissima Petruscevskaia, che trionfavano invece nell'allestimento degli attori del Celovek. L'interesse dello spettacolo alla *Piccola Commenda* risiede, a questo punto, nella seconda parte, per noi assolutamente inedita: quella della sbronza bis, al femminile: in un'altra povera casa di Mosca, tre donne — Polina, Rita, Elja — attingono a loro volta dalla bottiglia la forza per tirare avanti, e si scopre via via che le loro esistenze sono intrecciate a quelle dei tre uomini — Kostja, Pasha, Valja — che hanno annegato nel vermouth i loro guai per tutto il primo atto. Il cuore tenero di questa *pièce* sulle solitudini è nel disperato bisogno di calore umano, nella ricerca ostinata di amore attraverso i deserti della disillusione e della noia. Ma rendere tutto questo significa recitare un sottotesto devastato dalle realtà brutali di ogni giorno, il che richiede molta professionalità, se si pensa anche a quanto sia difficile rendere in crescendo gli effetti dell'alcolismo. I sei giovani attori fanno quello che possono (con alcuni efficaci accenti il Del Bianco, che è Kostja, e la Luzi, che è Rita): ma troppo spesso il testo e il sottotesto sfuggono loro di mano, sicché la rappresentazione risulta più «dimostrativa» che «persuasiva». U.R.

## Bambini terribili alle prese con Freud

ORIZZONTI INCLINATI, di Claudio Marconi e Remigio Gomez. Regia (agile) di Claudio Mar-

coni. Coreografie (citazioni dal *music hall*) di Deepti Elena Canfora. Musiche (buona ritmica) di Vincenzo Caruso. Con Remigio Gomez e Andrea Northoff (simpatici, allegramente complici).

Lui, Remigio Gomez, è mezzo siciliano e mezzo spagnolo per via di madre; ha studiato con i mimi Decroux e Lecoq, si è fatto le ossa nei caffè theatres parigini. Lei, una Barby teutonica tutta pepe e sale, con due occhi azzurri, un sorriso contagioso e una mimica a duemila wolfs. Si sono conosciuti a Francoforte, dove lei recitava nel teatro fondato da Fassbinder; dalla scoperta di una reciproca simpatia (che rimane il collante dello spettacolo in scena a Milano) alla decisione di fare coppia fissa, il passo è stato breve. Per Gomez, e al suo fianco, Andrea ha dimenticato la sua formazione classica, ed ha sfoderato un talento umoristico assai poco teutonico. Il loro primo spettacolo cabaretistico, *Dieci decimi* li ha lanciati dalla pedana dello Zelic di Milano un po' in tutt'Italia; e poi eccoli alla tivù in *Portomatto*.

Gomez e la Northoff si presentano al Teatro Litta — che, decisamente, sta concludendo una stagione azzeccata, all'insegna della nuova comicità — con uno spettacolino che ha una sua dignità espressiva, una sua originalità poco o punto teledipendente. Sono sketches perlopiù di costume, satirici, con spolveratine di *humour noir*, qualche spruzzatina di assurdo e, *en passant*, citazioni-omaggio ai Maestri, da Campanile a Flaiano a Allen. Bambini terribili, che manifestano le prime curiosità sessuali parlando dei pannolini, i due poi crescono e prendono per il naso Freud, con i suoi complessi, il che li porta alla fine a discettare comicamente intorno all'eros. Sono bravi entrambi — lei col suo divertente accento tedesco — a lanciarsi le battute, come in una partita di ping pong. Il Gomez gioca su una gaucherie alla Woody Allen, la Northoff sfodera una comicità a puntasecca, gioiosamente aggressiva. B.F.

## Moglie irrequieta con amante autorizzato

SENTIAMOCI PER NATALE, di Maurizio Costanzo. Regia (accorta) di Mino Bellei. Scena (funzionale) di Francesco Priori. Costumi (eleganza, sobrietà) di Margherita Fiorentino. Musiche (gradevoli) di Carlo Alberto Rossi. Con Roberto Alpi, Sara Bertelà, Maurizio Marchetti, Marina Giulia Cavalli (aderenza interpretativa, impegno). Prod. Teatro Parioli di Roma.

In un monolocale moltioso arredato con moder-

no eclettismo Natalia, traduttrice (Sara Bertelà) e Marco, architetto (Roberto Alpi) vivono la crisi del loro matrimonio, che ha nove anni. Quotidiani veleni hanno corroso l'intesa di un tempo. Natalia non sopporta più che Marco si sia adagiato in una disincantata routine, esige attenzioni e fervori fuori stagione, contrattacca con l'ironia, ha i nervi a pezzi e le basta la sirena notturna di un antifurto (è la prima di una serie di *scènes de ménage*) per diventare isterica. La soluzione — suggerita dal codice spregiudicato dei moderni rapporti di coppia — c'è: l'inquietata Natalia si faccia un amante «alla luce del sole», cioè d'accordo con il marito, sia per evitare la banalità costernante di una separazione, sia per non trasgredire la regola della lealtà. Ecco dunque apparire Gabriele (Maurizio Marchetti), l'amante prescelto di comune accordo nella categoria degli informatici, affinché il triangolo risulti programmato secondo la ferrea logica di un computer. Tutto andrebbe bene — o quasi — se Gabriele non fosse un bizzarro miscuglio fra il dottor Jeckill e Mister Hyde, non si trasformasse da introverso amico di famiglia in un satiro assatanato non appena rimane solo con Natalia. Troppo è troppo: il programmatore di computer rivelatosi un lanciere del Bengala del sesso viene congedato e Natalia torna fra le braccia più rassicuranti di Marco.



Nel secondo tempo, poiché la paranoia coniugale è riapparsa, altro triangolo; ma stavolta il terzo vertice è Violante, bionda creatura ondivagante fra attenzioni saffiche per Natalia e più normali attrazioni per Marco.

Intorno all'alberello ecologico di Natale, si disegnano alla fine — vere, struggenti — tre solitudini: quella di Violante, né olio né aceto; quella di Marco, che prende la porta dopo avere rivendicato il diritto solitario di reinventarsi, forse, un altro amore, e quella dell'incauta Natalia, che troppo tardi s'è riaccostata al marito. Forse, chissà... «Mancano pochi giorni, sentiamoci a Natale».

Troppo tenero per precipitare nell'inferno i suoi personaggi (ai quali regala, generoso, dei monologhi esplicativi di buona fattura), Costanzo ci avverte, dopo il divertimento, che l'amore è una misura dolceamara. Bellei dirige gli attori con il senso delle *nuances*. N.F.

## La brioche della rivoluzione

LE BLEU-BLANC-ROUGE ET LE NOIR, di Anthony Burgess. Adattamento di Jean-Pierre Carasso, marionette di Enrico e Andrea Baj, musiche di Lorenzo Ferrero. Regia (intelligente) di Massimo Schuster. Teatro dell'Elfo di Milano, coproduzione Teatro alla Scala e Centro culturale francese.

## Doppia funzione di Tesman in Hedda Gabler con la Benedetti

HEDDA GABLER, di Henrik Ibsen. Regia (interessante) di Augusto Zucchi. Scene e costumi di Stefano Pace. Con Francesca Benedetti (misuratissima), Aldo Reggiani, Giampiero Fortebraccio. Prato. Teatro Metastasio.

L'interprete italiano più attento e incisivo dell'opera di Henrik Ibsen degli ultimi anni è Massimo Castri che ci ha consegnato una fulgida trilogia di drammi della definitiva maturità (*Hedda Gabler*, *Il piccolo Eyolf*, *John Gabriel Borkman*). Castri ha posto in chiara evidenza caratteri di commedia riscontrabili in buona parte della drammaturgia ibseniana. Fra le opere interessate c'è *Hedda Gabler*, «testo di confine e di perfidia», tipico di un teatro *boulevardier* sadico e crudele, che sembra minimalizzare gli alti temi etici e sociali proposti dall'autore. E proprio attraverso «la forma alienante della commedia» Ibsen, paradossalmente, corona la lunga ricerca di una scrittura tragica contemporanea.

Ebbene, ci è parso che in questa versione della centenaria *Hedda Gabler*, tradotta e ridotta (riaperti alcuni tagli eseguiti dopo l'edizione madre di Monaco) da Enrico Groppali, il regista Augusto Zucchi abbia tenuto conto, almeno in parte, della lezione di Castri, evitando la convenzionalità del dramma da salotto borghese. Semmai, rispetto a Castri, acuto analista, Zucchi ha cercato di esteriorizzare la propria rilettura di Ibsen, usando una scena spezzata sullo sfondo del nudo palcoscenico e raddoppiando il personaggio di Tesman. Costui, in scena è il pallido marito di Hedda, personaggio, ma anche servizievole servo di scena e intrattenitore; appena fuori, indossato un moderno impermeabile e abbracciato uno stereo portatile, diventa una sorta di regista alla Kantor (o pirandelliano alla Hinkfuss?), suggeritore, occhio critico, a tratti figura ingombrante e ipnotica in grado di condizionare e dirigere le azioni altrui. Insomma un burattinaio senza fili che, una volta consumata una recita di intrecci, egoismi, sotterfugi, tristi amori, ricatti da *vaudeville*, spinge i suoi pupazzi ad una tragedia improvvisa, raggelante, quindi ridicola.

La lettura di Zucchi è interessante e, in massima parte, coerente. Semmai abbisogna di una maggiore definizione dei personaggi, alcuni dei quali meritano un supplemento di introspezione, sia pure in un contesto di commedia borghese. Francesca Benedetti alle prese con un personaggio colossale, ormai sviscerato da colleghe illustri ha scelto la saggia strada della misura. La sua Hedda Gabler è una donna scomoda per il suo tempo, consapevole del proprio valore, disgustata dalla meschineria maschile e dallo smaccato gallismo; ha punte di sarcasmo, fino a rendersi odiosa, ma anche moti di generosità. Della doppia funzione di Tesman abbiamo già accennato. Nelle mani di un attore elegante e curioso come Aldo Reggiani, Tesman non è più la sagoma sbiadita di un fallito, ma soltanto un timido che, alla resa dei conti, volge l'intera vicenda a suo vantaggio, dimostrandosi l'unico a saper navigare nel pelago delle convenienze borghesi. Un colorito Brack è stato tratteggiato dal convincente Giampiero Fortebraccio. P.L.

Che chicca di locandina! Fa pensare a: libretto di Cocteau, musiche di Satie, scene di Picasso.

Il felice incontro tra lo scrittore Burgess, geniale autore di *Un'arancia a orologeria* (da cui Kubrik trasse il suo *L'arancia meccanica*) e musicista in proprio, il musicista Ferrero, attentissimo al suono dei tempi, il Baj patafisico e Schuster (che con Baj già «marionetto» a meraviglia un *Ubu Roi*) avviene intorno al tema della rivoluzione francese. E capita nell'anno che sancisce, ancor prima del cambio di denominazione controllata al *vin rouge* comunista, la mutazione del senso stesso di rivoluzionario.

Si tratta, anche in questo caso, di un'opera per marionette. E di un'operazione che va al di là della curiosità.

Cose così non possono nascere dalla logica di un mercato teatrale protetto e protezionistico. Ad un pubblico a cui manca il pane scenico di fragranti novità non si può che sovraneamente suggerire di assaggiare almeno *brioche* come questa. *Fabrizio Caleffi*

## Frivolezze scintillanti di una società morente

FIOR DI PISELLO, di Eduard Bourdet. Regia (scintillante) di Giuseppe Patroni Griffi. Scene (suntuose) di Aldo Terlizzi. Costumi (elegantissimi) di Gabriella Pescucci. Coreografia di Mariano Brancaccio. Con Franca Valeri, Mariano Rigillo, Laura Marinoni, Giovanni Crippa, Danilo Nigrelli, Totò Onnis (una compagnia di gran classe).

Giuseppe Patroni Griffi, dopo intense stagioni votate a Pirandello, è balzato in sella a *Fior di pisello* di Eduard Bourdet, una commedia apparentemente caduca come il proprio titolo, per inaugurare la trilogia delle «Risate fra le due guerre». Le motivazioni della scelta di Patroni Griffi sono ormai note (mantenere in piedi la bella compagnia

nata con Pirandello, avviare i suoi giovani attori al comico, riesumare criticamente una di quelle commedie borghesi che Pirandello usò per operare la destrutturazione del teatro), come è noto che Bourdet fu maestro di «tecnica e documentazione», come scrisse Ettore Giannini, mondano e frivolo, ma non quanto lo si voglia immaginare. Infatti, assistendo alla rappresentazione del *Fior di pisello* di Patroni Griffi, abbiamo colto nella commedia di Bourdet un'inquietudine diffusa, un umorismo raggelante, un cinismo fatalista, una ricerca esasperata del piacere, propri dell'universo schnitzleriano, condividendone la precarietà, la consapevolezza della dissoluzione, la percezione dello sfacelo. Emblematico il suggestivo finale dell'*entrée* di tritoni e nereidi che sancisce il successo della grande festa in costume voluta dal duca d'Anche.

La commedia, al di là dell'allusiva, conturbante conclusione di Patroni Griffi, si rivela un gioiello di raffinatezza, di squisita grazia e di intelligente intrattenimento, in cui accade tutto, anzi niente. Bourdet filma una società conosciuta, ricca e dissipata (potremmo divertirci a dare nomi veri storici ai personaggi) affaccendata a passare da un *party* a una cena, da un ricevimento a uno spettacolo: un mondo dominato dalla regale figura del duca d'Anche e amministrato dal *parvenu* principessa Voltizine, preoccupato soprattutto di coltivare e esibire relazioni omosessuali (e di nascondere le altre), ambito da un paio di borghesi in vena di promozione sociale, la provinciale Madeleine e il neindustriale d'auto Tavernier.

Strepitosa, com'è nello stile Patroni Griffi, la prestazione attoriale collettiva a cominciare da una Franca Valeri scintillante, graffiante nel ruolo della faccendiera Voltizine, arbitra delle ammissioni al *tout Paris*, per continuare con Mariano Rigillo, potente, autoritario, volubile duca d'Anche; con Laura Marinoni, seducente, ambiziosa giovane vedova di campagna, Giovanni Crippa, Danilo Nigrelli e Totò Onnis. *Paolo Lucchesini*

## Il dramma di Anita madre, moglie e amante

ANITA GARIBALDI, di Mariela Boggio. Regia (essenziale e delicata) di Julio Zuloeta. Scene di Giancarlo Bosco. Costumi di Gianna Gelmetti. Con Rita Pensa, Paolo Hermanin, Gino Cesaria, Mara Jannelli.

Di Anita Garibaldi, il cui nome è indissolubilmente legato al nostro Risorgimento, in effetti non sappiamo molto, tranne appunto che fu la moglie dell'Eroe dei Due Mondi. La storia infatti ne ha incastonato la figura in un ruolo di eroina splendente di luce riflessa. Su questa cristallizzazione, tanto abusata dalla retorica, interviene il testo teatrale che Mariela Boggio ha tratto da *La moglie del Generale*, scritto dalla pronipote dell'eroina. *L'ultimo sogno di Anita De Ribeiro sposata Garibaldi*, titolo originale della pièce di Mariela Boggio, attraverso il rincorrersi dei ricordi che si accavallano all'approssimarsi della morte, diviene così la testimonianza, raccolta con una sorta di silenzioso pudore, di un dialogo con una creatura, (il figlio che porta in seno), destinata a morire con lei, per cui la madre rievoca il grande amore che ha dato alla sua vita il senso dell'assoluto. Ma prima ancora rivive i momenti di un'infanzia punteggiata di dolore e di restrizioni, di un'adolescenza insidiata dalla doppia emarginazione di donna e donna povera, e di una pienezza vitale mortificata da un matrimonio imposto destinato a fallire rapidamente.

La regia di Julio Zuloeta, improntata a toni di chiarezza lieve, pone Anita contro una scena quasi nuda che sembra rispecchiare la solitudine fisica e morale dove il variare di luci cilestrine immerge nella nebulosità brumosa del delirio l'apparizione di Anita bambina o evidenzia la cruda sanguinolenzia della battaglia in un lungo manto rosso che invade il palcoscenico e i cui lembi nelle mani di Anita si trasformano nelle sembianze dei morti in cui lei teme di riconoscere il volto dell'amato. Lo spettacolo, delicato ed esile, avrebbe potuto forse approfondire, col supporto di mezzi più complessi, il gioco evocativo su cui si basa il testo e che vede Anita entrare e uscire dalla realtà dell'agonia al sogno del delirio. Rita Pensa, sostiene con dignità un ruolo faticoso che la vede sempre in scena, spalleggiata con efficiente misura da Paolo Hermanin, Gino Cesaria e Mara Jannelli. Antonella Melilli

## Giochi di coppie in versione musical

ROMANCE ROMANCE, di Barry Harman (testo) e Keith Herrman (musiche). Traduzione di Duccio Faggella, adattamento di Enrico Vaime (bene). Regia (invenzione, levità) di Luigi Squarzina. Scene e costumi (eleganza) di Uberto Bertacca. Movimenti coreografici di Orlando Ramirez. Realizzazione musicale di Renato Serio. Con Daniela e Simona D'Angelo (freschezza, verve), Maurizio Micheli (mestiere, simpatia) e Massimo Baglioni (prestanza, bravura). Direttore d'orchestra Carlo Boccadoro. Prod. Flair-Manzoni.

Nello shaker del musical, in un tripudio di valzer e polke, di jazz e di rock, due espertissimi barman — Barry Harman, venuto dalla televisione e formatosi nell'Off Broadway, e Keith Herrmann, che aveva scritto la partitura di *Godspell* e orchestrato un altro successo, *Cats* — hanno usato, come ingredienti di base, un racconto di Schnitzler, *Die kleine Komodie* (primo tempo) e un quasi contemporaneo atto unico di Jules Renard, *Le pain de menage* (secondo tempo). In aggiunta, hanno preparato una mistura — assai gradevole, per la verità — in cui entrano anche l'operetta, la commedia brillante alla Shaw, e in forma parodistica la tele-novela.



Sono questi ingredienti, alcuni di qualità, che debbono avere incuriosito un impresario accorto come Ardenzi ed un regista colto ed esperto come Squarzina. Qualche ammiccamento alla commedia musicale all'italiana (mi riferisco all'adattamento di Vaime) ha completato l'operazione. *Commediola* di Arthur Schnitzler mette insieme, nella Vienna gaudente e decadente fin de siècle, due innamorati appartenenti all'alta società, che cedono al gusto del travestimento per sfuggire al tedium vitae. *Pain de menage* — cavallo di battaglia di attori della Comédie Française — indagava, alle soglie della Belle Époque, sulla pericolosa convivenza di due coppie in vacanza, sul filo di un adulterio soltanto «parlato», e alla fine non consumato, fra due dei quattro amici. Abilmente, Harman ha trasferito il tutto nell'America dei *week ends* di massa a Long Island, in un condominio al mare. Cambiamenti a vista, spostamenti di oggetti scenici, travestimenti coreografici dell'Ottocento-Novecento addobbano festosamente la svelta regia. Micheli interpreta con corposa, estroverosa bravura i due ruoli del *viveur* viennese e dell'americano acquacheta in vacanza. Daniela e Simona D'Angelo — asprigna e puntata la prima, soavemente maliziosa la seconda — gareggiano in bravura, degne figlie di tanto padre, nell'animare i loro personaggi, e sanno ballare, cantare, porgere con grazia le battute. Non sfigura nel quartetto, anzi, Massimo Baglioni, che sa intonare bene i melodici *couplets* di Hermann e suonare pregevolmente sax e clarino N.F.

## Se la figlia un giorno abbandona la madre

SENZA COPIONE, di Gina Lagorio. Regia e scenografia (accurate) di Antonio Ballerio. Con Ketty Fusco (brava) e, in videoimmagini, Prisco Dindo. Prod. Teatro La Maschera di Lugano.

In attesa che al Teatro Studio del Piccolo vada in scena una sua commedia più volte rinviata, Gina Lagorio, ha affidato *Senza copione* a Ketty Fusco, da tempo impegnata alla radio di Lugano per far conoscere la drammaturgia italiana.

Il monologo della Lagorio, è la confessione-sfogo di una madre — una divorziata, benestante — in-dotta ad interrogarsi sulle ragioni che hanno spinto

la figlia ad andarsene da casa. Il problema ricorrente, anzi antico, dell'incomprensione fra le generazioni raggiunge, nel testo della Lagorio, il discorso più attuale della contestazione giovanile, uscita in questi anni dagli schemi famigliari per assumere — come sappiamo — anche i più inquietanti contorni di una vera e propria rivolta sociale. Sentimenti e risentimenti muovono i pensieri della madre, nella casa vuota, ma su di essi si innestano temi e motivi più generali, che attaccano alle radici regole e condizioni del vivere nella famiglia e nella società. Minuziosa è la scansione delle ragioni che hanno determinato la crisi fra madre e figlia, e alla fine sappiamo che questa è andata a vivere a New York con un uomo più anziano del padre. La Lagorio — ecco il punto, ecco il «tono alto» del monologo — si rifiuta però di rimanere nell'ambito di una demagogica solidarietà nei confronti del mondo giovanile, e con una scrittura sorvegliata, in mimesi con l'ambiente borghese che inquadra la vicenda, ma attenta ai movimenti psicologici, si colloca a mezzavia fra i limiti della sua «buona madre» e le ragioni della sua «cattiva figlia».

Ketty Fusco, capace di finezze interpretative, aderisce con sensibilità al personaggio e ne esprime le ansie e i roveli con un ben graduato crescendo di effetti; la figlia è presente sul video, in una serie di immagini insieme mute ed eloquenti, ed ha l'espressività della *top-model* Prisca Dindo. La regia di Ballerio sembra volta ad «anestetizzare» il dramma: e non è la più piccola fra le finezze dello spettacolo, molto applaudito. N.F.

## Passione e distruzione nella coppia di Manfridi

TI AMO MARIA! di Giuseppe Manfridi, Premio Bignami Ater Riccione 1989. Regia (sobria e lucida) di Marco Sciacaluga. Scena (iperrealista, stile piacentiniano) di Alberto Andreis. Musiche (rielaborazione jazz) di Lino Patruño. Luci ed effetti sonori (bene) di Piero Negro, Ferdinando Nicci. Con Carlo Delle Piane e Anna Bonaiuto (intelligenza dei personaggi, intensità). Prod. Fox & Gould di Massimo Chiesa.

E Giuseppe Manfridi, drammaturgo di successo poco più che trentenne, è andato ad immaginare una storia che, muovendo da quel messaggio in bottiglia, esplorasse passato e presente di una coppia. Lo ha fatto, certo, per dare corpo sulla scena a certi fantasmi, ma anche per costruire un personaggio adatto a Carlo Delle Piane, l'attore che Pupi Avati ha rivelato alle platee cinematografiche, e che desiderava tornare al palcoscenico, dove aveva mosso i primi passi negli anni Sessanta accanto a Chiari, Manfrè, Montesano.

Andrea è un pianista cinquantenne che cerca nell'alcool (ma infantilmente: gira con le tasche piene di baby-bottiglie di liquore) la forza per riconquistare — più giusto dire riaggredire — Maria, una sua passione di dieci anni prima, che dalle spire soffocanti, maniacali di quell'amore si è liberata, fino all'oblio, ed è diventata una cantante jazz. Ritrovata la donna, Andrea — un relitto ormai, in piena regressione psicologica, affettiva e sessuale, chiuso in un caparbio feticismo, preda di manie sado-masochistiche al limite della paranoia — si installa sul pianerottolo davanti alla porta di Maria. E qui pone il suo «assedio» a Maria, sorprendendola a più riprese fra le ante dell'ascensore e la porta di casa, consumando uno squallido stupro psicologico che rasenta la violenza fisica, urlando «come un lupo» la sua pena, aggrappandosi come un bambino capriccioso alle «reliquie» del loro amore, un mangianastro, un sassofono giocattolo, un pallone, un indumento, una lettera. O rintanandosi come un topo sulla scala del solaio. L'autodistruzione è il segno del destino di Andrea; chi non approvasse il colpo di pistola finale, nella cabina dell'ascensore (teatrale, certo: ma siamo a teatro, regno delle convenzioni), non ha capito che



la telenovela di Manfridi su due figure del mondo della canzone è in realtà, nel rigoroso, calibratissimo sottotesto, un'analisi clinica, e aggiornata, degli inferni strindberghiani fra Eros e Tanathos. Infuriato e strisciante, lucido e smarrito, perseguitato dalle sue furie e dall'abbaiare di un cane dietro la seconda porta, Delle Piane è giusto e coerente in questa marcia verso l'autodistruzione, e rende credibile il difficile passaggio della (schizofrenica) rivolta morale di Andrea, quello che lo spinge al suicidio quando Maria, riconquistata al gioco di quell'amore infernale, propone un volgare accomodamento fra il passato e la sua nuova vita. Ma bisogna dire che l'interpretazione di Delle Piane riceve luce da quella, simmetrica, di Anna Bonaiuto, semplicemente perfetta nel rendere la splendente femminilità di Maria, la sua algida lontananza, l'innocente crudeltà della sua indifferenza, gli stanchi cedimenti strinati di malinconica ironia, il misto di ribrezzo e di pietà che le ispira l'uomo. E la regia di Sciacaluga ha la precisione di un metronomo, all'uniscono con la partitura di Manfridi. U.R.

## Con Dostoevskij nella città orribile

OMSK, di Alfonso Santagata, da Fiodor Dostoevskij. Scene e luci (efficaci e poetiche) di Tullio Ortolani. Con (molto impegnati) Alfonso Santagata, Claudio Morganti, Franco Pistoni, Cos Gralione. Prod. CRT.

Dopo Büchner, Handke e Cervantes, questa volta è Dostoevskij ad essere il riferimento letterario della drammaturgia di Santagata e Morganti. Anche se tale appropriazione si risolve solo in alcune idee e suggestioni che fanno da scintille per la definizione di un teatro inedito e autonomo. Così Omsk, l'«orribile» città della Siberia in cui lo scrittore russo trascorse gli anni più neri della sua vita, in questa inquietante messinscena perde la sua connotazione geografica per trasformarsi in un luogo mentale, senza tempo, infernale, dove i personaggi (tratti essenzialmente dall'*Idiota* e da *La Mite*), ridotti a pallide ombre venute dal profondo, si perdono in una ossessiva confessione, svelando, tra parole smozzicate, rimasticate con una ripetitività esasperata, e brandelli di gesti i sensi di colpa che attanagliano le loro esistenze. Spettacolo emozionale, dall'impatto scenico coinvolgente, che si avvale di un nero interno claustrofobico, appena squarciato dalla luce fioca delle lampade impugnate dagli attori, il cui silenzio viene suggestivamente interrotto da laceranti ululati di sirene e da suoni beckettiani di campanelli, e ritmato da una bellissima colonna sonora che mescola lo *Stabat Mater* di Vivaldi alla popolare *Kalinka*. Allestimento un po' ambizioso, dall'intenso ermetismo, che suscita nel pubblico sensazioni forti. Lidia D'Espinosa

## Viaggio a ritroso nella comicità di Fo

L'UOMO NUDO E L'UOMO IN FRAK e GLI IMBIANCHINI NON HANNO RICORDI di Dario Fo. Regia (intelligente) di Arturo Corso. Scene e costumi (grotteschi) di Angelo Poli. Con Luca Sandri, Alberto Fargna, Paola Bonomi, Piero Domenicaccio, Enzo Jacchetti, Adriana Alben, Mariella Maciariello e Rossella Padovani (tutti giovani e bravi). Prod. Stabile del Filodrammatici.

Dopo la piacevole e fugace apparizione a «Milano d'Estate 1989», sono ritornate al Teatro Filodrammatici di Milano le due farse di Dario Fo, datate 1959, ma ancora giovani per la loro impareggiabile freschezza comica e per la smagliante vita scenica che Arturo Corso, attore e regista, compagno di Fo da anni, gli ha saputo ridare. Gremite di una comicità surreale e grottesca, le due farse rappresentano un interessante tentativo di denuncia di costume, non ancora politico e polemico come il successivo teatro di Fo, ma già un esempio di critica molto puntuale. La prima *pièce* si presenta come una satira tagliente contro la borghesia arretrata e smaniosa di apparire di quell'epoca. La seconda — farsa in cui si rincorrono *gags* da rivista, *clownerie* e comiche da film muto — è un piccolo apologo sull'egoismo di una donna che, pur di tenersi il marito tutto per sé, lo imbalsama con iniezioni di insetticida, facendone un manichino. L'immediatezza e il ritmo delle battute, la sapiente fusione di tipologie e generi teatrali diversi, come la rivista, il *vaudeville* e il cabaret, e la perfetta coesione e sincronia di un cast di attori bene assortito, hanno garantito a questi due atti unici gli applausi scroscianti del pubblico. Lidia D'Espinosa

## Ronconi e gli eroi mitici di O'Neill

STRANO INTERLUDIO, di Eugene O'Neill, traduzione di Bruno Fonzi. Regia anticipatrice di Luca Ronconi. Scene di Margherita Palli. Costumi di Carlo Poggioli. Musiche di Paolo Terni. Con Massimo De Francovich, Maurizio Gueli, Galatea Ranzi, Massimo Popolizio, Riccardo Bini, Paola Bacci, Matteo Rolfo, Edoardo Scatà, Alvia Reale. Prod. Teatro Stabile di Torino.

O'Neill è considerato, a ragione, il maggior drammaturgo nordamericano, ma anche i suoi esiti più alti nemmeno sfiorano l'intensità, mettiamo, di uno Strindberg. Né Ronconi ha preso troppo sul serio le «un poco rozze cellule tematiche» e le «gravi e ridondanti variazioni» di questi nove atti che disegnano oltre trent'anni di una famiglia wasp (*white anglo-saxon protestant*) in sei ore circa di spettacolo.

Nell'ambito di una stagione tutta puntata sul Novecento, il neodirettore dello Stabile torinese si misura con questo autore, sinora mai affrontato, non per illustrarne le tesi ma per saggiarne la struttura. Ecco allora la scelta simbolica della scenografia (un carro ferroviario che si trasforma in vari interni, poi nella tolda di uno yacht), ecco gli attori col volto coperto da maschere, ecco soprattutto una storia di giovani che invecchiano (e non, come si faceva nel teatro di una volta, di vecchi divi che ripercorrono il tempo all'indietro).

La critica ha poco rilevato che la regia di Ronconi dimostra quanto O'Neill anticipi un modo di intendere il realismo che poi sarà fatto proprio soprattutto dal cinema d'autore hollywoodiano: un realismo di facciata che crea dei personaggi mitici, eroi di un Olimpo infelice e drammatico. O'Neill, dice Ronconi, anticipa non solo Miller, Williams e Albee, ma anche autori di cinema come Ford e Kazan.

Lo spettacolo sconta la difficoltà della sfida. La pesantezza di O'Neill non ci è risparmiata, soprattutto perché la compagnia fatica a seguire il disegno registico. Alcuni attori, infatti, recitano in «roncone» (con strani interludi tra le parole, con intonazioni cubiste che rischiano il birignao) e soltanto un paio di essi abitano nello spirito della messinscena. Al debutto Galatea Ranzi militava, pur generosamente, nella prima categoria, mentre Massimo Popolizio e Paola Bacci erano dei grandi ronconiani. Antonio Attisani

## L'intellettuale e il potere in un dramma di Kohout

«Mi si chiede come prima cosa un parere sulla situazione cecoslovacca, ma del resto è giusto così; la letteratura cecoslovacca da secoli sostituisce la politica che tace». Così dice Pavel Kohout, a Roma per presentare *Posizione di stallo, ovvero il gioco del Re*. L'opera, terzo titolo della nuova collana *Ricordi Teatro*, è in libreria da gennaio nella traduzione di Flavia Foradini.

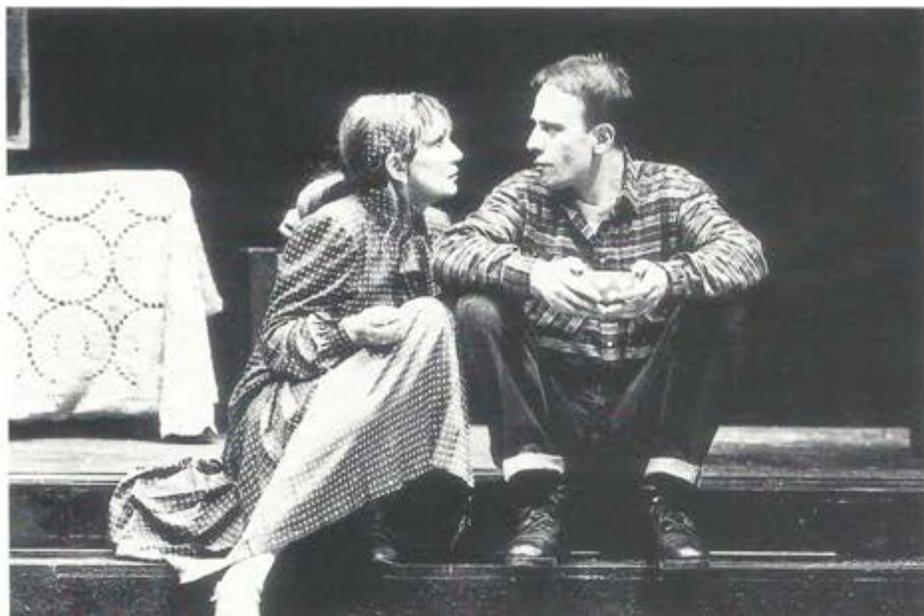
Kohout è nato a Praga nel 1928; privato della cittadinanza per la sua opposizione al regime vive a Vienna dal '79. Non intende tornare a Praga. «Ho avuto una vita ricca di svolte drammatiche. Ma sono un ottimista, e cerco di scoprire gli aspetti positivi in ogni situazione. Dopo essermi riavuto dallo shock, quando nel '78, di ritorno da un lungo soggiorno a Vienna durante il quale ero stato consulente del Burgtheater, fummo respinti al confine cecoslovacco e privati della nazionalità, valutai la situazione e mi dissi: è poi così tragico? Fino al 1918 tutti gli scrittori cecoslovacchi erano austriaci! Il mondo di Vienna e di Praga era un grande crogiuolo».

Rappresentato in quasi tutti i Paesi del mondo, in Italia è noto solo per *Roulette*, messa in scena al Teatro Stabile di Trieste, e per *Maria lotta con gli angeli*, il telefilm realizzato dalla Rai con la regia di Giorgio Albertazzi nel 1981, e riproposto in questi giorni.

Oltre ai copioni di teatro Kohout ha scritto romanzi e sceneggiature, queste ultime in collaborazione con la moglie. Ora si sta dedicando a un romanzo-fiume sulla situazione dei rifugiati cecoslovacchi e sloveni, romanzo dal quale intende ricavare un soggetto per un film.

Della commedia rappresentata al Teatro Due dalla Compagnia dell'Atto diretta da Renato Campese ha preferito non parlare se non per dare in succinto la trama: «L'impulso a scriverla mi venne dal ritrovamento di ignari soldati in assetto di guerra su un atollo del Pacifico. I miei tre personaggi in "posizione di stallo" sviluppano una situazione esistenziale attraverso una struttura a spirali che s'interseca tra loro in un succedersi di situazioni dinamiche. Ma quando si resta più innocenti? Quando si diventa motori della storia o quando ci si distacca dagli eventi aspettando che la storia si chiarisca da sola?».

Il dramma è andato in scena con buon successo per la regia di Marco Lucchesi e la efficace interpretazione di Anna Menichetti, Renato Campese e Enzo Robutti, ambientato dalla scena di Sergio Tramonti. Fabio Battistini



## Glamour e schizoide l'Amanda di Piera

ZOO DI VETRO, di Tennessee Williams. Regia (discreta) di Furio Bordon. Scene (belle) di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Gabriella Pescucci. Con Piera Degli Esposti (in grande forma) e Franco Castellano, Beatrice Visibelli e Diego Ribon (tre giovani di qualità). Prod. Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia.

Anche in questa occasione, la riproposta di *Zoo di vetro* — un caso o il destino? — è legata al «ritorno» di una grande attrice nel ruolo di Amanda Wingfield: Visconti volle ricondurre in palcoscenico Tatiana Pavlova, che da tempo si era dedicata alla regia e all'insegnamento; Sepe tolse la Villi da una stasi attoriale che durava da dodici anni; ora Bordon ha saputo convincere Piera Degli Esposti a ripresentarsi in teatro con una compagnia, dopo stagioni di fulgidi assoli (*Molly cara*, *Storia di una voce*, *Michelangelo*).

Piera Degli Esposti ha abbracciato con impeto e razionalità insieme il personaggio di Amanda, commisurandolo a una serie di modelli di figure di donne americane, non soltanto quelle di Williams, svariando dal cinema americano degli anni Cinquanta alle *soap-operas* giornalmente propinate dalla tv. Di Amanda, Piera ha colto due precisi atteggiamenti, quello esteriore, irresistibilmente ottimista, di un *glamour* provinciale, un umorismo impostato, costruito allo specchio, e quello interiore della donna sconfitta che si rifugia nei ricordi di un tempo felice quando era la reginetta della festa, con diciannove pretendenti ai suoi piedi, prima di finire sposa di un inquieto impiegato del telefono, pronto a piantarla appena possibile lasciandola sola con i due figli. Personaggio schizoide, fragile, commovente, sognatore irriducibile, ma anche antipatico, irritabile, perfino crudele, l'Amanda di Piera Degli Esposti riesce a saldare smarrimenti romantici a lampi di inaudita comicità, a esibizioni grottesche, a unghiate feline. Prestazione eccezionale, eclettica che, a tratti, ci ricorda una Borboni di diversi anni fa.

Né sono stati da meno i tre compagni di scena. Nel ruolo guida di Tom si fa ammirare Franco Castellano; il suo Tom è intriso della tristezza, la frustrazione, la meschinità di una gioventù sprecata inutilmente, appena mitigata dalle sere trascorse al cinema, ma anche capace di strappare, senza alcun rimpianto, il morboso subalterno rapporto con la sua famiglia. Brava Beatrice Visibelli, tesa in una nevrotica rigidità, che quasi mai riesce a sciogliere, l'infelice, complessata Laura, padrona soltanto di una piccola collezione di animaletti di vetro, destinata allo zitellaggio. Sicuro nel ruolo di Jim, ipotetico partito per Laura, altro fallito di grandi speranze, uno scattante Diego Ribon. Furio Bordon ha composto lo spettacolo guardando più agli at-

tori che a un'unità di stile e di ritmo. Constatato l'omaggio ai vari Williams di Luchino Visconti, punteggiando lo spettacolo di citazioni discrete, il regista ha saputo scegliere con fine intuito, come luogo evocativo del racconto di Tom, uno di quei sordidi vicoli di servizio ingombri di rifiuti, tipici di una metropoli (New York?), vicolo che si trasforma nella misera casa nel *deep south* dei Wingfield e diventa pretesto di variazioni spettacolari. Paolo Lucchesini

## Giovampietro «rauco» per Roberto De Monticelli

SIGNORI, CREDETEMI, IL TEATRO DEVE ESSERE RAUCO, di Roberto De Monticelli. Regia, scena e interpretazione (gran professionismo) di Renzo Giovampietro. Con Alfredo Piano. Musiche di Satie e Mahler. Prod. Compagnia di Prosa Renzo Giovampietro.

Roberto De Monticelli era un critico teatrale meticoloso che cesellava parole e giudizi con la peripatetica di chi nel teatro era cresciuto. Per molti anni ha rappresentato la figura del critico per eccellenza perché dietro alle sue critiche non c'era soltanto il mestiere ma scalpitarono i valori solidi del teatro. Oltre al pregevole e sofferto romanzo dal titolo flaubertiano, *L'educazione teatrale*, di De Monticelli è uscita postuma la raccolta di numerose sue recensioni e articoli, fra cui un singolare racconto pubblicato sulle colonne del *Corriere della*



sera nel lontano 1981. *Signori, credetemi, il teatro deve essere rauco*, questo il titolo del racconto-saggio e dello spettacolo ricavato da Renzo Giovampietro, attore di grande mestiere restio al clamore pubblicitario e coerente con scelte di repertorio non certamente popolare.

Nell'ora scarsa di spettacolo, si immagina la scena di un teatro di provincia dove si sta provando una tragedia alfierriana e dove, l'immaginario professor Ics Ipsilon, tiene una bizzarra conferenza sulla raucedine ovvero quella tumefazione, quell'abbassamento o alterazione della voce «per sopravvenuta infiammazione delle mucose faringee e laringee o per alterazione delle corde vocali». Con indosso una palandrana ottocentesca, lo stralunato professore, imprime al suo discorso sulla fonazione il timbro istrionico di chi, per spiegare, emula la voce dell'attore. La raucedine diventa così lo specchio critico, la rivelatrice cartina al tornasole della crisi del dramma ma anche l'ancora di salvezza della ragione a cui si connette la parola «mortificata, dilaniata, triturrata, ridotta a poltiglia, tenuta ovunque in sommo spregio». Tra esempi tratti dal *Revisore* di Gogol, ecco l'imitazione delle voci di Ricci, Ruggeri, Gassman, Bene, Randone, quali testimoni di quell'incrinatura che percorre longitudinalmente il teatro, dal palcoscenico alla platea.

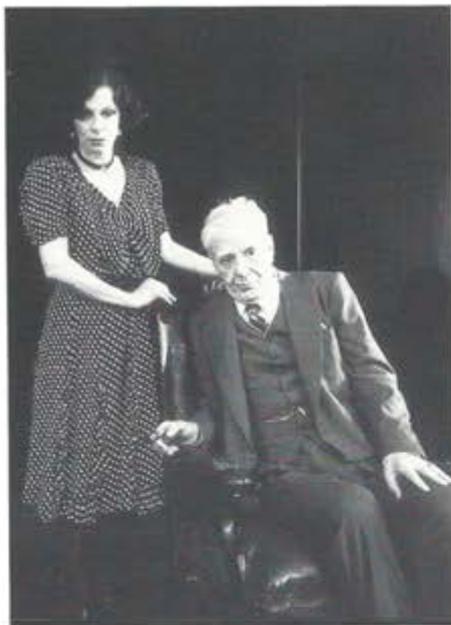
Renzo Giovampietro, con questo omaggio al rimpianto De Monticelli, dà una lezione di recitazione; Alfredo Piano è il muto e solido servo di scena introdotto dall'attore-regista in questo inconsueto copione, commentato sobriamente da musiche di Mahler e Satie. Carmelo Pistillo

## Se Tognazzi incontra una strana Butterfly

M. BUTTERFLY (1985) di D.H. Hwang. Trad. (nitida) Tullio Kezich. Regia (sobria, ma lenta) di J. Dexter. Scene e costumi (raffinati, funzionali) di Stefano Pace e Mariolina Bono. Con Ugo Tognazzi e Arturo Brachetti (strana coppia, in gara di bravura) e Patrizia Pasqui, Marina Biondi, Blanca Galvan, Guido Cerniglia, Pier Senarica, Celestini Campanari, Giuseppe Parente (vivaci caratterizzazioni). Prod. Plexus Ardenzi.

*M. Butterfly*, del cinese naturalizzato americano David Henry Hwang, premiattissima negli States ed esportata in mezzo mondo dal regista John Dexter, è una commedia di una comicità boulevardière che finisce col rovello pirandelliano dell'identità. È nella prima parte una faticosa parodia del melodramma pucciniano e poi diventa un giallo psicologico alla Shaffer (*Equus*, *Amadeus*). S'annuncia come una festa sul travestimento, con divagazioni sessuali più vicine a *Play Boy* che a Freud, e ha la pretesa di usare lo stereotipo pucciniano per stigmatizzare il razzismo sessista dell'Occidente. È insomma una commedia che puoi prendere da più parti, e forse la stilizzazione lirico-astratta della regia di Dexter è il modo giusto per non sciupare la delicata, variopinta materia. Dopotutto Butterfly vuol dire donna-farfalla: e una farfalla multicolore campeggia sul sipario: di seta usato per i cambiamenti di scena. Incredibile ma vero: il remake pucciniano di Hwang (temi musicali del melodramma riecheggiano nella colonna sonora) ha radici in una realtà romanzesca. Anni fa un diplomatico francese a Pechino, Bourisicot, fu processato per spionaggio. Forniva informazioni alla Cina tramite un cantante dell'Opera di Pechino, certo Shi, «per vent'anni — secondo la difesa — da Bourisicot creduto donna».

Nella finzione teatrale di Hwang — al quale, cinese com'è, non è parso vero di mettere in caricatura il «complesso di Pinkerton», ossia lo stereotipo occidentale della donna orientale pudica e sottomessa — il diplomatico si chiama Gallimard (come l'editore parigino), è il marito rassegnato di una austriaca di rigidi principi e quando sa — quando, cioè, la dolce Song Liling (nome dato al personaggio di Shi) lo raggiunge a Parigi in gessato maschile, proponendogli di continuare la relazione «alla luce del sole» — egli scaccia l'amante: «Hai distrutto una bugia perfetta; a me non interessa sapere se sei una donna o un uomo, io amavo quella don-



na perfetta e tu me l'hai distrutta». Gallimard-Bouriscot, condannato per spionaggio, racconta in prigione l'incredibile storia, «per difendere il suo onore». E Ugo Tognazzi — che nel registro del comico involontario ha sempre dato il meglio di sé — rende bene l'assorta meraviglia e la malinconia amara di un Monsieur Tout-le-mond precipitato negli abissi del sesso. Il fantasma di Song Liling (un Brachetti sfolgorante come Shirley McLaine, in kimono argenteo da gheisa dei quartieri alti) viene a visitarlo scivolando a piccoli passi da una pedana a spirale che attraversa la scena rosso nera, dove cancellotti scorrevoli disegnano a vista la cella e l'ambasciata, la casa di Gallimard e il nido d'amore, nonché la piazza della rivoluzione delle guardie rosse. Suzuki non è più la dolce, pietosa ancella ma (e Patrizia Pasqui ne fa un'acre caratterizzazione) una guardia rossa che trasforma «Monsieur Butterfly» in una Mata Hari rivoluzionaria.

Ai vari, immaginabili colpi di scena — la maternità (falsa) di Song Liling; la sua metamorfosi in uomo, prima con indosso un gessato da malavitoso brechtiano e poi in androgina nudità (che ci restituisce finalmente il Brachetti trasformista) s'aggiunge l'ultimo: Tognazzi-Pinkerton che diventa, lui, il plagiato, si fa un mascherone da tragica gheisa, indossa il kimono e fa karahiri. Tognazzi ha la pesantezza patetica, amareggiata, del gay che nega a se stesso la realtà, e sottopone, da grande attore, i lati comici del personaggio al contrappunto di sottili, trasognate malinconie. Brachetti modula prima la melliflua dolcezza della gheisa e poi tira fuori una perfidia vendicativa da maschio imperfetto. Schematica nella prima parte, la commedia avrebbe bisogno di un ritmo più svelto, di qualche sferzata ironica in più. E il pubblico, che si disponeva a ridere molto, sembra un po' sconcertato, prima di cedere all'ultimo coup-de-théâtre e applaudire. U.R.

## Svevo è l'illusione dell'eterna giovinezza

LA RIGENERAZIONE, di Italo Svevo. Regia (raffinata, sensibile) di Marco Bernardi. Scene (stilizzazione di interno borghese) di Gisbert Jakel. Costumi (anni Venti) di Roberto Banci. Musiche (toni patetici) di Dante Borsetto. Con Gianrico Tedeschi (comunicativa), Patrizia Milani (vibrante), Marianella Laszlo (padronanza nei mezzitoni), Gianni Galavotti (grande caratterizzazione) e — tutti bravi — Elena Ursitti, Mario Pachi, Luigi Ottone, Andrea Emeri e il bambino David Torri. Prod. Stabile Bolzano.

L'allestimento di Bernardi per lo Stabile di Bolzano (che attende sempre la sua nuova sede, dopo l'incendio devastatore dell'88) riconferma l'importanza di questo testo trascurato e «riabilitato» lo Sve-



vo drammaturgo, che con le sue tredici commedie, anche *post-mortem* fino agli anni Sessanta, era stato sopravanzato dal romanziere. Preziosa, in questo processo di riabilitazione, la regia di Bernardi, lo è perché — mettendo a profitto le congeniali affinità fra le qualità attoriali di Tedeschi e la natura del protagonista — va a scrutare le riposte qualità del testo al di là della sua filiazione al teatro del Grottesco (come mostrava Squarzina), e dei riferimenti alle sopravvissute influenze del teatro naturalista ed intimista fine Ottocento. Dilatando in una loro visionaria autonomia le scene dei sogni di Giovanni Chierici, il borghese in pensione tentato dalla promessa di una seconda giovinezza; contenendo la *manière noire*, alla Buñuel o alla Anouilh, di Svevo entro i termini di un malinconico lirismo; mettendo in chiaro gli scandagli pre-freudiani tentati dall'autore con gli elementi metaforici e parodistici di una disincantata rilettura del *Faust*, e senza trascurare le altre possibili «parentele teatrali», da Strindberg a Cechov, Bernardi ci consegna questo recuperato capolavoro in tutta la sua insospettata complessità strutturale, e nella sua sconcertante modernità.

Non ultima qualità della regia di Bernardi mi è parsa la misura con cui ha saputo trattenere Tedeschi e gli altri attori, anche quelli destinati ad una convenzionalità da macchiette, al di qua della *pochade boulevardière*, tentazione che pure stava in agguato, per rialzare invece il tono umano delle figure e delle figurine che partecipano alla «rigenerazione» del patriarca Giovanni Chierici.

È questo un *Faust* «piccolo piccolo», che ha raggiunto il traguardo dei 76 anni tra la pace dei sensi, che ha coronato un'esistenza laboriosa e onesta, e la noia di un *comfort* familiare di cui è giudizioza vestale la moglie Anna. Intorno a loro la figlia Emma, isterica vedova e il nipote Guido, studente in medicina, che consiglia allo zio un'operazione di ringiovanimento, dopo una sua gaffe da arteriosclerosi. L'intervento riesce, e fra gli effetti che produce c'è anche un interesse di tipo nuovo da parte del «giovane vecchio» per la camerierina Rita (diminutivo, guarda caso, della goethiana Margherita). L'innocenza *d'antan* con cui Giovanni-Faust strappa un bacio a Rita dopo libagioni clandestine con il marsala è una scena deliziosa, resa alla perfezione dal Tedeschi e dalla fresca, spiritosa Ursitti. Ma è, il «peccato» del vecchio ringalluzzito, soltanto onesta nostalgia di un amore giovanile per la disinibita sorella della moglie Anna, acqua passata, tutto qui. Il nostro vegliardo è ringiovanito sì, ma ancora tutto intriso di virtù borghesi, di «doveri di giovani vecchi». L'equilibrio si ricomponce perciò (ma quanti scandagli nell'inconscio, in questa seconda parte, bellissima, della commedia, fra realtà e sogno!) nell'amore, abitudine della vecchia coppia, e negli svaghi del giardinaggio.

Tedeschi dà corposi turgori, in un registro inter-

pretativo sempre misurato però, alla duplice lotta contro il tempo e le illusioni di Giovanni-Faust: tanto Tino Carraro era irerico e astratto nella parte, quanto lui esprime l'umana lotta contro il «naufragio dell'età». Di assoluto rilievo, tutta nevrotiche tensioni, la Emma di Patrizia Milani, ormai attrice di prima grandezza. Ha coloriture gogoliane il vecchio bottaio che vuol ringiovanire del Galavotti, della sensibilità interpretativa della Laszlo, della Ursitti. U.R.

## Buzzatiani incantesimi di antichi paladini

CAVALIERI DI RE ARTHUR, di Alessandro Fo. Adattamento e regia (epico-popolare) di Andrée Ruth Shammah. Scene e costumi (da «teatro povero») Gianmaurizio Fercioni. Musiche (recuperi medievali) di Fiorenzo Carpi. Con (cominciando dai più bravi) Rosa Di Lucia, Flavio Bonacci, Michele De Marchi, Secondo De Giorgi, Giovanna Bozzolo, Alberto Manciozzi, Cristina Terzoli, Michele Rovini, Marina Senesi, Pierluigi Picchetti, Claudio Colombo, Teodoro Giuliani. Prod. Teatro Franco Parenti.

Nel desolato paesaggio di torba e calcina, alberi scheletrici e acquitrini, muri sbrecciati, tubature e funi, in cui è stato trasformato il Pier Lombardo nei fasci di luce degli «occhi di bue» pendenti dal soffitto, dove caracollano su cavalli invisibili gli eroi della Tavola Rotonda, si compie la magia insieme povera e grandiosa dell'antica, leggendaria epopea dei Cavalieri di re Arthur. Il testo, filologicamente rigoroso, è di Alessandro Fo: le fonti sono, ovviamente, il poeta della fine del secolo Thomas, Gottfried von Strassburg, cantore degli amori tormentati di Tristano e Isotta, e Chretien de Troyes, romanziere del ciclo bretone di re Artù e l'adattamento è consistito nell'intreccio dei due grandi filoni della Tavola Rotonda: la storia di Tristano e Isotta, paradigma lirico-visionario dell'Occidente amoroso e le avventure, epicamente più unitarie nel poema di Chretien de Troyes, di Perceval (wagnerianamente, Parsifal), il paladino di re Arthur.

Prima di dire dello spettacolo — che è stato accolto con prolungatissimi applausi, in un clima di entusiasmo che ha coinvolto spettatori, attori e regista — vorrei subito esprimere la mia ammirazione per Rosa Di Lucia, che assumeva come gli altri dodici compagni di scena più ruoli, ma principalmente quello della narratrice, e il cui nitido, appassionato racconto ha animato i momenti più alti dello spettacolo. Vorrei anche elogiare il Bonacci per lo slancio con cui ha reso il suo Perceval, costruendolo nella fascia di una drammaturgia *naive*, di infantile epicità. Mi sono piaciuti la beltà dignitosa, eppur fremente, con cui la Bozzolo ha reso Madonna Isotta, la matura versatilità con cui il De Marchi ha reso tutta una galleria di avventurosi, essenziali personaggi, accompagnandosi con strumenti a corda e a fiato; il fresco ardore con cui il Rovini è stato Tristano; le intonazioni ironico-grottesche con cui il De Giorgi ha reso un re Artù invasato e pasticcione.

Lo spettacolo della Shammah veniva, quanto a stile, dalle esperienze del teatro povero fatte al Pier Lombardo con la *Trilogia* del Testori, incrociava il teatro lirico-antropologico di Eugenio Barba, si rifaceva alla visionarietà popolaristica del Pasolini delle *Mille e una notte*. E intrecciava l'epico-popolare con certi limpidi straniamenti poetici. Le tavole di Gustavino mescolate agli strip del fumetto neogotico; una nordicità bretone corretta con una festosità cromatica da teatro dei pupi, e in questa rapsodica giostra dei *tableaux vivants* da pittura preraffaellita. E se nella prima parte il gioco scenico fine a se stesso (quel caracollare dei cavalieri sugli inesistenti destrieri, movimenti regolati da Philippe Hottier) e un certo eccesso di citazioni producevano effetti di superficie, nella seconda parte — avvolto nell'aura magica delle belle ricostruzioni musicali di Carpi — lo spettacolo ha avuto buzzatiani incantesimi, ha reso lo struggente sentimento del viaggio o del tempo, che si consuma alle soglie del mistero. Nella povertà della stagione milanese, un apprezzabile impegno produttivo. Ugo Ronfani

GASSMAN: ECCO LE MIE MEMORIE DEL SOTTOSCALA

# LA TERAPIA DI VITTORIO CONTRO IL MALE OSCURO

*«Non è un'autobiografia», avverte l'attore: ma è evidente che il romanzo è stato scritto per fugare le ombre della depressione che l'aveva colpito - «Le cose più preziose della vita, adesso lo so, sono i figli, e poi l'amore e la poesia. Non so se riaprirò la Bottega; forse scriverò un dramma. Il teatro? È stanco, digestivo, assistenziale; ha perso il gusto del rischio. La vecchietta può essere bella, ma a patto di non rincretinire».*

ROSSELLA MINOTTI

«**N**on è un libro autobiografico, è una storia». E con questo Vittorio Gassman libera l'imbarazzato intervistatore da qualunque facile velleità dimostrativa. Eppure *Memorie del sottoscala* (Longanesi editore, pagg. 240, L. 24.000) è un libro segnato dalla sofferenza, la stessa che ha accompagnato l'attore in questi ultimi due anni. La sua grande compagna di sempre, la depressione, aveva sfondato il muro dell'intelligenza. E c'erano state l'analisi, la scomparsa dalle scene, la chiusura della Bottega. Ora il dialogo con il foglio bianco, il costringersi ad un'analisi forse ancora più spietata e inesorabile di quella affrontata con lo stesso analista. La pagina, per parlare, esige chiarezza interiore, lucidità, rinuncia ad ogni facile menzogna o alibi. Altrimenti non fornisce risposte.

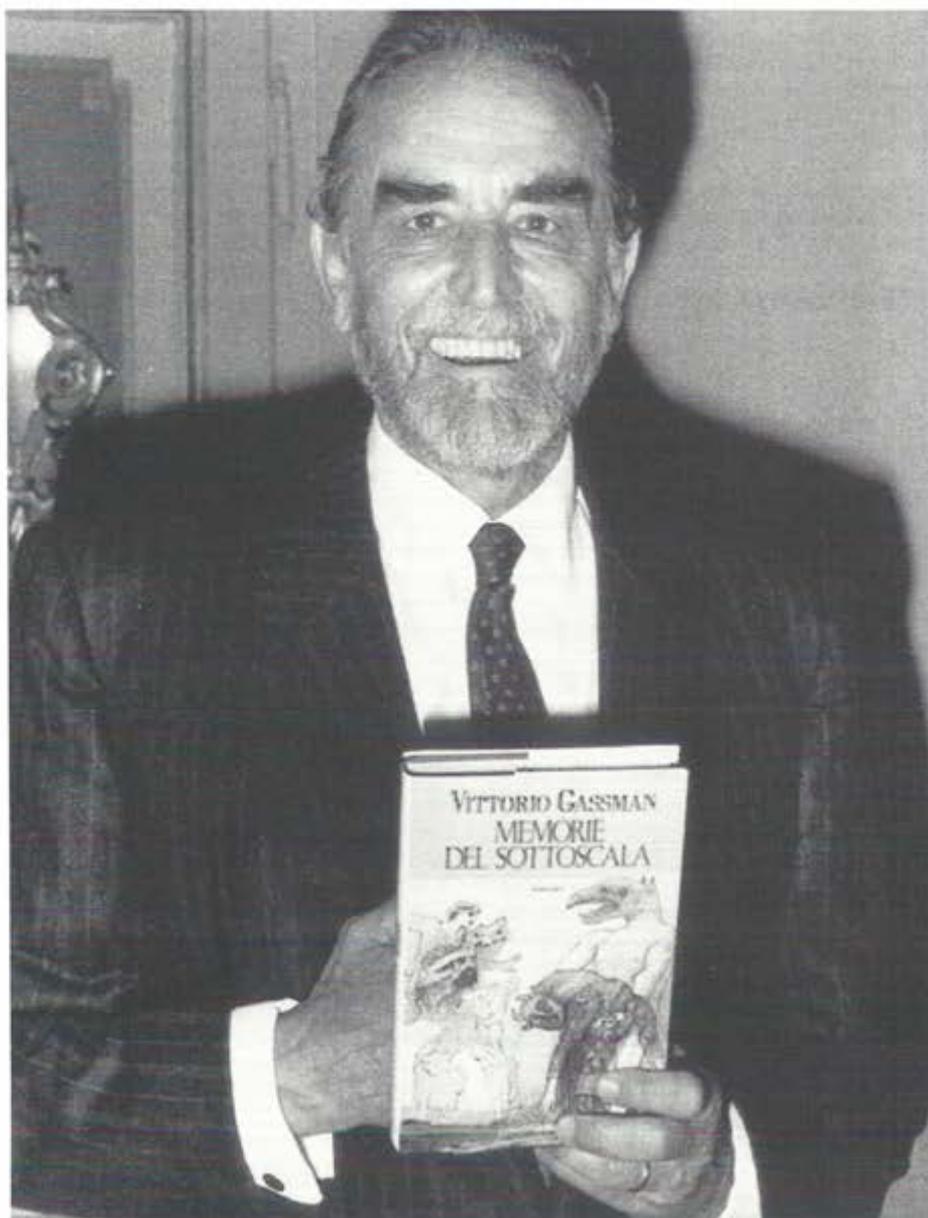
Non proprio alibi, ma almeno maschere, Vittorio Gassman ne aveva fornito al suo Io, e in abbondanza. Il Mattatore aveva domato per anni la tenerezza del cuore, il Patriarca donava con la generosità di chi sa di non esaurire le proprie risorse: a teatro, al cinema, perfino in televisione. Gassman non si è mai negato a niente. Adesso, a sessantotto anni, indossa con ritrovato vigore le sembianze di un faustiano *Zio Indegno*. Ha scavato giù, fino in fondo, nell'anima, e come nel film di Brusati («Quel personaggio mi ha gratificato molto») sembra aspirare solo alla libertà. Fuori dalle regole, dalle convenzioni, dalla facilità in assoluto. Appena con un pizzico di superiore malinconia.

## ROMANZO GROTTESCO

«Le maschere... Il periodo delle maschere lo faccio coincidere con la mia giovinezza. Poi, se si matura almeno un po', ci si mette a nudo nella maniera magari più crudele, ma più sincera».

Ma come è arrivato Vittorio Gassman alle *Memorie del sottoscala*?

Lo dice con tranquilla colloquialità: «È che a un certo punto viene la voglia, la tentazione di scrivere. Questo libro è nato in seguito a un'esperienza che poi c'entra fino a un certo





punto col libro in sé. È infatti un romanzo, cioè una forma oggettivata. Comunque devo ammettere di aver avuto un paio di anni un po' difficili. Sul piano della malinconia, della stanchezza, non so... Non saprei definirli meglio. Anzi, forse una "crisi" è la parola esatta. E ho avuto voglia di descriverla in termini diversi da quelli dell'esperienza. Certo, le due situazioni hanno dei punti in contatto, e il libro è stato parte della terapia». *Un libro autobiografico quindi.*

«No, non è autobiografico, è un romanzo. Certo si scrive delle cose che si sanno, della propria esperienza. In fondo è un libro che avevo nel cassetto. Avevo delle idee, che poi si sono raggruppate, ed ero nel momento giusto per tradurle in scrittura».

*Ha un messaggio, il libro?*

«Non ci sono messaggi nei libri. Il libro è un modo per tirar fuori delle cose che si hanno dentro. Questa è una storia, che ha anche un tono divertente, nonostante si tratti di una vicenda dolorosa. Affiorano delle pagine molto dolorose e intense, che però mantengono sempre un tono di ironia. Lo definirei un romanzo grottesco».

*Quanto l'ha aiutata questo libro ad uscire dalla crisi?*

«In parte, certo, mi ha aiutato. Si scrive non tanto quando c'è l'ispirazione ma quando c'è un'esigenza precisa. La pagina bianca da riempire, così come il lavoro teatrale, sono sfoghi che a volte possono essere utili a sbloccare certe difficoltà, certe ombre che si portano dentro. Ci sono stati momenti in cui stavo talmente male che non potevo far niente, però quando avevo un pochino di remissione, di tregua, la compagnia di questo romanzo la sentivo utile, era una delle poche cose che mi interessavano in quel momento».

*Dopo la crisi e dopo il romanzo, che cosa ha ritrovato di se stesso?*

«Credo di aver capito qualche cosa di più. Non tutto, altrimenti la partita diventa anche noiosa. Su me stesso, che è già qualcosa. E forse anche sugli altri. Non so, penso, o almeno mi illudo».

*Cosa ha capito su se stesso?*

«Non parlo delle cose molto intime. Io spero che leggendo il libro il pubblico possa affezionarsi a questo personaggio».

*Allora c'è parte della sua vita in queste Memorie?*

«A questo libro ho lavorato molto. L'ho scritto due o tre volte, poi ogni tanto stavo male, lo lasciavo, lo riprendevo. Tutto il lavoro è durato circa un anno e mezzo. Certo ci ho messo qualcosa di molto segreto, di molto mio. Affiorano le paure, i dubbi, le cose non risolte. E si chiariscono un po'».

## RISCHIO, NON PIACERE

*Una delle cose che Gassman non aveva risolto era la paura della morte.*

«Quella del tutto non si risolve mai. Rimane, è un inciampo duro da masticare. Però in un certo qual modo si può addomesticare. Si possono prendere le distanze. Il timore si può razionalizzare. Insomma si fanno delle piccole operazioni di anestesia».

*In conclusione scrivere è stato più un bisogno o un piacere?*

«Questo terzo libro è stato più un bisogno, ed anche un rischio. Scrivere una storia oggettiva era senz'altro più pericoloso che scrivere, come ho fatto in passato, la mia autobiografia o una raccolta di versi».

*Qual è la cosa più preziosa della sua vita?*

«I figli».

*Proseguirà sulla strada della scrittura?*

«Penso di sì, perché fra l'altro scrivere era il mio primo traguardo. Era quello che volevo fare. Penso che tornerò, ho delle idee. Penso in particolare a qualcosa di teatrale, forse un dramma. E poi mi piace. Direi che in certi momenti è un'attività che mi interessa più della mia attività normale. Anche la poesia mi interessa, anche come interprete. È la cosa più alta. Tra i miei valori sentimentali, dopo i figli e l'amore viene la parola, che è la poesia, la conversazione, la memoria. Molte cose».

*Qual è la cosa più importante che ha insegnato ai suoi figli?*

«Non insegno niente, ai figli non si può insegnare niente. Li guardo, e cerco di essere

il più divertente possibile».

*Cos'è per lei oggi il teatro?*

«Il teatro? Una parte della mia vita, un'arte simbolica, da alternare al cinema che trovo più accosto alla verità. Anche uno sfogo certo, che in alcuni casi può essere utile a sbloccare certe situazioni interiori».

*Come sta andando il teatro oggi?*

«Stanco. Con molto talento, con una dignità media di spettacoli molto alta, di tono europeo. Accettabile insomma, però con poco coraggio, con poca novità. Mi sembra abbia perso un po' questa sua funzione di dibattito di idee, il coraggio anche di sbagliare purché si cerchi qualcosa di nuovo. Vedo insomma un teatro un po' digestivo e assistenziale. Specchio dei tempi. L'umanesimo sta perdendo le sue ultime frange, e questo è un po' malinconico. Ma io ho una grande fiducia nella nuova generazione, i giovanissimi di oggi mi sembrano abbastanza svegli».

## RESTARE LUCIDI

*Cosa si aspettano Gassman e il mondo del teatro dal nuovo ministro dello spettacolo Tognoli?*

«Che lo Stato, come tutti gli Stati seri continui a occuparsi del teatro. Si può farlo anche un po' meglio, perché secondo me c'è un eccesso di assistenzialismo. Che non vuol dire ridurre i gettiti in favore del teatro, però forse spenderli un pochino più acutamente, soprattutto meno alla rinfusa, meno quantitativamente, prendendosi la responsabilità di fare delle scelte, perché non si può aiutare tutto il teatro. Buona parte non vale la pena che sia aiutato».

*Riaprirà la sua Bottega fiorentina?*

«Non so, quest'anno è chiusa perché non ho tempo di andarci, e non volevo far finta di portarla avanti. Può darsi che trovi qualcuno che la porti avanti per questo anno di interregno e poi si vedrà».

*Cosa spera, adesso?*

«Ora che sono tornato a rivedere la luce spero soprattutto di non rincretinare. La vecchiaia può essere molto bella a patto che si riesca a rimanere lucidi».

GUARIRE ATTRAVERSO IL SOSIA LETTERARIO

## GASSMAN, SCRITTURA COME UN ESORCISMO

*Romanzo terapeutico, bric à brac di stili con una sua dignità letteraria, le Memorie del sottoscala sono anche la confessione di un artista di disarmata fragilità - Il personaggio della fiction, un ex attore in analisi, riflette la crisi attraversata dall'autore: il rifiuto di accettare la terza età ma anche un prezzo pagato al mestiere schizofrenico del palcoscenico.*

UGO RONFANI

**P**rendiamo atto (o fingiamo di prendere atto) che Gassman non dice, come Flaubert, *Madame Bovary c'est moi*. Nega che le *Memorie del sottoscala* siano un romanzo autobiografico. Lo dice nell'intervista a *Hystrio* realizzata da Rossella Minotti.

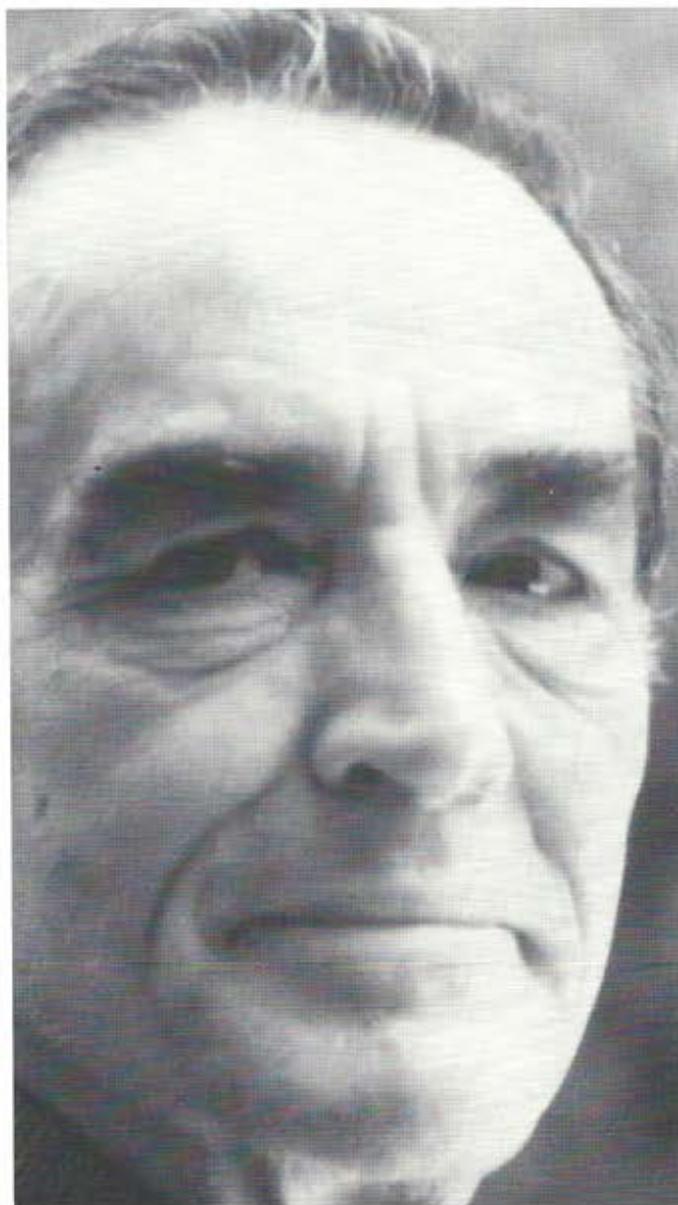
Così sia: in fondo anche lo scrittore, come l'attore, ha diritto a portare una sua maschera. Resta, tuttavia, il diritto del lettore di scorre nel personaggio del romanzo il romanziere: a lui decidere se V., come Vincenzo Craveri, possa essere letto anche come Vittorio Gassman.

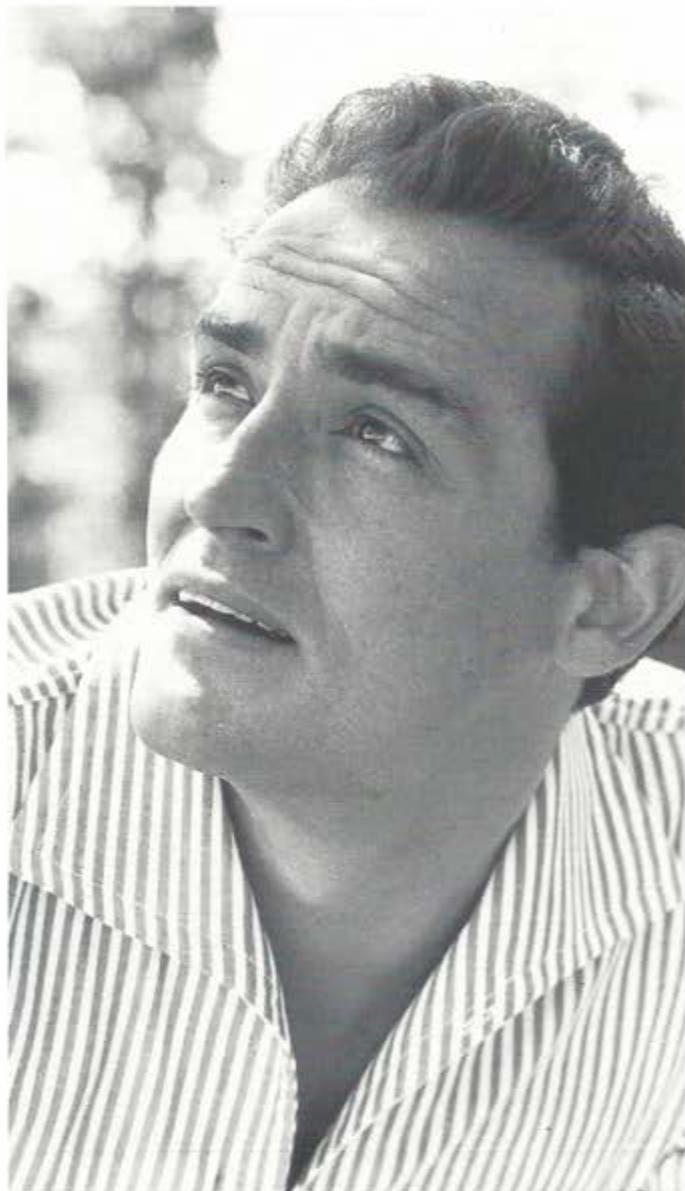
Chi scrive queste righe, tanto per mettere carte in tavola, trova che nel Vincenzo del romanzo ci sia proprio tanto, ma tanto, Gassman. E che il romanzo introduca subito — come no? — un confronto fra il Gassman di oggi e quello del primo dopoguerra, che muoveva i primi passi di una lunga, intensa, zigzagante carriera fra teatro e cinema. Quel giovane magro e atletico che era stato nazionale di pallacanestro, aveva vissuto gli anni ruggenti dell'Accademia D'Amico insieme a Caprioli e Celi (due amici che l'hanno già lasciato), e Mazarrella e Squarzina.

In un romanzo goliardico cominciato con Luciano Salce e non finito, dal titolo — guarda caso — flaubertiano *L'educazione teatrale* c'era di Gassman questo autoritratto: «Vittorio era alto, forte, egoista e trionfatore, lucido nel colloquio e violento nei sogni; aveva bisogno degli altri come d'una platea raffinata per il suo esibizionismo, era il nostro primo attore in gestazione (né contava che avesse ancora troppo nasale la voce e il gesto impacciato: i segni erano chiari)...».

### L'UTOPIA DEL TEATRO POPOLARE

Quella voce possente, ma rozza ancora, si sarebbe sciolta «nel vecchio fiume della vocalità italiana» (definizione di De Monticelli) dopo un saggio apprendistato con le compagnie di tradizione della Borelli e della Adani. E quel gesto brusco e sportivo, più che impacciato, veniva messo, in un crescendo di ambizioni, al servizio dei classici — Otello, recitato in alternanza con Randone e l'Oreste alfierriano, prima di sciogliersi anch'esso nel fregolismo in grottesco dei *Tromboni* di Zardi. L'esempio di Jean Vilar gli suggerì in quegli anni l'utopia generosa — e rovinosa — del Teatro Popolare Italiano, risuonante dei versi manzoniani dell'Adelchi e di quelli dell'Orestide tradotta da Pasolini, poi venne la dismisura del *Kean* sartriano e l'ubriacatura del cinema, dai film di satira *nonchalante* diretti da Monicelli a quelli meno nobili girati anche a Hollywood. Con il che, ecco, si aperse la ferita del rimorso per la vocazione teatrale sacrificata al moloch del cinema, ci furono i testardi ritorni alla scena fra un film e l'altro, nel turbinio di una vita di viaggi, matrimoni e paternità. Certo è che se l'usura del tempo consumava gli ideali e sbriciolava i sogni, dal di fuori nulla o quasi traspariva, se non la novità dell'ironia verso se stesso, e una gran fretta foriera di instabilità. Gassman restava, per le platee, il cavaliere errante condannato all'eterna gio-





vinezza. E così, quando vedemmo la sua barba ingrigire e il suo volto cesellarsi di rughe, quando sentimmo intorno a lui parlare del «male oscuro» che due anni orsono l'aveva duramente colpito, l'incrudulità prevalse, rimase il sospetto di un'altra recita a soggetto. Non era così. Dietro la maschera dell'attore abituato alla Grande Mistificazione — quella che Gassman ci mostrava nei diradati recitals di *Poesia è la vita* — c'era l'uomo vinto, dolorosamente sorpreso che le cose «finissero così».

## IL TOPO NEL PETTO OGNI MATTINA

«Godò di una buona situazione finanziaria, ho amici in buon numero, parecchie conoscenze di rilievo. Perché tutto questo, e le vacanze e le letture e le occasioni sociali, si stempera in una situazione di vuoto perpetuo? Perché se resto solo in casa un pomeriggio mi trascino da una poltrona a un divano?... Chi mi ha derubato del mio io? È il presagio, la paura della morte o addirittura di "non farcela a morire quando il momento sarà arrivato". Sono frasi di *Memorie del sottoscala*; ce ne sono altre non meno plumbee, che sfiorano l'incubo: «Il topo nel petto. Ogni mattina. La lotta per non affrontare la giornata, e un crampo somatizzato entro lo sterno, e lungo i muscoli delle gambe, delle braccia vorticanti sotto il cuscino come per abbracciare uno scudo di ferro...».

Descrizioni cliniche di una depressione, che non si possono evidentemente inventare e che Gassman attribuisce al protagonista del romanzo, certo V. — V. come Vincenzo Craveri, ma anche come Vittorio, — il quale annota sulla pagina, e sul lettino di uno psicanalista, i sintomi del suo «male oscuro», che l'ha colpito a tradimento. L'autore di queste *Memorie del sottoscala* (siamo all'irridente storiatura delle *Memorie del sottosuolo* di Dostoevskij; il sottoscala è la sala d'attesa seminterrata dello psicoterapeuta dove V. si rifugia, l'attico dove il malato si barriera a sognare una placida indifferenza,

ma anche la metafora protettiva dell'utero materno, in cui rifugiarsi), dopo avere negato l'autobiografismo, in patetica contraddizione ha finito per mescolare, nelle interviste, il «male oscuro» del protagonista con la propria depressione, durata due anni. Struggimenti, rimorsi; perdita del reale, difficoltà ad accettarsi, inazione, atonia. La paura del palcoscenico, l'angoscia per il piccolo Jacopo e per gli altri figli sparsi per il mondo, il senso di una insormontabile solitudine. E la riluttanza a farsi ricoverare nella clinica di Pisa consigliatagli — con conoscenza di causa — da Indro Montanelli; infine la voglia di «vuotare il sacco» sdraiato sul lettino di uno psicoanalista romano che fu poi, in un certo senso, all'origine del romanzo, perché finì per consigliargli di rappresentarsi attraverso la finzione letteraria, per «guardare in faccia il mostro».

Abbiamo capito, da quelle interviste, che la depressione di Gassman, attribuibile in parte alla difficoltà di accettare l'appuntamento con la terza età, era anche un pedaggio pagato al mestiere di attore, alla pratica schizofrenica della dissociazione in palcoscenico, quel vestirsi di apparenze, quel parere invece di essere, quel confondere ombre e corpi. Logico che la scrittura, in queste condizioni, fosse una terapia perché Gassman, nei verdi anni, avrebbe voluto essere scrittore, anziché attore. L'influenza di una madre iperprotettiva e autoritaria (il padre, allegro patriarca la cui immagine V. — V. come Vittorio — inconsciamente insegue, gli era morto giovane) aveva finito invece per indirizzarlo verso il palcoscenico. A diciott'anni, comunque, Gassman aveva già pubblicato una *plaque* di versi, a venticinque aveva stampato da Lerici un racconto lungo, *Vincenzo dei numeri*, in parte ripreso nelle *Memorie del sottoscala* e aveva poi scritto, su Kean, il dramma *Cesare o nessuno*. Chi non ricorda, poi, l'ironia — o quanto terapeutica — del suo libro intervista *Un grande avvenire dietro le spalle*? Due anni orsono un volume di poesie, *Vocalizzi*, era stato anch'esso un tentativo di psicoterapia letteraria e di umile confessione, al di là dell'«impudicizia di scrivere versi», per notificare parcelle di una verità segreta.

Esercizio terapeutico, bisognerà pur giudicarlo come oggetto letterario, questo romanzo. E subito viene da osservare che ha pagine di ambiziosa scrittura, quelle dell'inizio ad esempio, dove l'autore lascia intendere di aver frequentato — che so? — Barthes e Butor. Chi abbia pratica di officine letterarie non può non ammirare, poi, il capitolo su *Froken Julie* di Strindberg, in prova in una casa di campagna, in un estivo, dionisiaco brulichio di desideri, o le descrizioni dei week end fuori Roma, con famigliari ed amici rosi dalla noia, dove si avvertono le morsure satiriche di un Flaiano, di un Cerami, di un Canali. Ed è letteralmente godibile il gioco a rimpiattino tra l'analizzato e l'enigmatico psicanalista: un rapporto ipocondriaco con ripulse, rivalità, resistenze e tremanti, comici abbandoni, che ha il suo acme nel tentativo del protagonista di sedurre la figlia del terapeuta, senza rendersi conto che nulla del suo comportamento sfugge all'implacabile analista.

## IL CUORE TENERO DEL ROMANZO

Questa parte è l'ossatura del romanzo, e si conclude — ovviamente — con il taglio del cordone ombelicale dell'analisi, nel limbo di una disincantata guarigione che ha le doppie velature di incerte nostalgie, di pacate rinunce.

I punti più alti di questa confessione di V. (V. come Vittorio...) sono in questa malinconia pensosa, nella serietà con cui viene tenuto il «giornale di bordo» di una vita, nella tenerezza per il mondo dell'infanzia. «I bambini, così commoventi nel loro semplice esserci... Come faranno, ci si chiederà, a crescere, percorrere tutte le curve che assiepano una vita, come faranno infine a diventare vecchi?». Intorno a questo cuore tenero del romanzo c'è un *bric-à-brac* di stili, l'intrusione di brani di sceneggiature, di copioni, di racconti, di appunti ritrovati, su Kean e su un viaggio alla ricerca della figlia americana, su una *rendez-vous* galante stroncato da un volgare torcibudella, o su una stramba (ma non troppo) lezione di recitazione. Ci sono, sì, i momenti in cui Gassman scrittore rifà il verso al Gassman attore delle commedie all'italiana, *I soliti ignoti* o *Il sorpasso*: come quando si diverte, travestito, a chiedere l'elemosina. Ma anche dal *pastiche* di umori e di generi, poco disciplinato e riflettente — si direbbe — la dualità di Gassman attore di classiche sonorità e giullare del cinema allegro, vien fuori una storia umana, coerente nella sua disarmata fragilità. E quando il libro viene rinchiuso, la maschera è caduta. □

A pag. 67, Vittorio Gassman al Circolo della Stampa di Milano per la presentazione del suo ultimo libro. A pag. 68, Gassman in «Affabulazione» di Pasolini. A pag. 69 e 70, Gassman oggi fotografato da Diletta D'Andrea, e trent'anni orsono.

UN LIBRO DELLA NIPOTE, MARIA LUISA AGUIRRE D'AMICO

# LA FATICA DI VIVERE IN CASA PIRANDELLO

*L'esperienza familiare, con al centro la malattia della moglie, segnò profondamente lo scrittore. Ma influì anche sull'esistenza dei figli e dei parenti.*

UGO RONFANI

**L**ibro esemplare per discrezione e sincerità, prezioso per completare il ritratto umano dello scrittore, questo *Vivere con Pirandello* (Arnoldo Mondadori, pagg. 174, L. 28.000), che la nipote Maria Luisa Aguirre D'Amico ha scritto basandosi sulle carte, i diari e le lettere di sua madre Lietta, ch'era figlia del drammaturgo, e di sua nonna Antonietta, che ne era la moglie.

Alla lettura si ricava una doppia impressione. La prima, che vivere con Pirandello fu per i famigliari un'esperienza complessa, contraddittoria, profonda. E la seconda, che Pirandello visse intensamente la propria storia di famiglia, segnata — com'è noto — dalla malattia mentale della moglie, con le inevitabili ripercussioni che il dramma ebbe nei rapporti dello scrittore con figli e parenti.

Se sarebbe esagerato affermare — usando la famosa immagine di Giovanni Macchia — che la «stanza della tortura» di Pirandello fu un annesso della sua casa, la camera buia della sua quotidiana esistenza, non c'è dubbio che la parte più tormentata dell'opera dello scrittore trovò alimento nelle vicende famigliari, che svilupparono in lui, col tempo, quel senso di solitudine diventato acutissimo, e doloroso, negli ultimi anni. E infatti, fra il 1923, quando i *Sel personaggi* trionfano a Parigi con i Pitoeff, e il 1934, quando gli conferiscono il Premio Nobel, la vita di Luigi Pirandello è segnata da un tragico paradosso. Da un lato il successo, anzi la gloria: il suo teatro viene rappresentato in tutto il mondo, nel '29 lo nominano all'Accademia d'Italia, nel '30 Greta Garbo interpreta sullo schermo *Come tu mi vuoi*; e del '25 è l'incontro con Marta Abba, sua massima interprete, ispiratrice delle ultime opere. Ma ecco: il rumore letterario e mondano che gli si fa intorno, il gran subbuglio di viaggi, tournées e progetti legati al Teatro dell'Arte da lui diretto, e lo stesso suo affidarsi, mente e cuore, alla «giovane donna fulva che lo ha conquistato», tutto questo non gli toglie, di dentro, l'amara sensazione di essere solo, sempre più solo, e come fuggiasco: in fuga da se stesso, dalla moglie internata in una casa di cura per malattie mentali, dai figli Fausto, il pittore, e Stefano, come lui scrittore con il nom de plume di Stefano Landi, e dall'amatissima figlia Lietta, il cui matrimonio con un diplomatico cileno, Manuel Aguirre, registra degli alti e bassi.

## UNA DOPPIA FUGA

A questo devastato paesaggio di famiglia s'aggiungono le amarezze per una società letteraria che non gli perdona il successo. «Guai se mi s'affaccia l'idea che il soggiorno possa divenire dimora: me ne fuggo», scrive nel '33 a Lietta, ormai abbrancato all'idea di trovare sollievo soltanto nella doppia fu-



ga del lavoro e dei viaggi. Ma il tarlo di una inguaribile tristezza continua a roderlo; una delle ultime lettere alla figlia (morirà il 10 dicembre del '36, a Roma, di polmonite, dopo avere affidato al figlio Stefano il manoscritto incompiuto dei *Giganti della montagna*) conteneva questa frase: «Più vado avanti, cioè più mi avvicino al limite estremo della vita, e più mi riesce insopportabile prevedere comunque ciò che farò domani, dove andrò, se resterò...».

Questi tormentatissimi anni — che insieme alimentavano le ultime opere, *Come tu mi vuoi*, *Questa sera si recita a soggetto*, *Trovarsi*, *Quando si è qualcuno*, e dal suo teatro straggono, come da uno specchio, inquietudini e fantasmi — sono stati raccontati dai biografi, ma dall'esterno: senza varcare le soglie di un «privato» che esigeva, così recenti essendo vicende e protagonisti, molta rispettosa di-

screzione, e che lo stesso Pirandello aveva del resto sempre difeso dalle intrusioni.

Si capirà allora l'importanza di un libro come *Vivere con Pirandello*, che Maria Luisa Aguirre D'Amico ha scritto tutto dall'interno, attingendo alla propria memoria di testimone diretta (che le aveva già suggerito le pagine letterariamente apprezzabili di *Paesi lontani* e di *Come si può*) ma, soprattutto, alle lettere e ai diari della madre, nonché alle carte del nonno e della sventurata nonna Antonietta. Il risultato che emerge dall'incrocio di queste carte «nude» e dai ricordi con cui la Aguirre D'Amico — con un'attenzione schermata dal riserbo, ma sempre rispettosa della verità — ricuce gli inediti, preziosi documenti, è davvero di estremo interesse. Nel senso che abbatte finalmente tutto un castello di affabulazioni costruito da biografi male informati, o prevenuti, e che ci restituisce —

attraverso una precisa ricostruzione «a tasselli», in pagine di apprezzabile equilibrio emotivo — le atmosfere più intime e segrete di casa Pirandello, l'affanno di creature intente a cercarsi attraverso i viaggi, le separazioni, le incomprensioni e le inquietudini, il flusso dei sentimenti e delle ragioni all'interno di un lessico famigliare che risuona ancora con straordinaria intensità.

## ONESTÀ TENACE

Sarebbe deluso chi cercasse, nel libro, delle «rivelazioni» (sappiamo su quali aspetti della vita di Pirandello: il rapporto fra la sua crisi matrimoniale, collegata al disastro finanziario che distrusse la zolfara paterna, e la follia paranoica della moglie, Maria Antonietta Portulano; le conseguenze che i soggiorni in casa di cura della infelice creatura ebbero sui rapporti con i figli e sul matrimonio di Lietta con l'addetto militare Aguirre; le ultime, inevitabili lacerazioni prodotte dal sodalizio dello scrittore con la Abba, mai chiamata per nome nel libro). In *Vivere con Pirandello*, però, c'è di più: ci sono i segni della quotidiana fatica di una famiglia per stare unita contro la sorte; ci sono le avvisaglie e i segni delle tempeste che squassavano l'albero famigliare che Pirandello avrebbe voluto indistruttibile.

### Maria Luisa Aguirre D'Amico VIVERE CON PIRANDELLO



ARNOLDO MONDADORI EDITORE

Chi voglia capire come la tragedia abbia diviso il giovane professore di Girgenti che aveva studiato a Bonn e la fragile, introversa Portulano, già vacillante sotto la valanga ardente delle lettere del fidanzato, e poi sempre meno capace, con i tre figli a Roma, di seguire il marito nella sua febbrile, divorante vocazione, legga le pagine sul fidanzamento e sui primi anni del matrimonio. E chi voglia rendersi conto della coerente, tenace onestà con cui Pirandello — lacerato come un personaggio di Strindberg, si direbbe — sempre provvide a riparare i figli dalla malasorte, senza mai dimenticarli per i fantasmi della letteratura e della scena, costantemente soccorrendoli, e nel caso di Lietta — che nella casa aveva preso il posto della sposa malata — condividendo con commosso trasporto il problematico matrimonio, le fatiche dei viaggi fra l'Italia e il Sudamerica, i travagli della maternità, chi voglia penetrare il segreto di un artista che, fino allo smarrimento degli ultimi anni, volle essere anzitutto uomo e padre, legga i capitoli sulle lettere di Luigi a Lietta e di questa al genitore. Accade così che, una volta chiuso questo libro inteso e sofferto, che parla anche attraverso i silenzi, noi sentiamo Pirandello meno distante da noi, non più isolato nel *panthéon* della sua gloria letteraria, vicino nella sorte della comune fatica di vivere. □

## IL NOSTRO RITARDO CRITICO SUL TEATRO DELLA CRUDELTÀ

### La protesta di Artaud contro il carcere della carne

ELIANA QUATTRINI

Nel panorama teatrale novecentesco Antonin Artaud introduce tinte forti e significati violenti, lo si potrebbe associare a Van Gogh, con la sua bruciante visionarietà; a Ensor, con la sua forza corrosiva, o a Munch, con l'angoscia de *L'urlo*. Come questi pittori Artaud aveva colto il segnale di disfacimento della vecchia Europa e della sua classe dominante. Era talmente figlio del suo tempo, ne incarnava a tal punto le contraddizioni da non riuscire ad esprimersi compiutamente: invitato alla Sorbona per una conferenza, anziché parlare con decenza si mette ad urlare, sale in piedi sulla cattedra, scandalizza i presenti. Nel '47 scrive un poema radiofonico infuocato, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, ma incorre nella censura e l'incisione non viene trasmessa.

Artaud protesta contro la società ma anche contro l'uomo, contro il carcere della carne che obbliga lo spirito ad esprimersi malamente, grossolano e imperfetto. Protesta contro il creatore di una creazione sbagliata. «*L'homme est malade parce qu'il est mal construit*» (1947). Il teatro diventa il luogo dove poter comunicare questo dramma totale, intimo e universale, cercando di creare un linguaggio nuovo, diverso e difficile, perché «*un vrai langage est incompréhensible*».

Antonin Artaud è figura complessa, difficile da indagare e da capire. Lo si identifica con il teatro della crudeltà, lo si definisce teorico dell'arte drammatica ma è anche un poeta. Di lui si conosce diffusamente un solo testo, *Il teatro e il suo doppio* (1938), ma Gallimard riunisce la sua produzione completa in 22 volumi. Anche *Van Gogh, il suicidato della società*, uscito in Italia nell'89, era stato ristampato in Francia solo nel '74, ventisette anni dopo la prima pubblicazione.

Si è indagato un aspetto della sua ricerca ma senza studiarne l'evoluzione tematica: fermarsi al 1938, al saggio teorico, significa eludere dieci anni di attività intensa e febbrile, anni che si concludono con il testo su Van Gogh e con il poema radiofonico censurato. Proprio quest'ultimo rivela aspetti di straordinaria modernità, anche nella vocalità delirante scelta da Artaud. Aiutato da Maria Casarès, Roger Blin e Paul Thévenin, Artaud unisce alla lettura del testo, deformato da vocali allungate e sbalzi di tono, grida e vocalizzi, emissioni glossolaliche e strumentali per lo più affidate a percussioni. Sembra voler affidare ai sussulti vocali la più pura e tragica essenza di se stesso, e il risultato è una *performance* inquietante e minacciosa, vera provocazione sonora. Superfluo leggere il testo, bisogna ascoltare l'incisione della sua voce, studiare criticamente perché e come Artaud sia arrivato a liquefare il linguaggio comune per esprimere il suo stato emotivo.

Il ritardo editoriale e critico sull'opera di Artaud è stato messo in evidenza da Umberto Artioli e Nicola Savarese durante una conferenza tenuta al Museo dell'Attore di Genova. I due docenti universitari, degli atenei di Padova e di Lecce, erano stati invitati, nell'ambito della rassegna *Libri di teatro a confronto*, ad introdurre i testi *Van Gogh. Il suicidato della società* (Adelphi), *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources* di Monique Banu-Borie (Gallimard) e *Artaud attore* di Carlo Pasi, edito da Casa Usher. Al dibattito è seguita la conferenza spettacolo *Parigi-Artaud-Bali* di Nicola Savarese, in cui è stato ricostruito il clima culturale della Parigi degli anni '30. Si è ascoltata la voce di Artaud in alcuni brani di *Pour en finir avec le jugement de dieu*, si sono visti i film *Tabu* di Murnau e *Le sang d'un poète* di Cocteau, collegati fra loro da fotografie e brani scritti dallo stesso Savarese. □

### L'anima russa nel laboratorio

Anton Cechov, *Teatro*, Garzanti, Milano 1989, pagg. 514, L. 15.000.

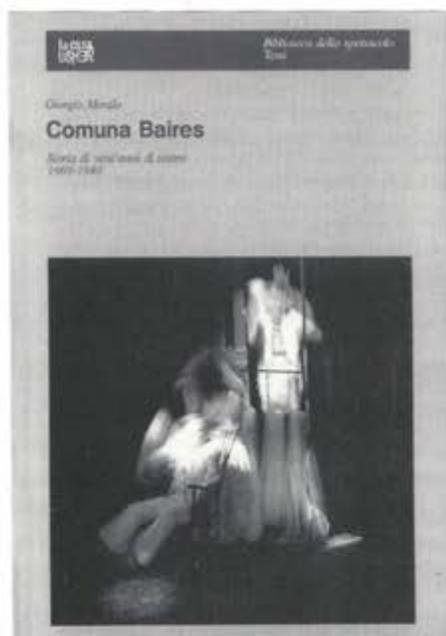
Anton Cechov, *Il gabbiano, Zio Vanja, Tre sorelle, Il giardino dei ciliegi*, Oscar Mondadori, Milano 1989, pagg. 319, L. 10.000

Del continuo interesse per l'opera di Cechov sono testimonianza anche le numerose pubblicazioni che lo riguardano: ultimo, in ordine di tempo, il volume *Teatro* che Garzanti pubblica nella collana economica *I grandi libri*, in cui è raccolta praticamente tutta la produzione drammatica dell'autore: dai più scherzosi atti unici (*Sulla strada maestra, Il canto del cigno, Sul danno del tabacco, L'orso, La proposta di matrimonio, Tat'jana Repina, Tragico suo malgrado, Le nozze, La notte prima del processo, L'anniversario*) ai drammi della maturità in quattro atti (*Ivanov, Il gabbiano, Zio Vanja, Tre sorelle, Il giardino dei ciliegi*). L'agile

traduzione è di Gian Piero Piretto e l'accurata introduzione di Fausto Malcovati.

È uscita inoltre, nella collana *Oscar Teatro e Cinema* della Mondadori, una raccolta dei capolavori del grande russo (*Il gabbiano, Zio Vanja, Tre sorelle, Il giardino dei ciliegi*) preceduta da una bella introduzione dello scomparso Gerardo Guerrieri, anche curatore della traduzione, delle dettagliate note biografiche e della bibliografia. Il volume è completato da una serie di brevi saggi dal titolo «Nel laboratorio di Cechov» che analizzano temi e personaggi delle quattro opere pubblicate. Ne emerge l'assoluta modernità di forme e di contenuti che fanno di Cechov uno dei grandi anticipatori della drammaturgia del Novecento, e uno dei più sottili scrutatori dell'anima dell'uomo moderno. *Anna Luisa Marré*

A pag. 71, Maria Luisa Aguirre D'Amico.



## Vent'anni di teatro della Comuna Baires

Giorgio Morale, *Comuna Baires*, Storia di vent'anni di teatro 1969-1989., La casa Usher, Firenze, 1989, pagg. 168, L. 18.500.

Giorgio Morale ha ricostruito fedelmente, secondo un ordine cronologico che alterna un capitolo di narrazione storica a un capitolo dedicato allo spettacolo più rappresentativo, la storia del gruppo Comuna Baires. La prefazione è di Ugo Ronfani. Fondata nel 1969 in Argentina da Renzo Casali, emigrato dalla natia Toscana, ritorna in Italia nel '73 e s'installa in un capannone in via Comenda dove, sull'onda del successo internazionale di *Walter Closet*, nascono *Weber e Wisconsin*; poi dall'80 lo sgombero e cinque anni fa inizia la terza stagione della Comuna Baires al vecchio cinema Ducale di Piazza Napoli. Dal '90, un nuovo capitolo di storia, in una nuova sede. *F.B.*

## Finalmente a confronto la danza e l'estetica

José Sasportes, *Pensare la danza*, Il Mulino, Bologna 1990, pagg. 168, L. 20.000.

Coraggiosamente, si viene colmando una lacuna nella saggistica per la danza, in un ambiente come quello italiano, che limita il suo interesse all'argomento solo ai manuali di storia o ai lussuosi libri fotografici, ma che ignora del tutto la ricerca teorica sulla danza dal punto di vista estetico. L'impresa è stata assunta dal portoghese Sasportes, che ha vissuto a lungo in Italia, fondando a Roma la rivista di ricerche storiche *La danza italiana*. Uscito in lingua originale nell'83 e già tradotto in Francia, il volume esamina la riflessione estetica sulla danza quale si sviluppò in Francia dal 1883 al 1928, cioè quando si definisce la separazione dalla lirica. Il punto di partenza sono le annotazioni critiche di Mallarmé, quello di arrivo l'*Apollon Musagète* di Stravinskij-Balanchine, già segno compiuto di identità estetica. Si passa attraverso il pensiero di Paul Valéry, Debussy, attraverso il dibattito dei sostenitori dei Ballets Russes di Diaghilev contro i simbolisti, attraverso le considerazioni intorno all'esclusione della danza dal progetto di «teatro totale» di Wagner, senza trascurare nuovi contributi al ruolo di Nijinsky come coreografo nella rivoluzione diaghileviana. *B.C.*

## Il destino di scegliere tra il potere e l'anima

W. Shakespeare, *Macbeth*, testo a fronte, a cura di di Nemi D'Agostino, Garzanti 1989, pagg. 180, L. 9.000.

Ancora un classico per questa collana agile e alla portata di chi, non esperto di letteratura straniera (ma anche italiana), voglia conoscerne i grandi testi. Un articolato profilo storico-critico dell'autore e dell'opera fornisce una sufficiente guida di lettura per questa tragedia del male, insieme ad un repertorio bibliografico abbastanza completo e aggiornato. Alle note in fondo al volume è affidato il compito di far cogliere il ritmo e la modalità teatrali shakespiriane. Ci si aspetterebbe però uno sforzo in più: questi testi di teatro sono troppo spesso trattati solo come letteratura e, in un panorama italiano che offre pochi classici a teatro, la loro pubblicazione dovrebbe essere l'occasione per suggerire almeno la loro possibile vita sulla scena, il loro essere pensati come «ridimensionati». *A.E.*

## Gli odori dei fast-foods e il seme della violenza

*Nuovo teatro d'America*, a cura di Mario Maffi, Costa e Nolan, Genova 1987, pagg. 255, L. 25.000.

Dopo i testi di Gelber, Kopit e Albee usciti circa vent'anni fa, che presentavano un'America diversa ben presto esplosa nella contestazione, ecco sulla scia dei più noti Shepard e Mamet quattro giovani autori, che raccolgono le esperienze dei collettivi teatrali degli anni Sessanta, dal Living al Café La Mama, dal Bread and Puppet al teatro Campesino.

Dei quattro testi presentati — tutti rabbiosamente quotidiani, dove la violenza si mescola agli odori dei fast-foods, ai fumi della droga e a un campionario di relitti dell'umanità — uno è stato recentemente messo in scena in Italia, *Hurly Burly* di David Rabe; seguono *La trasfigurazione di Benno il ciccione* di Albert Innaurato, *Mezzanotte al Greasy Spoon* di Miguel Piñero e *Ritratto di casa Church* della newyorchese Tina Howe, che esplora ironicamente, con un gusto dell'assurdo e del surreale, il mondo dell'arte e della cultura. *F.B.*



## Il cuore antico dei ruderi di Roma

Pirro Ligorio, *Delle antichità di Roma*, a cura di Daniela Negri, E & A editori associati, Roma 1989, pagg. 117, L. 18.000.

Architetto e pittore rinascimentale, Pirro Ligorio (1510-1583) fu anche uno studioso dei ruderi antichi di Roma, dal cui rilievo diede vita a minuziosi trattati con tanto di ricostruzioni, disegni, tavole. Il presente volume, fedelmente riprodotto (benché manchino le *Paradosse* intorno ai falsi storici della letteratura precedente) dalla E & A editori associati nella sua prima edizione del 1553, senza modificarne sostanzialmente i caratteri ortografici dell'epoca, e corredato di illustrazioni originali, ci appare come un viaggio nell'entroterra pagano della nostra storia, un *iter* suggestivo attraverso i principali "luoghi" dello spettacolo della Roma antica (circhi, teatri e anfiteatri), non solo ritratti nella loro struttura architettonica, ma rappresentati anche nel loro aspetto funzionale e sociale. Riscoprire un simile testo — come osserva Daniela Negri che ne ha curato l'edizione — significa non solo recuperare una visualità dei luoghi archeologici colta e storicizzata nel suo profumo e nel suo aspetto cinquecentesco, ma anche rianimare, passeggiando fra libro e ruderi, spoglie e rovine del passato. *Lidia D'Espinosa.*

## Le amare lettere di Artaud a Génica

Antonin Artaud, *Lettere a Génica Athanasiou 1921-1940*, Rosellina Archinto Editore, Milano 1990, pagg. 172, L. 24.000.

Dopo *Le lettere di Jean Genet all'editore*, la preziosa collana epistolare della Archinto offre un'incursione nella vita privata (ma fino a che punto?) di un altro grande del teatro del Novecento, Antonin Artaud, nei suoi rapporti sentimentali e intellettuali con l'attrice di origine rumena Génica Athanasiou. Le lunghe *tournées*, gli impegni cinematografici in Francia e in tutta Europa dell'uno e dell'altra li costrinsero alla lontananza fin dall'inizio. La malattia nervosa che colpì Artaud a vent'anni e che lo portò all'internamento in clinica nel '37, viene percorsa e descritta con lucidità in questa corrispondenza, punteggiata con discrezione dalle continue richieste di denaro dell'artista, costretto all'oppio dalle sofferenze fisiche e mentali. Le note informative curate da Edda Melon aprono al lettore tutto un mondo di avvenimenti culturali, cinematografici e teatrali degli anni Trenta. *B.C.*

## Von Kleist: eros e follia. Cocteau e il dio beffardo.

H. Von Kleist: *Pentesilea*, Einaudi, 1989, pagg. 96, L. 9.500

J. Cocteau: *La macchina infernale, La voce umana* Einaudi, 1989, pagg. 104, L. 9.000

Il rapporto tra teatro e mito è uno dei più complessi da affrontare per l'uso ed abuso che ne è stato fatto. Se volessimo circoscriverlo tra l'Ottocento e il Novecento da Von Kleist a Cocteau il mito è apparso come una componente quasi indissolubile del tragico, anche quando la tragedia sembrava, nel secondo Ottocento, sconfitta dal dramma borghese, ed è stato adottato o per rappresentare una scelta politica o per far parlare, attraverso i personaggi mitologici, quelli del proprio tempo. Così, se con *Pentesilea*, Von Kleist abbatte l'iconografia del personaggio tragico di matrice settecentesca, per creare una figura di donna in bilico tra passione e follia. Cocteau ripropone il mito di Edipo in maniera più distaccata ed ironica per dimostrarci come gli Dei, spesso, adoperino le loro macchine infernali per divertirsi alle spalle degli uomini. La drammaturgia del Fato, tanto cara al tragico, viene smontata sia dall'uno che dall'altro; immersa da Von Kleist nella logica della follia trasferita da Cocteau in un mondo beffardo e grottesco, dove i protagonisti diventano zimbello delle divinità. Per Cocteau, gli Dei sanno tutto, conoscono il destino degli uomini e li compatiscono, perché consapevoli che nulla può essere fatto per cambiare le loro nature meschine, il loro brancolare nella vita come ciechi, la loro solitudine. Cocteau va oltre Von Kleist; se questi tenta di esplorare la crisi della ragione e l'enigma dei sensi, lo scrittore francese cerca di mettere in scena l'assoluta ignoranza dell'uomo dinanzi al destino, il suo crederci felice. *Pentesilea* è preceduta da una nota introduttiva di Anna Chiarloni; *La macchina infernale* è presentata insieme a *La voce umana*, da Stefano Jacomuzzi. *Andrea Bisicchia*

FEDERICO DOGLIO, PREMIO FABBRI 1990

## Una storia del teatro in Europa

ANDREA BISICCHIA

Federico Doglio: *Teatro in Europa*, 4 volumi, Garzanti, 1989, 109.000 lire.

Ci siamo occupati, su queste pagine, di due storie del teatro di due autori appartenenti all'area anglosassone: Glyme Wickham e Oscar G. Brockett, uscite presso *Il Mulino* e *La Marsilio* nel 1988, la cui metodologia si caratterizzava per una certa interdisciplinarietà, dovuta alla loro capacità di far convivere l'attività teorica con quella pratica. Recentemente, Garzanti ha pubblicato gli ultimi due volumi di una *Storia del Teatro in Europa*, dovuta ad uno studioso dello spettacolo a cui dobbiamo eccellenti lavori sul teatro tragico italiano, sul teatro e il Risorgimento o sul teatro postconciliare. A questa ultima fatica, Federico Doglio ha lavorato per oltre dieci anni, raggiungendo dei risultati che pongono la sua storia tra le più importanti ed esaurienti, dopo quella del d'Amico, dell'Apollonio o del Pandolfi. Per questo suo lavoro di alto impegno Federico Doglio ha ricevuto il Premio Fabbri 1990.

Da tempo la storiografia teatrale italiana aveva abbandonato le opere di vasto respiro per dedicarsi ad un'attività di ricerca di carattere monografico e si era quasi sottomessa alla ricerca erudita o all'esperienza saggistica. Federico Doglio è ritornato al metodo storico; è partito dall'eredità lasciata dal teatro antico ed è arrivato al teatro del Novecento, ripercorrendone i momenti innovativi, le crisi, i declini, ed il ritorno alle grandi drammaturgie. A Doglio interessa particolarmente lo stato nascente del fenomeno teatrale che coincide con la nascita del Teatro in Europa durante il Medioevo; così prima di arrivare a queste «origini» traccia, in brevi capitoli, lo stato nascente del teatro greco e di quello latino, ne ripercorre l'eredità che hanno tramandato, e, dopo aver lavorato sugli spettacoli arcaici, nell'ambito della vita ecclesiastica, fa coincidere l'avvento della nuova cultura dell'anno Mille con quello del nuovo teatro, ne esamina le produzioni, le tematiche, i testi, fino alla crisi, per ricominciare con il teatro nascente del Rinascimento.

Le fasi successive di tale processo, ricalcheranno quelle delle trasformazioni culturali ed artistiche, fino al ripiegamento critico della coscienza, tipico dell'età barocca, all'avvento dei nuovi temi e linguaggi dovuti alle rivoluzioni, alla nascita del teatro borghese, durante il quale si verifica la presenza più alta di pubblico, attento nel vedersi «riprodotto» sulla scena, ed infine alla grande fioritura del teatro novecentesco fino all'attuale fase di esistenza condizionata dal prevalere dei mass-media. Doglio ha cercato di accedere a questa enorme materia allargando la terminologia teatrale ed introducendo i fondamentali elementi costitutivi del nuovo teatro, più legato al concetto di spettacolo e più attento a soddisfare i gusti di un pubblico diverso. □

TEATRO EUROPA

Piccolo Teatro di Milano

# Il Piccolo Teatro è cultura.

 **EniChem**  
sponsor istituzionale

LJUDMILA PETRUŠEVSKAJA: FARE TEATRO IN URSS

## «SCRIVO IN ALBERGO, SUI TRENI, IN AEREO»

*Le sue commedie e i suoi racconti nascono così, in un turbinio di viaggi, fra le occupazioni famigliari - Ha fatto la giornalista e la traduttrice, ha prodotto sceneggiature per cartoni animati e perfino canzonette; ma per «dire la verità» si inventava un racconto al giorno - Bloccate dalla censura, le sue pièces sono state messe in scena aggirando con strattagemmi i burocrati - «Non sono mai stata dissidente, ma so che i dissidenti hanno permesso a me e a tanti altri di esprimersi» - «Il mio regista preferito? Buñuel, perché sa mescolare l'assurdo e l'humour» - Cinzano: la passione dei russi per il vermouth e, sullo sfondo, la tragedia greca.*

GIANCARLO RICCI

«**U**n uomo si sveglia in un albergo e la prima cosa che disperatamente cerca di sapere è in che paese si trova e qual'è la valuta. Guardando dalla finestra non capisce, il telefono non funziona, la porta non si apre». È questo l'inizio di una recente commedia, dal titolo *Il cantante*, che Ljudmila Petruševskaja ci racconta quando la incontriamo, ridendo con piglio divertito, quasi lasciando intendere che qualcosa del genere le è effettivamente capitato. Petruševskaja è di passaggio a Milano, il giorno stesso della prima del suo *Cinzano*, messo in scena alla *Piccola Commedia* con la regia di Flavio Ambrosini. Ci parla, contenta, ma quasi stordita, dei suoi mille impegni, degli inviti a Parigi, Helsinki, Francoforte, Roma. «*Ormai* — e scoppia a ridere, accorgendosi di dissacrare il mito dello scrittore legato al tavolino — *scrivo negli alberghi, in treno, in aereo: a Mosca non ho molto tempo, anche perché la mia famiglia è numerosa e me ne devo occupare. A casa mia scrivo sempre in cucina, è il luogo delle mie abitudini*». L'Italia le piace. «*Amo moltissimo Verdi e l'opera lirica*», dice canticchiando alcuni brani della *Traviata*. Come se fosse un ricordo radioso, evoca le sue impressioni sul film di Fellini *E la nave va*.

### IN SCENA DA NOVE ANNI

Petruševskaja è nata a Mosca nel 1938. Ha studiato giornalismo. Per vivere faceva la traduttrice, scriveva sceneggiature per cartoni animati e testi per canzonette, ma — ci spiega — quando ne aveva il tempo e la forza, scriveva un racconto, quasi per purificarsi da tutta quella banalità. Le sue commedie, rappresentate solo privatamente e clandestinamente negli anni di Breznev, le hanno valso, a partire dal 1975, una grande popolarità. Attualmente insegna in un istituto di ricerca teatrale. È appena uscito qui in Italia un suo libro contenente una trentina di brevi racconti (*Amore immortale*, Mondadori) che hanno suscitato grande interesse.

**HYSTRIO** - *Quando ha iniziato a scrivere per il teatro?*

**PETRUŠEVSKAJA** - Nell'anno 1973. Ho ancora molti testi inediti, commedie, atti unici, drammi. È appena uscito in Unione Sovietica un mio libro di quattrocento pagine dal titolo *Tre ragazze in azzurro*, che raccoglie diciassette commedie. Fra le altre *Amore*, *La tromba delle scale*, *Andante* e *L'appartamento di Colombina*, attualmente in scena a Mosca, al teatro Sovremennik, da cinque anni. *Amore* è in scena da nove anni.

**H.** - *Come mai accade che uno spettacolo, da voi, sia replicato per anni?*





do e pubblicare. Non avevo la forza di sacrificare i miei figli e il mio lavoro.

**H.** - *Tuttavia, per un certo periodo le sue commedie sono state rappresentate privatamente.*

**P.** - Sì, hanno cominciato a rappresentare pubblicamente i miei lavori prima dell'avvento di Gorbaciov. La commedia *Tre ragazze vestite di azzurro* o *Lezioni di musica* sono state pubblicate in un periodo di caos sociale e di confusione, in cui non si sapeva cosa sarebbe successo. Eravamo all'inizio degli anni Ottanta. *Tre ragazze vestite di azzurro* è una commedia che è stata pubblicata dopo una lunga e romanzesca vicenda: in definitiva semplicemente perché, come accade da noi, un alto burocrate può, almeno una volta nella vita, concedersi il lusso di aiutare qualcuno. Da noi accade che quando c'è una commedia interessante sono gli attori che chiedono di recitarla e di metterla in scena. Proprio grazie a questo sono riuscita a sopravvivere: perché gli attori apprezzavano i miei testi. Così hanno recitato *Cinzano*, per tre anni, centotrenta repliche.

**H.** - *Anche Cinzano, all'inizio, è stata messa in scena privatamente?*

**P.** - Sì, perfino negli appartamenti. Negli istituti di ricerca, nelle scuole superiori. Facevamo così: una sera della settimana sulla porta dell'istituto di ricerca mettevamo un avviso: «Oggi serata di riposo. Saranno presenti gli attori del teatro di Mosca e la scrittrice Petruševskaja. Serata ricreativa». Nessun burocrate, così, poteva essere al corrente di quel che succedeva. La sala era spesso gremitissima. Dopo lo spettacolo gli attori venivano pagati dall'istituto. Insomma: più ti opprimono e più resisti. Se sei isolato soccombi. Per questo, la solidarietà diventa necessaria per vivere. In quella piccole compagnie c'erano persone straordinarie. Non esistevano né invidie né calunnie, cose tipiche invece negli ambienti teatrali.

## LA RICETTA PER UN BUON TESTO

**H.** - *Quali sono i suoi riferimenti drammaturgici occidentali?*

**P.** - Shakespeare, Calderon de la Barca, Lope de Vega, Tennessee Williams; ma anche Pirandello, Beckett e altri. Come si fa a riconoscere una vera opera drammaturgica? Per me una vera commedia deve tenere costantemente gli spettatori in tensione. E di tanto in tanto il pubblico deve ridere, per rilassarsi. Però non si deve cercare a tutti i costi di raggiungere la comicità. Un testo drammaturgico può essere significativo o pregnante, ma si capisce se è un testo vero e autentico dal senso dell'humour: c'è o non c'è. Ecco perché, una commedia è, secondo me, un testo più pensato e costruito rispetto ad un'opera narrativa. Da questo punto di vista il mio regista ideale è Buñuel, perché in lui è molto studiata la componente dell'assurdo mista a una forte dose di umorismo. Penso che Buñuel avrebbe meritato di ricevere il Nobel.

**H.** - *Parliamo della sua commedia Cinzano: perché questo titolo, e perché sempre tre personaggi?*

**P.** - *Cinzano* non è soltanto il vermouth di cui i russi sono golosi consumatori: rappresenta per estensione l'Occidente, il suo richiamo. I personaggi sono tre perché il numero tre è il più comodo: più di due e meno di quattro. Sono abbastanza, ma non troppi. È una commedia allegra, di un'allegria che si mescola al tragico, a quell'assurdità quasi metafisica che abita la quotidianità.

**H.** - *Ma questi personaggi da dove vengono. E dove vanno?*

**P.** - Vengono dalla madre e vanno verso la morte.

**H.** - *Mi sembra che questa risposta evochi la tragedia greca...*

**P.** - Sono felice che l'abbia intuito. Infatti il soggetto l'ho pensato proprio in rapporto alla tragedia greca. Dove, come lei sa, è ricorrente il tema della difficoltà di seppellire il fratello, o la madre. Il senso della commedia si trova proprio nel fatto che uno dei personaggi deve seppellire la madre l'indomani. Il figlio ha bisogno di soldi per la bara e i fiori. Gli altri suoi due amici gli portano i soldi, però li spendono comprando delle bottiglie di Cinzano. E se le bevono tutte. Questo episodio è una metafora, per dire che così facendo si bevono la vita.

**H.** - *Il protagonista, nella tragedia greca, è spesso nella posizione del capro espiatorio. Di quale espiazione si tratta?*

**P.** - Tutti e tre i personaggi sono capri espiatori. Anche se non si capisce di chi siano capri espiatori, perché è come se si uccidessero l'un l'altro. La prima parte riguarda la madre che muore. La seconda un feto di sei mesi che viene ucciso con l'aborto. Nella prima parte muore il passato, nella seconda muore il futuro. E nel presente si ride! Si ride: altrimenti il pubblico non avrebbe accettato la commedia. Occorre stare attenti a come reagisce il pubblico! □

A pag. 75, Ljudmila Petruševskaja. In questa pagina la scrittrice, a Milano per la prima della sua commedia «Cinzano», nella redazione della nostra rivista.

**P.** - La tradizione teatrale da noi è diversa. Uno spettacolo continua ad essere messo in scena finché c'è pubblico. Ci sono stati casi in cui uno spettacolo è stato replicato mille volte. Accade talvolta che nel frattempo gli attori invecchiano.

**H.** - *Che cosa spinge il pubblico sovietico a teatro?*

**P.** - È qualcosa di misterioso. Da noi la televisione, negli ultimi tempi, offre programmi estremamente interessanti. Ci sono, sabato e domenica sera, trasmissioni seguite da tutto il Paese. Ma sono trasmissioni che incominciano tardi, mentre gli spettacoli iniziano verso le sette di sera, per cui i due generi non si sovrappongono. Ma questo fatto non basta a spiegare quel mistero che è la passione teatrale nel nostro Paese.

**H.** - *Tenendo presente i personaggi che popolano le sue commedie, in quale misura l'esperienza giornalistica ha influenzato il suo stile drammaturgico?*

**P.** - Quando facevo la giornalista non potevo dire la verità. Per me è un punto d'onore non mentire. Così la letteratura, per me, è stata una porta per uscire da un ambiente chiuso, condizionato e condizionante. Per qualche tempo ho fatto la giornalista di cronaca. Ma non ero brava, i miei pezzi di cronaca erano troppo pittoreschi.

## CIÒ CHE I GIORNALI TACEVANO

**H.** - *I suoi personaggi rappresentano per lo più aspetti della vita quotidiana, vivono come marginali, si dibattono fra le difficoltà di ogni giorno...*

**P.** - Sì, questi personaggi marginali rappresentavano tutto un mondo di cui non si parlava. Così ho incominciato a scrivere, ad esempio, sui problemi delle madri abbandonate e degli anziani. È stata una reazione a ciò che ero costretta a scrivere, c'erano infatti argomenti che non si potevano trattare sui giornali. Il mio slogan è: niente accade grazie a qualcosa ma a dispetto di qualcosa.

**H.** - *La sua esperienza drammaturgica è dunque incominciata cercando di descrivere un'altra realtà ch'era dimenticata?*

**P.** - Direi di sì. Anche se non mi occupo di politica, anzi la disprezzo. Non sono mai stata dissidente. Tuttavia, sono grata ai dissidenti, perché pagando di persona hanno preparato la *perestrojka*. In fondo, è grazie a loro che ho avuto la possibilità di uscire da quel mon-

UN ATTO DI LJUDMILA PETRUŠEVSKAJA

# L'APPARTAMENTO DI COLOMBINA

Traduzione di Claudia Sugliano



## ATTO UNICO

Colombina e Pierrot sono a tavola.

COLOMBINA - Scusi il disordine.

PIERROT - Si figuri. Siamo artisti...

COLOMBINA - Il letto sembra la cuccia del cane...

PIERROT - Capisco. Manca il tempo.

COLOMBINA - Pulisci, o non pulisci... Arriverà comunque qualche ospite... Glielo posso proprio mostrare, andiamo...

PIERROT - (*Annuisce, ma non si muove*) Ma dov'è suo marito?

COLOMBINA - (*Lentamente*) Quale... marito?

PIERROT - Il suo.

COLOMBINA - Mio... marito?

PIERROT - Io sono nuovo in teatro...

COLOMBINA - Che cosa dice! Io non sono sposata.

PIERROT - Da molto?

COLOMBINA - (*Calcola mentalmente*) Già da una settimana.

PIERROT - Ma lui dov'è?

COLOMBINA - Lui? È andato al negozio.

PIERROT - A comprare cosa?

## PERSONAGGI

COLOMBINA  
PIERROT  
ARLECCHINO

COLOMBINA - Del cavolo.

PIERROT - Allora la saluto, stia bene. (*Si alza*)

COLOMBINA - Si sieda. È andato a comprare un cavolo e grano saraceno. (*Pierrot si siede*) E mandarini. (*Pierrot comincia a mangiare, con voce dolce*) Com'è lento a mangiare!

PIERROT - Non ho mangiato niente da questa mattina. (*Guarda l'orologio*) Oh, sono già le due! Alle tre devo essere alle prove. E bisogna ancora prepararsi interiormente!

COLOMBINA - Beva, beva! Le prove non cominciano prima delle sei.

PIERROT - (*Beve*) Non ho bevuto niente da questa mattina. Ma perché non cominciano prima delle sei?

COLOMBINA - E chi le dirige?

PIERROT - Arlecchino.

COLOMBINA - Bene. E dov'è?

PIERROT - Non so. A casa.

COLOMBINA - Oh, si vede che è nuovo in teatro! Già da tempo lui se n'è andato di casa!

PIERROT - (*Si alza di scatto*) Alle prove?

COLOMBINA - Schiocchino! Da me.

PIERROT - (*Esce da dietro al tavolo*) Da tempo?

COLOMBINA - Sì, saranno già due mesi. Si sieda.

PIERROT - (*Si siede, si alza lentamente*) Ho le prove alle tre. È importante essere predisposti interiormente. Io rispetto molto Arlecchino. Le sue prove sono la mia passione. E rispetto molto lei.

COLOMBINA - (*Parlando in modo posato*) Non è il caso.

PIERROT - No, io la rispetto molto, Colombina Ivanovna. Lei per noi è come una madre.

COLOMBINA - Mi piacerebbe sapere chi le ha già detto queste sciocchezze.

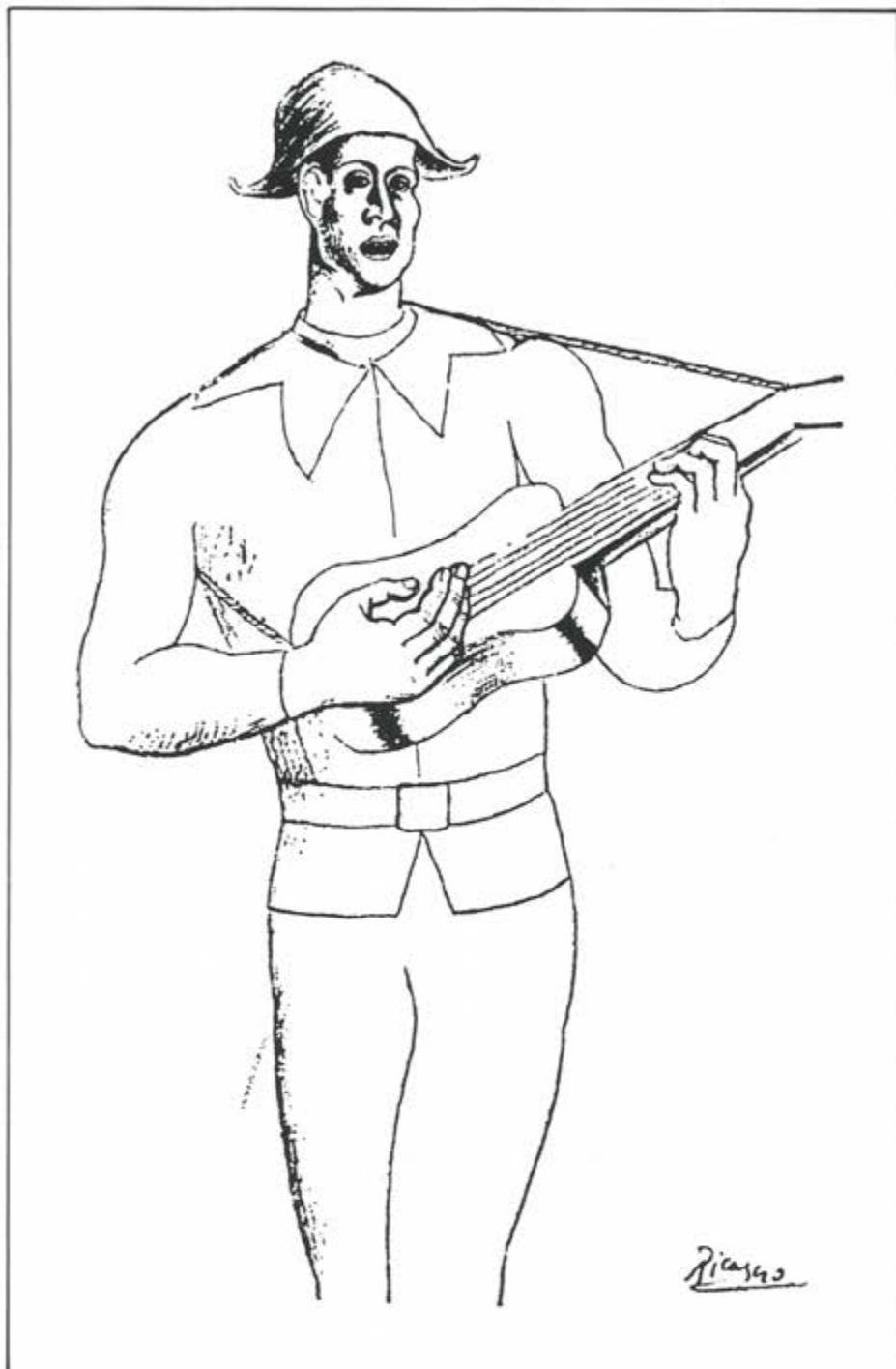
PIERROT - Quando lo vedrà lo saluti da parte mia. Un grande, caloroso saluto.

COLOMBINA - Quando lo vedrà glielo dirò. Ma lui è andato a comprare cavolo e grano saraceno.

PIERROT - (*Si siede*) Dio mio, che magia è comunque il teatro! (*Mangia*) O prenda ad esempio il balletto. O la pantomima.

COLOMBINA - Dunque, gli ho detto: compra del grano saraceno! E lui ha preso, è andato dritto al reparto gastronomia, ha preso della polenta di grano saraceno, del cavolo stufato! Ed è contento. Come se fossimo in *tournee*! Due ore in coda come un cretino!

PIERROT - Cosa?



COLOMBINA - Questi jeans scoloriti costano tre volte più cari. Si può ottenere lo stesso risultato in casa con la materia prima.

PIERROT - Lei è una brava massaia.

COLOMBINA - Il mio precedente marito, quello sì che era un uomo! Dovunque lavori, pulisce tutto come uno specchio! Questo invece ha preso gusto alla gastronomia. Ci va di fretta, dopo due ore ritorna indietro di corsa. Roba da pazzi, gli è venuta voglia di qualcosina di fatto in casa, di polpette. I miei vicini hanno fatto mangiare al cane queste polpette. Dai e dai non riescono a capirci niente. Hanno chiamato il veterinario. Lui ha fatto la respirazione artificiale al cane e dice: mangiate voi queste polpette, al cane fanno male.

PIERROT - Allora grazie per la sua benevolenza, sono già le due, mi muovo.

COLOMBINA - Alla gastronomia c'è l'intervallo per il pranzo proprio dalle due alle tre. E alle tre e mezza portano la merce. Gli avanzi del loro ristorante. Lui non si libererà prima delle sei.

PIERROT - (*Si siede*) Quante cose buone!

COLOMBINA - (*Sospirando*) Anche il vino è buono. Beva, beva.

Pierrot mangia e beve.

PIERROT - Lei, comunque, quando arriverà, gli trasmetta un grande e caloroso saluto da parte mia.

COLOMBINA - Insiste?

PIERROT - Molto.

COLOMBINA - Bene. Riferirò.

PIERROT - (*Smette di mangiare, pensa*) Oppure non è il caso.

COLOMBINA - Ma no, che cosa c'è di male. Riferirò. Chiederà perché io trasmetta un saluto da parte sua a lui. Grande e caloroso — ricordo bene?

PIERROT - O.K., non è il caso.

COLOMBINA - E io dovrò ammettere che lei mi ha fatto visita portando un mazzo di fiori.

PIERROT - Ma quali fiori, sono così tonto. Lei mi ha detto — ricorda — di essere la responsabile per il lavoro con i giovani e, per problemi artistici, di rivolgersi a lei a casa, perché avrebbe avuto l'emierania.

COLOMBINA - Sarò costretta a dirgli che lei è comunque venuto con dei fiori. E lui non ama i fiori, arriva e dice: «Possibile, di nuovo fiori. C'è di nuovo stato qualcuno!».

PIERROT - Ma io sono senza fiori! Non ci sono fiori!

COLOMBINA - E io gli dirò: è venuto questo ragazzino con dei fiori e io li ho buttati.

PIERROT - Dove?

COLOMBINA - Ma fuori dalla finestra!

*Pierrot si precipita alla finestra, guarda, anche Colombina si avvicina e, abbracciato, guarda in basso. Restano immobili.*

PIERROT - Là non ci sono fiori!

COLOMBINA - Pensa un po' che ladruncoli sono passati! Pensare che erano rose!

PIERROT - Quali rose?

COLOMBINA - Quali? Due rosse, tre rosa, quattordici bianche. *(Pierrot si divincola, si aggiusta la camicia).* Che peccato, ma che fare? Il ragazzino è fucoso, magari si mette qualcosa in testa.

PIERROT - Ho settanta rubli di stipendio, ma quali rose?

COLOMBINA - Pensa tu, ha buttato tutto lo stipendio in rose! Caro! Dopo una cosa simile, potevo cacciarlo? Ho apparecchiato la tavola, si è seduto e si è pappato tutto. Ha bevuto tutto il vino. Ha mangiato il salame. Anche il formaggio. C'erano nove mele. *(Dà un'occhiata al piatto vuoto e anche Pierrot guarda)* Proprio ieri il mio uomo ha fatto un salto nei negozi, ha comprato mele, formaggio, salame. Questa sera dopo lo spettacolo verrà una danese... E io l'ho ancora mandato a prendere il cavolo, il grano saraceno... Dico, offriamole una vera cena russa — minestra di cavoli, polenta, mandarini... L'antipasto, poi, è già stato comprato. *(Guarda il piatto vuoto)*

PIERROT - Ah-ah-ah! L'antipasto c'era e non c'è più! Che ridere!

COLOMBINA - Devo trasmettergli un saluto? Ah-ah! Grande? Affettuoso?

PIERROT - Non si può! Ah, lei è proprio un bel tipo! Ma è deliziosa! Sì, sì, lei è un vero e proprio incanto!

COLOMBINA - Ah-ah-ah! Un saluto dal formaggio e dal salame!

PIERROT - Quant'è bella! *(Ride)* Oh, lei è un'armonia, fantastico!

COLOMBINA - E un saluto al cognac francese!

PIERROT - *(Ha smesso di ridere)* Che cosa dice, io ho bevuto cognac georgiano!

COLOMBINA - E dalla scatola di cioccolatini «Suono della sera»? Sì? *(Ride)*

PIERROT - *(Con un pallido sorriso)* Che inventrice! Lei è una fantasticonia! Ah, ah! *(È preso dal panico)* Non importa. Io sono un giovane specialista. A norma di legge per tre anni non possono licenziarmi. Ce l'hanno detto alla scuola.

*Pausa*

COLOMBINA - Mi sembra di aver la febbre! Tremo tutta!

PIERROT - In un modo o nell'altro non mi danno ruoli. Uno me lo hanno dato, il gatto con i baffi, recitare alla domenica alle dieci di mattina per l'età prescolare. La testa rintonata, gli occhi si chiudono, i bambini corrono tra le file...

COLOMBINA - Senta come mi batte il cuore.

PIERROT - Io vado. Presto si aprirà la gastronomia, cominceranno le prove.

COLOMBINA - I mandarini, ha dimenticato i mandarini? Lui deve ancora correre a prendere i mandarini. Com'è buffo lei! Che mano grande! Misuriamo chi ha il palmo più grande, lei o io? *Confrontano.*

PIERROT - *(Con tono capriccioso)* Voglio recitare Amleto.

COLOMBINA - Amleto è una parte che si ha con l'età. Dopo i cinquant'anni.

PIERROT - Allora voglio interpretare Romeo.

COLOMBINA - Guarda un po' che tipo! Io interpreto Giulietta, e lui subito, Romeo! Per riuscire ad avere questo ruolo, ho aspettato diciassette anni! Proprio un bel Romeo! Romeo è un ruolo che si ha con l'età!

PIERROT - *(Con tono capriccioso)* E io voglio Romeo!

COLOMBINA - Allora proviamo. Tu qui, io qui. Tu posi la mano sul seno. *(Si appoggia alla spalla di Pierrot)* Uno, due, si comincia! Via! *(Pierrot si mette la mano sul petto).* Come è ancora giovane come membro della nostra compagnia! Non si può pensare sempre a se stessi! Questo è egoismo! Deve comunicare, comunicare!

PIERROT - *(Allontanandosi)* Meglio fare Amleto!

## Un teatro delle maschere

BRUNO MAZZONE

**N**el teatro di Ljudmila Petrushevskaja c'è poco spazio per il gioco, per il divertissement. La forza drammatica delle sue commedie risiede proprio nella rappresentazione realistica di situazioni di vita quotidiana, che tendono a diventare emblematiche.

Costituisce, probabilmente, un'eccezione *L'appartamento di Colombina*; non che in questo atto unico manchi l'elemento realistico, esso è, tuttavia, solamente accennato attraverso dei *flashes*, delle battute rapide che, simili a lampi, gettano squarci di luce sulle miserie di tre guitti. Ma non sono questi i motivi del fascino della breve *pièce* che presentiamo: i protagonisti sono, per l'appunto, tre poveri attori impegnati nell'interpretare altrettanti personaggi della tradizione della commedia dell'arte; e nella vita, nei rapporti interpersonali — mentre subiscono tutti i problemi del vivere quotidiano nella società sovietica, dai salari troppo bassi alla scarsità dei generi alimentari — mantengono tutte le caratteristiche dell'indole dei rispettivi personaggi di scena. Pierrot sarà dunque un po' timido e impacciato, ma tenero e dolce; Colombina metterà in campo tutta la sua arguzia e la sua femminilità maliziosa; ed infine Arlecchino dimostrerà a pieno la sua proverbiale furbizia ed il suo senso pratico. Non si tratta dell'ormai arcisfruttato meccanismo del «teatro nel teatro», strumento sempre di grande presa spettacolare, ma freddo e abusato; qui l'autrice si diverte ad alternare realtà e finzione, nel continuo sdoppiamento dei personaggi, divisi tra il loro ruolo sulla scena — come attori — e la loro autonoma personalità — come personaggi, appunto.

Il testo raggiunge poi tempi e modi da *vaudeville* nella divertente scena finale: qui l'eterno gioco del triangolo, così abituale nel teatro di tutti i tempi, perde la sua drammaticità consueta; diventa il pretesto per un nuovo gioco, fatto di fasulli travestimenti; e di inganni facilmente svelati. Il tutto in un'atmosfera di bonaria allegria davvero inconsueta nell'opera di questa scrittrice. □

COLOMBINA - Sento di essere ormai vecchia per lei.

PIERROT - Quanti anni ha?

COLOMBINA - *(Dopo una pausa)* Io già ventisei. PIERROT - *(Preso dal panico)* Sì, lei ha già vissuto in questo mondo...

COLOMBINA - Va bene. Solo a lei rivelerò un segreto. In realtà io... Mi sono aumentata l'età quando ero in quinta. Ne avevo tredici e ho detto diciotto. Per farmi prendere in teatro. Già allora più vecchia della mia età.

PIERROT - Ma non le chiesero il passaporto?

COLOMBINA - Ma era un teatro ambulante di provincia, in *tournee* a Taldy-Kurgan. E poi, mi pare, i passaporti sono stati introdotti più tardi.

PIERROT - Io invece sono sempre stato più giovane di tutti in classe. Non c'era posto all'asilo... Mi hanno mandato a scuola a tre anni... E da allora — nemmeno una ragazza. Con me non provano interesse. Giudichi lei: io ho tre anni, lei sette... Sono più piccolo di tutti... La barba non mi cresce ancora...

COLOMBINA - In compenso ha dei magnifici baffi!

PIERROT - Sono finti.

COLOMBINA - Non importa, non importa. Basta chiacchiere, proviamo! Lei qui, io qui. Lei è Romeo, io Giulietta. *(Posa il capo sulla spalla di Pierrot)*

PIERROT - I baffi mi danno fastidio.

COLOMBINA - E lei per il momento se li toglia. PIERROT - Ma li ho attaccati con la colla. E con la resina epossidica. Si saldano per una settimana. Altrimenti nel sonno mi cadono. Ed io abito alla casa dello studente, non si può sorvegliare tutto. I baffi sono buoni, nuovi. Altrimenti mi hanno detto che mi tratteranno il loro prezzo.

COLOMBINA - D'accordo, irrequieto che non è

altro! Reciti con i baffi.

PIERROT - Sarà una menzogna scenica. Romeo ha quattordici anni, a quell'età non si hanno baffi così folti.

COLOMBINA - *(Perde la testa)* Va bene, va bene, allora io sarò Romeo, e lei Giulietta. Tre volte più vecchia, pazienza.

PIERROT - Sarà di nuovo una menzogna scenica. A quei tempi le ragazze non portavano ancora i pantaloni.

COLOMBINA - Eccole il mio vestito. *(Va di corsa a prendere un vestito, un reggiseno di misura piuttosto grande, un reggicalze con le calze, delle mutandine. Appende tutto al paravento)*

*Pierrot va dietro il paravento.*

PIERROT - *(Sopra il paravento si vede la sua testa)* Ma i mandarini dove si vendono?

COLOMBINA - Stia tranquillo, fuori città, al ristorante «Zugdidi». Se vuole, mi volto.

*Pierrot si cambia. Appende al paravento calzini, pantaloni, mutande, camicia. Di volta in volta prende dal paravento il reggicalze con le calze, il reggiseno, l'abito... Colombina si incipria, guardandosi in uno specchio abbastanza grande, la schiena rivolta al paravento. Pierrot compare al di sopra di questo.*

PIERROT - No... Non posso. Giulietta non può avere i baffi. Sarà una menzogna scenica.

COLOMBINA - Dio mio, uffa! Ma io ho proprio un po' d'alcool, l'ho conservato appositamente per la danese, come bevanda nazionale russa. Adesso glieli staccherò.

*Va dietro il paravento, si sente un gemito di Pierrot ed un suo urlo: «Ohi, fa male!» Entra Arlecchino. Ha in mano una borsa a rete.*

ARLECCHINO - *(Grida)* Kolja! Kolja! Colombina! Niente grano saraceno, ho comprato del semolino! Lo prepareremo per la danese, anche que-



sta è una polenta tipicamente russa! Cavolo niente, ho comprato del grasso fatto di ossa, loro là non ne hanno certo! Mandarini niente, ho preso della barbabietola! La gastronomia è chiusa per la giornata sanitaria, tolgono gli scarafaggi! Dove sei? (vede gli abiti maschili che pendono dal paravento) Dove siete? (Dà un'occhiata al di sopra del paravento) Ah!

COLOMBINA - (Al di sopra del paravento) È passata da me la figlia della mia amica. È così cresciuta!

Pierrot emerge da sopra il paravento. Ha i baffi e porta la parrucca. Colombina gli copre i baffi con la mano.

ARLECCHINO - La figlia? E perché i baffi?

COLOMBINA - È lei che si è divertita. Capisci, ha attaccato i baffi con la colla. Le ragazze vogliono sempre diventare maschi. È corsa da me a chiedere aiuto. E adesso li stiamo staccando.

ARLECCHINO - Perché dietro il paravento?

COLOMBINA - È andata così. (Toglie dal paravento i pantaloni, le mutande, la camicia) Lei dice: voi attori avete con che staccarli. E siamo qui come due stupide. (Toglie i calzini dal paravento).

ARLECCHINO - Ma io glieli staccherò semplicemente così! (Allunga la mano, Pierrot si infila dietro il paravento). Bambina, non avere paura! Cosa? Che cosa dici?

COLOMBINA - Dice che tra una settimana tutto andrà a posto da solo. Si vergogna.

ARLECCHINO - Colombina, ma come si chiama?

COLOMBINA - Come si chiama? Come ti chiami? (Si china, scompare dietro il paravento)

ARLECCHINO - Manja? Vanja?

PIERROT - (Emergendo, i baffi coperti con la mano) Non ho capito.

ARLECCHINO - Allora Vanja. Mi pare che il tuo sia un viso conosciuto. Vanevka.

PIERROT - Ah, no, cosa dice. Mi chiamo Manja.

Colombina conduce Pierrot da dietro il paravento, lui indossa il suo vestito e le scarpe.

COLOMBINA - Presentatevi. Questo è zio Arlecchino. Questa è Manja.

Pierrot allunga la mano come per farsela baciare.

ARLECCHINO - (Stringe forte la mano di Pierrot, quello in risposta la stringe ancora più forte)

I tuoi baffi mi sono capitati sotto gli occhi da qualche parte.

PIERROT - Sono sempre la prima ad arrivare in teatro. Ho visto tutti i suoi spettacoli.

ARLECCHINO - Come, sei uno spettatore?

PIERROT - Lei ha una brillante memoria visiva. Complimenti.

ARLECCHINO - Vi tengo d'occhio tutti, tutti e quindici.

PIERROT - Ieri erano diciotto, ho contato.

ARLECCHINO - Ci credo bene! Ieri ha tenuto il cartellone! Andava in scena la commedia di un giovane drammaturgo, proibita! Per molto tempo era stata diffusa in manoscritto! Che disgrazia

l'ingegno!

PIERROT - E in quella commedia, lui come le dava a lei! E lei: «A-a-a!» E lui: «Ohi-ohi-ohi!» Poi — grida a squarciagola!

ARLECCHINO - Ma tu vai anche in teatro con i baffi? I tuoi mi sono rimasti impressi.

PIERROT - Sì, li ho attaccati una settimana fa. Dicono che l'epossidica si stacca solo dopo una settimana. E se vuoi staccarli — solo dopo sette giorni. Ma la cosa più interessante è che bisogna mettersi abiti da uomo. Perché non ridano. E soltanto qui mi sono decisa a cambiarmi. Zia Kolja me li ha dati. Ed io mi sono cambiata. Oh, vede che ho già usato il genere maschile?

ARLECCHINO - Ma che cosa ci facevate là?

COLOMBINA - Vedi...

PIERROT - Facevamo le prove. Io sogno il teatro.

ARLECCHINO - Chi, chi?

COLOMBINA - Io sono Romeo, lui Giulietta.

ARLECCHINO - È una menzogna scenica. Giulietta coi baffi? Non ci credo.

COLOMBINA - E noi stavamo proprio staccandoli dietro il paravento.

ARLECCHINO - E tu, poi, perché sei Romeo?

COLOMBINA - Io? Ma io, prima, da giovane, recitavo sempre parti maschili come Sarah Bernard.

Il Fiocco di neve, Dimka l'invisibile, Tom Sawyer, Pavlik Morozov. Le scolare mi aspettavano sempre all'uscita di servizio con dei fiori. Scrivevano dei bigliettini. «Caro Piccolo Principe, ti aspetto all'uscita, porto un colbacco bianco». E io avevo già i bambini grandi... I nipoti. Al servizio militare. Ridicolo! Non c'è niente da dire! E basta.

ARLECCHINO - Ah, è così. (Lascia cadere la borsa a rete) Provate.

COLOMBINA - «Ofelia, o ninfa, ricordami nelle tue preghiere». Poi il testo, il testo! Qualcosa del genere: «Signora, posso mettermi ai vostri piedi?»

PIERROT - E io cosa devo dire?

COLOMBINA - Tu dici: «Sì, mio principe». Sempre così: «Sì, mio principe». «Che cosa, mio principe».

PIERROT - Niente, mio principe.

COLOMBINA - E qui Amleto bacia Ofelia! Suonano gli oboe.

ARLECCHINO - Cosa?

COLOMBINA - Suonano gli oboe.

PIERROT - Che è, mio principe?

Colombina si protende per baciare Pierrot.

ARLECCHINO - Allora, qui qualcosa non quadra. In Amleto non ci si bacia. E comunque ci si bacia così. Faccio vedere! (Bacia Pierrot, si allontana)

A Pierrot cadono i baffi.

PIERROT - (Tastando sotto il naso) Manja.

ARLECCHINO - (Fa girare Pierrot) Bene, Kolja, hai trovato un'artista di talento!

COLOMBINA - (Con voce bassa e nasale). Arik, tu non hai capito.

PIERROT - Oh, adesso devo andare!

ARLECCHINO - Bambina, dove vai? Non abbiamo ancora cominciato le prove.

PIERROT - Devo andare a scuola. Sono una scolara.

COLOMBINA - (A voce bassa) Arik torna in te.

ARLECCHINO - A scuola è già tutto finito, ho sentito l'ultimo campanello.

COLOMBINA - Arik, calmati.

PIERROT - A scuola, dopo le lezioni, tengo le riunioni dell'interclub. Corrispondenza con i marinai del Mozambico.

ARLECCHINO - Kolja! Pranziamo in fretta! La scolara è affamata.

COLOMBINA - Io non capisco che cosa c'entri...

ARLECCHINO - Il pranzo dov'è! Come al solito.

COLOMBINA - L'ha mangiato lui. (Indica Pierrot)

ARLECCHINO - Chi-i?

COLOMBINA - Lei!

PIERROT - Dopo la scuola sono affamata... I miei genitori sono a Panama...

ARLECCHINO - Basta! D'ora in poi mangerai da noi in teatro! La figlia delle quinte!

COLOMBINA - Mangiaci tu. Seludko ha l'ulcera!

Rudij ha l'ulcera! Tolečka ha l'ulcera! Ol'ga ha l'ulcera!

ARLECCHINO - L'ulcera non è a causa del buffet! È a causa del carattere! Io non ho l'ulcera!

COLOMBINA - Se l'ulcera fosse causata dal carattere, tu da un pezzo avresti già l'invalidità. Ma tu, semplicemente non mangi al buffet!

ARLECCHINO - Non ci mangio perché mi manca il tempo! Corro a far le code per voi! Bambina, bambina, ti cercavo da tempo! Dov'eri?

COLOMBINA - Lei è una bambina come lo sono io.

ARLECCHINO - Proprio un bel paragone.

COLOMBINA - (a Pierrot) Senti, io penso, nel tuo stesso interesse, di rivelare tutto. Chiaro? Ricordare tutto, capire tutto. Arlecchino! Questa non è una bambina!

PIERROT - Non sono una bambina!

ARLECCHINO - Non importa. Succede a tutte, le scolare sono tutte così, quasi.

COLOMBINA - Lei non è una bambina. Sei cieco?

ARLECCHINO - Poi mi racconterà tutto-tutto-tutto.

COLOMBINA - Raccontaglielo adesso.

PIERROT - Tutto-tutto-tutto?

COLOMBINA - Arlecchino, tu ascolta soltanto. È terribilmente interessante, ah, ah, ah. Noi... io per poco non ti tradivo... Ricordi, dietro il paravento...

ARLECCHINO - Con lei? interessante...

COLOMBINA - Ti racconterò dall'inizio. Arriva questa meraviglia, porta delle rose. Tre rosse, tre bianche, le altre... bianche. E comincia a tentarmi! Con tutti i mezzi possibili. Certo io le ho subito buttate dalla finestra.

ARLECCHINO - E che mezzi erano? (Guarda fuori dalla finestra)

PIERROT - Non ci creda, mente!

ARLECCHINO - Questa è nuova!...

COLOMBINA - Allora basta. Io, come presidente della commissione per la lotta... per il lavoro con i giovani, apro la seduta della commissione. Abbiamo convocato il giovane specialista Pierrot, che si è rivolto a noi con la lamentela di essere stato costretto per un anno intero ad interpretare il gatto con i baffi, che gli vengono sempre rubati. Abbiamo anche convocato alla seduta l'ufficio della commissione del regista Arlecchino Ivanovič, con la richiesta di rispondere a questa comunicazione in presenza di tutti.

ARLECCHINO - Ma non c'è nessuno. Manca il quorum.

COLOMBINA - (Indicando gli spettatori) Nel vostro teatro non c'è, ma nel nostro sì. Che cosa può rispondere? Le persone aspettano!

ARLECCHINO - Sarà il futuro a mostrarci il seguito.

COLOMBINA - Pierrot, lei può andare. I migliori auguri. Se ci sarà ancora qualche problema, venga. (Rivolta ad Arlecchino) Le altre persone sono pregate di rimanere.

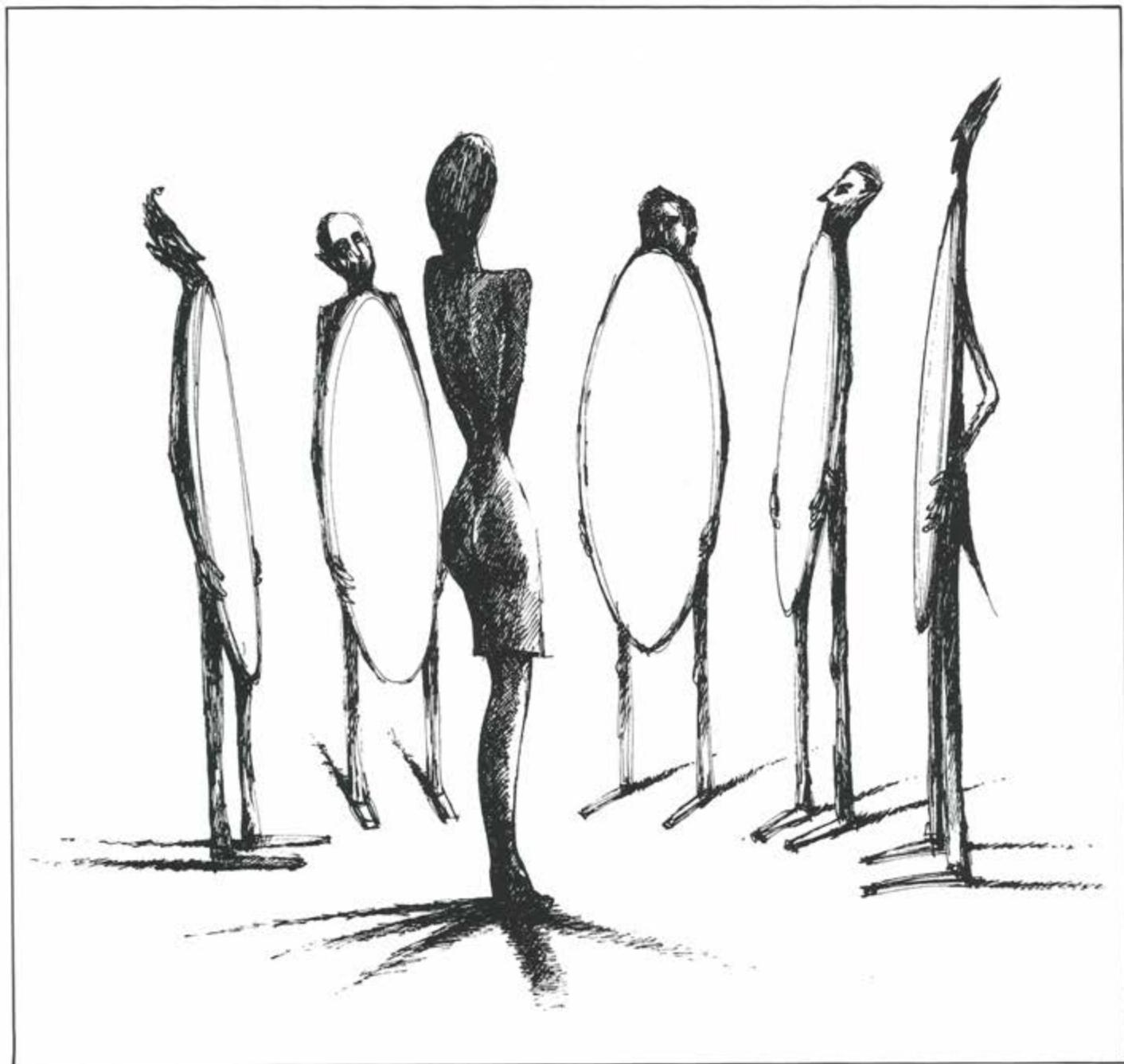
1981

FINE

QUATTRO QUADRI DI ROMANA RUTELLI

# MILLEDONNA

QUESTA COMMEDIA HA OTTENUTO IL PREMIO CARLO D'ANGELO RISERVATO AL SECONDO CLASSIFICATO ALLA XXXI EDIZIONE DEL PREMIO NAZIONALE VALLECORSI 1982. LE ILLUSTRAZIONI SONO STATE ESEGUITE PER *HYSTRIO* DA IORY FEDELE.



## PRIMO QUADRO

Un ufficio; sul fondo, una porta socchiusa che immette in un vestibolo-anticamera.

GIANNI - (Seduto alla scrivania, risponde al telefono) Sì? Chi? Certo, me lo passi (si alza istintivamente in piedi) Commendator Robotti, buon-giorno! Come sta? Eh no, la dottoressa non c'è. Dovrebbe rientrare stasera da Bruxelles. (...) Certo, abbiamo preso contatto con l'editore e anche con un paio di TV private; ma così, in via generale. Sa, aspettavamo una sua conferma, l'idea è grossa e non vogliamo correre rischi. Come dice? Beh, che ce la soffino. (...) Guardi, no, il Comune verrà per ultimo, semmai; ma non c'è problema, la dottoressa è in ottimi rapporti con l'assessore Quadrio. E a Roma... (Entra Guia) Ah ecco, commendatore... (Guia gli fa cenno di no) Come? No, niente, volevo dirle che mi metterò in contatto con lei appena torna la dottoressa... Va bene? Sì certo, non dubiti. A presto, commendatore. (Riattacca il ricevitore) Non vuoi parlargli? Ma come, è una settimana che aspettiamo si decida...

GUIA - Si deciderà con più convinzione se aspettiamo un altro poco. E poi, scusa, gli dici che sono a Bruxelles con tanta prontezza e fantasia, per capitolare subito con un banale «Eccola già di ritorno, gliela passo, dottò!». Caro Gianni, lavoriamo insieme da otto anni e in queste cose sei ancora di una ingenuità da principiante. Il cliente va fatto frollare al punto giusto, prima di buttarlo in pentola.

GIANNI - Manco vendessimo saponette... o foto porno!

GUIA - Vendere ricerche di mercato e campagne promozionali non è poi tanto diverso, credi, la tecnica è sempre quella: far desiderare la merce, che così aumenta di valore.

GIANNI - Uh, mi deludi. Parli come una vecchia maîtresse.

GUIA - E tu parli come un villanzone. Tò, ecco il contratto con la Telecanale 96. E qui ho anche un appunto sulle condizioni che ci farà l'editore Bonomi, pronto a pubblicare le memorie di qualche colonnello a riposo per la modica cifra di sei milioni.

GIANNI - Bonomi? Bel colpo.

GUIA - Già. E non basta. L'assessore Quadrio si dichiara disposto a far affiggere tremila manifesti murali con testo o illustrazione a sorpresa; unica condizione, che non si tratti di parolacce o roba che offenda la pubblica morale.

GIANNI - Non ci credo. Tutto oggi?

GUIA - Eh no, è un po' che mi li lavoro. A parte la TV, che è bastato il tempo di parlargliene. Figurati, per loro è un programma regalato: non gli costa una lira e c'è rischio pure che faccia rumore. Ti immagini, se il vincitore del concorso si rivelasse una specie di genio della comicità che in cinque minuti di trasmissione riesce a galvanizzare l'attenzione di qualche migliaio di utenti...?

GIANNI - Sei tu l'ingenua, adesso. Sicuramente sarà un tipo che vuol finalmente coronare il suo sogno di esibirsi in un "a solo" di oboe, o nella declamazione di una poesia di Pascoli: "T'amo o pio bove..."

GUIA - (Ridendo) Bestia, quello è Carducci. Però, che idea fantastica ha avuto Guido: invece della solita automobile o pelliccia, vincere cinque minuti di televisione tutti per te, o la possibilità di pubblicare un libro, o di affiggere su tutti i muri quello che cavolo ti pare, dal tuo ritratto al necrologio del tuo capufficio!

GIANNI - Sì, l'idea è buonina, bisogna riconoscere che tuo marito ci ha azzeccato. Non me lo sarei aspettato da un intellettuale... un professore d'università.

GUIA - Hai liquidato quelle fatture?

GIANNI - Sì... Cioè, le ho passate alla Nina.

GUIA - E il breeding con la casalinghe per il pesce surgelato della Multiros, lo hai fissato? Quale intervistatrice viene?

GIANNI - La Giovanoli, credo... Ma scusa, parliamo ancora un momento dell'altra cosa.

GUIA - (Assorta su dei fogli) Per dirci che?

GIANNI - Come, per dirci che! Cavolo, Guia, abbiamo fra le mani una delle più grosse idee mai sfornate in campo promozionale, pronta da rea-



## PERSONAGGI

GUIA

GIANNI, socio di Guia

GUIDO, marito di Guia

FRANCO, figlio di Guia

VALERIO, figlio di Guia

LUDOVICA, moglie di Franco

GIUSEPPE, amico di Valerio

lizzare, con le parti interessate già interpellate e consenzienti, i costi calcolati, la ditta, insomma il Robotti, che comincia a sollecitare... Lo sai o no che c'è tutto da organizzare? Le modalità del concorso, i trafilotti sui giornali, la formuletta sui dépliant, insomma la campagna d'informazione... E tu te ne stai a giocherellare con il pesce surgelato!

GUIA - Non disprezzarlo tanto: con il pesce surgelato abbiamo campato per almeno un sesto della nostra attività. Non bisogna trattarlo male, povero pesce.

GIANNI - Porco cane, Guia!

GUIA - Non scaldarti tanto. L'idea mi appartiene e me la gestisco come mi pare. (Pausa) Ma dai, non preoccuparti. Faremo tutto. Come sempre, no?

GIANNI - E a Roma, scusa? Sai bene che la cosa va organizzata su due piazze, qui e là.

GUIA - Ho già imbastito delle trattative.

GIANNI - E mi tieni all'oscuro?

GUIA - Ma no, Gianni. Perché sei così ansioso? Le cose devono maturare pian piano, te l'ho già detto: guai a spingerle troppo. A Roma... ho degli amici, lo sai.

GIANNI - Amici di Guido.

GUIA - È lo stesso, mi pare.

GIANNI - Eh, no. Intellettuali, artisti... I soliti rimestatori di aria fritta.

GUIA - Rieccoci con le tue prevenzioni. Ma cos'è questa fobia, questo astio... anzi, questa mania di mettere delle etichette sulla gente? Il mondo è fatto di individui. Pittori, macellai, agenti di cambio, cinematografari... li definiamo così solo per convenzione, per comodo. In realtà sono solo persone. Tutte diverse. (Giuseppe e Valerio, arrivando, si fermano a spiare dalla porta semiaperta sul fondo) Ognuna con qualcosa di suo, che si può prendere o rifiutare. Ci si sceglie, ci si volta le spalle... Ma tra persone, non tra categorie!

GIANNI - Questo è il tuo modo di vedere il mondo.

GUIA - E cos'ha di sbagliato? Io ci sto bene, al mondo, proprio perché lo vedo così, senza settori. Mi piace sentirmelo addosso come un bel cappotto caldo, e ci sono affezionata. Mi ricordo sempre un film di tanti anni fa, di uno che se ne anda-

va su un'isola per lavoro e poi, sempre più invischiato da quella vita primitiva e un po' selvaggia, non riusciva più a staccarsene, a tornare in mezzo alla civiltà. Finiva con una frase bellissima; il vaporetto, che passava di lì ogni due mesi, mandava il suo «uuuu», un suono prolungato e un po' lugubre... e lui diceva: «Bisogna amarlo, questo grido». E aveva deciso di tornare. (Pausa) Ecco, secondo me accettare le persone, esserne curiosi, voler bene ai loro vizi, alle loro vigliaccherie, alle loro illusioni, è l'unico modo per essere... per esserci!

GIANNI - Che invidiabile giovinezza ti è rimasta addosso! Parli come una quindicenne, lo sai?

GUIA - Credi proprio?

GIANNI - Beh... lo so.

GUIA - Sì è diversi. Non soltanto l'uno dall'altro. Anche in noi stessi. Si assumono... come delle maschere.

GIANNI - Come?

Silenzio. Entrano Valerio e Giuseppe.

VALERIO - (Con falsa baldanza) Beh, adesso sta diventando imbarazzante. Che c'era un tresca si era capito, ma...

GUIA - (Serio) Brutto idiota. Credi di aver fatto una cosa spiritosa?

VALERIO - L'intenzione era quella. Dai, mamma, non te la prenderai davvero. Questo è Giuseppe, ma lo conosci già, naturalmente. No, la verità è che speravo di sentire qualche indiscrezione sul progetto... (Cenno imperioso di Guia) Mh? Sì, proprio il top-secret. Tanto lui lo sa già.

Silenzio teso.

GIUSEPPE - (Irritante) Signora, stia tranquilla: non ne parlo ad anima viva.

GIANNI - Certo è molto seccante. Valerio, tu faresti meglio a bazzicare un po' meno, in ufficio.

VALERIO - Ne ho sentito parlare a casa mia, se non ti spiace, non nel tuo ufficio.

GIANNI - Oh, non lo metto in dubbio. Ufficio e casa vostra, qui, è tutto un pastone. Però disgrazia vuole, per me, che il socio di tua madre sia soltanto io. E avrei diritto a un po' più di discrezione!

VALERIO - (a Giuseppe, sottovoce) Mezze maniche. (Gianni gli vola addosso)

GUIA - (Fermandolo) Gianni! Ti prego, no. Hai ragione. Hai ragione.

GIANNI - (A Valerio) Ti conosco da quando ti cacciavi le dita nel naso: eri infingardo e ottuso, e così sei rimasto.

GUIA - (Ironica, riprendendo il buonumore) Non trascendiamo.

GIUSEPPE - Sono mortificato. È tutta colpa mia.

GUIA - E tu chi sei?

GIUSEPPE - Sono... beh, uno di troppo.

GUIA - Ma vè, non darti tanta importanza. Uno che si chiama Giuseppe!

VALERIO - (Imbronciato) Studia fotografia con me. L'avrai già incontrato perlomeno sei volte.

GUIA - Mai guardato, si vede.

GIANNI - Bè, io me ne vado.

GUIA - Aspetta, non prenderla così. Parliamone un momento.

GIANNI - Ma non c'è proprio niente da dire. Questa faccenda te la amministri tu, l'hai detto prima.

E poi ho veramente da fare... Ci vediamo domani. (Esce)

GUIA - (A Valerio) Sei proprio stato un cretino.

VALERIO - Mamma, quello è il solito isterico... Io non lo reggo, davvero. Uno che non sa stare al mondo, senza senso dell'umorismo. Non so proprio come fai a lavorarci.

GIUSEPPE - Beh, bisogna ammettere che ci siamo andati pesante. Già l'avevamo irritato col fatto di aver spiato dalla porta; poi si è seccato che io fossi al corrente della cosa sacra, lì... E per finire gli hai dato del «mezzo maniche». Eh, non si fa così. Signora, il suo impiegato ha tutta la mia solidarietà.

GUIA - (Interdetta) Ma lei mi sta prendendo in giro?

GIUSEPPE - Io? No. Stavo pensando una cosa, invece... Ma gliela dirò in un altro momento.

GUIA - (A Valerio) Quanti anni ha il tuo amico Giuseppe?

VALERIO - Qualcuno più di me, ma di testa è più indietro; anche se ha fatto l'università, lui.

GIUSEPPE - Solo un pezzetto.

VALERIO - Mamma, senti, volevamo parlarti di

una cosa. Seriamente.

GUIA - Quella che lui vuole dirmi in un altro momento?

GIUSEPPE - No. Quella è una cosa mia.

VALERIO - Era per la faccenda dei manifesti.

GUIA - Quali manifesti?

VALERIO - Quelli che uno dei vincitori del concorso potrà far affiggere con su le sue cavolate. Ecco, ci interesserebbe molto farlo noi. Ma non qui a Roma.

GUIA - Per me stai parlando arabo. Non ci ho capito niente.

VALERIO - Vogliamo...

GIUSEPPE - *(Interrompendolo)* Ma che maldestro! Lascia spiegare a me. Io e suo figlio, signora, siamo dei fotografi dilettanti, che tentano disperatamente di diventare dei fotografi professionisti. Ma non così, impiegandoci in qualche studio da quattro soldi dove ci manderebbero a fotografare matrimoni e cresime. Abbiamo delle ambizioni, noi.

VALERIO - Lui ha già fatto una mostra.

GIUSEPPE - Vogliamo farci conoscere in fretta. Il fatto è che siamo bravi e lo sappiamo.

VALERIO - Così, capisci, sarebbe un'occasione magnifica. Roma tappezzata di diecimila manifesti...

GUIA - *(Automaticamente)* Tremila.

VALERIO - ... con su le nostre foto. Firmate. Valerio Zadra e Giuseppe Vanguardini.

GIUSEPPE - Giuseppe Vanguardini e Valerio Zadra.

GUIA - Siete completamente pazzi.

VALERIO - Mamma, sarebbe la volta che mi faccio conoscere. Notorietà, lavoro, soldi...

GUIA - Pazzi e impudenti.

GIUSEPPE - Non sia precipitosa. Ci pensi sopra un attimo.

GUIA - Ma dico, lei da dove piove? Chi l'ha mai visto? Un estraneo, un bellimbusto... E che sicumera, che faccia di bronzo! Mio figlio è uno scriberato, ma perlomeno è mio figlio. Lei, a che titolo mi fa una proposta del genere? Con che coraggio?

GIUSEPPE - Perché si è messa a darmi del lei?

VALERIO - Per te sarebbe un giochetto da nulla. Il concorso lo organizzate voi, no? Nessuno ne saprebbe niente; io non ho neanche il tuo stesso cognome. E poi, a Roma. Chi ci conosce?

GUIA - Sta zitto, sta zitto. Mi fai venire i brividi.

VALERIO - Non vorrai tirarmi in ballo l'etica professionale, adesso! O la morale, l'onestà, quelle balle lì, insomma. In questo mondo di merda dove ci avete messo a vivere!

GIUSEPPE - Effettivamente... Molti oggi dicono che un genitore dovrebbe ringraziare il cielo che suo figlio non si droghi, o che non faccia il sequestratore. È già molto, che abbiamo voglia di fare qualcosa.

GUIA - Bello. Ha quasi l'aria di un ricatto!

GIUSEPPE - E se anche fosse? È un po' ormai che bazzico questo pianeta, e mi risulta che almeno l'ottanta per cento dei suoi abitanti applica con diligenza il vecchio principio «Il fine giustifica i mezzi»; e un buon cinquantina di questo ottanta per cento — se mi perdona l'abuso statistico — se ne fa anche un vanto, perché ha capito perfettamente che la grinta dura, oltre che una prassi indispensabile, è anche una politica vantaggiosissima. In altre parole: fregare il prossimo e dichiararlo apertamente necesse est.

GUIA - Non la seguo.

GIUSEPPE - Padronissima. Però neanche mi infiocchia. Vuol dire che lei appartiene al trenta per cento che applica il principio in dignitoso silenzio.

GUIA - Valerio, toglimi di torno questo insolente.

GIUSEPPE - Lo vede che mi seguiva benissimo?

GUIA - Insomma, la vuole piantare? Chi le ha dato tutta questa confidenza?

GIUSEPPE - *(La guarda. Dopo una pausa, a metà fra il serio e l'irridente)* Non so, effettivamente... Di solito sono timidissimo.

VALERIO - Piantatela tutti e due.

GIUSEPPE - Lei sollecita un lato insospettato del mio carattere: mi stimola l'aggressività.

GUIA - Bene, sfrutti questo stimolo altrove e per una causa migliore. Io ho da fare.

VALERIO - Già, da fare. La solita solfa. È da quando avevo tre anni che la sento.



GUIA - Non credere di mettermi addosso dei sensi di colpa, adesso.

VALERIO - Figurati... Sei corazzata, tu, contro i sensi di colpa.

GIUSEPPE - Smagliante corazza, è doveroso precisare.

VALERIO - Prima la psicologia, poi le interviste, poi il marketing su vasta scala, che il diavolo se lo porti... Ma perché non te ne stai un po' tranquilla? Da quando ho memoria non ti ho mai vista seduta un momento in poltrona.

GUIA - Sì, a fare la calza magari.

VALERIO - Non vedo cosa ci sarebbe di disonostante; tante mie amiche lavorano a maglia. *(Pausa)* In principio pensavo fosse un privilegio, un motivo di vanto, avere una madre tanto evoluta. I miei compagni afflitti da madri-casalinghe oppressive li commiseravo, li prendevo in giro ed ero tutto soddisfatto di risolvermi i miei problemi di quarta elementare per conto mio, mi sentivo libero e responsabile. Poi a un certo punto mi sono accorto che ero semplicemente solo. All'uscita da scuola, dalla palestra, ai giardinetti... Sempre solo.

GIUSEPPE - Valerio, stai andando sul patetico.

VALERIO - Per mio fratello era diverso. Mai avuto un problema, Franco, si direbbe che il partito glieli abbia risolti tutti prima ancora che lui ne avesse coscienza: intruppato all'asilo come alle superiori, appagato e beato fra le masse allora e sempre... Uno così non si sente mai solo.

GIUSEPPE - Come l'hai descritto, uno così io non lo invidierei.

VALERIO - Già. Ma l'individualismo ha un prezzo salato e io mi sono rotto di pagarlo. Che cavolo è, poi? un'eredità deteriorata di quegli idioti... come si chiamavano? i poeti del Romanticismo.

GIUSEPPE - Ho l'impressione che tu stia facendo delle grosse confusioni.

VALERIO - Dai, piantala di fare il saputo perché hai dato tre esami all'università. Oltre a tutto... gli intruppati fra le masse trovano lavoro in un batter d'occhio.

GIUSEPPE - Purché il loro obiettivo non sia di diventare un fotografo di grido.

VALERIO - Balle. Anche i pittori, anche i registi. Basta intrupparsi.

*Pausa*

GUIA - Io... ho lavorato perché ce n'era bisogno. Non l'ho fatto per sport, per evasione. Ho cominciato quando mi sono divisa da tuo padre, e ho voluto che tu e Franco rimaneste con me. Poi, anche con Guido... i soldi non bastavano mai. Mi dispiace che tu ti sia sentito solo... Però io ho lavorato con dignità e fatica, non per... vanità.

VALERIO - Sì, lo so. Accidenti, non giustificarti, mamma, lo so. E poi non c'entra, ne avevi tutti i diritti comunque, no?

GUIA - Forse. Non si è capito ancora bene, con tutta questa confusione tra parità dei diritti, femminismo e sfascio della famiglia... Non si è capito dove stia il giusto posto della donna. Forse semplicemente in bilico. Brutta posizione.

GIUSEPPE - Già. E nessuno vi dà una mano, tutto sommato.

*Pausa*

VALERIO - Va be', vogliamo tornare a bomba? Dico, per la questione delle foto, dei manifesti.

GUIA - *(Stancamente)* Non insistere, Vale. Non si può e basta.

VALERIO - Ma tu hai sempre detto che mi vuoi aiutare. Questa sarebbe proprio l'occasione giusta, come fai a non capirlo? Pensa, magari riesco persino a togliermi dai piedi. Trovo un lavoro, vado a Roma: ti sgombrò la mansarda. E Guido tira un bel sospiro, ingrassa di sei chili.

GUIA - Cosa c'entra Guido? Sta zitto.

VALERIO - Ma perché devo star zitto? Non è forse vero che non vedete l'ora che me ne vada fuori dalle scatole? Come per Franco. Lui è stato più bravo, certo: a vent'anni s'era già trovato donna, lavoro, casa... e fuori dai piedi. Ma anche con lui, quante finte, prima, quanto schifosissimo tatto per metterlo sulla strada della porta senza che se ne accorgesse.

GUIA - Valerio, tu vaneggi.

VALERIO - Anche adesso, lo vedi? Voi adulti avete questa mania di tacere le cose, di coprirle di marmellata rosa! Come i gatti, come gli struzzi. Chi lo sa, paura, ipocrisia... A me mi fanno schifo, questi trucchi. Noi saremo quel che saremo, ma tutto sommato abbiamo più coraggio, più onestà.

GIUSEPPE - Ora stai cadendo nel banale, con queste classificazioni: voi, noi... Guida aveva ragione, prima, quando diceva che la gente non è divisibile per categorie, che siamo persone. Ma sì, piantamola lì. Tua madre è semplicemente una persona che non ci vuole stare, al gioco che le proponiamo; perché le ripugna, perché l'idea le fa scattare, dentro al meccanismo complesso e delicatissimo che è lei come persona, le fa scattare una molla che dice «no». «No» e basta. È una molla piccolissima, seghetta e irriducibile. Tu non ce l'hai, io nemmeno, ma forse è un caso, e comunque non cambia nulla. Lei ce l'ha. Perché è un'altra persona. E non possiamo spostargliela, rompergliela. Dobbiamo rispettarla.

GUIA - Ecco, bravi: rispettate le mie molle.

GIUSEPPE - Certo: le molle e tutto il resto.

GUIA - *(Un po' perplessa)* Vedo che ha cambiato atteggiamento. Mi congratulo con la sua flessibilità, lei è uno che sa vivere.

GIUSEPPE - E lei è una che sa leggere poco nel suo prossimo. In compenso sappia che può contare su di me in ogni momento per qualunque occorrenza, consulenza, esigenza: fotografica e non. Lei riscuote la mia più incondizionata ammirazione. Andiamocene, Valerio, andiamo a stampare quelle foto, vieni.

VALERIO - Mamma, io non mi rassegno. Pensaci ancora, capito?

GUIA - *(Scuote la testa)* Che bambino testardo.

GIUSEPPE - Per questo gli vuole così bene. Arrivederci. Le telefonerò, uno di questi giorni.

GUIA - A me?

GIUSEPPE - Sì, a lei.

*Valerio e Giuseppe escono. Dopo una pausa Guida siede alla scrivania e si mette a sfogliare delle carte, ma non riesce a concentrarsi. Dopo pochi istanti risolve il capo e si volta a guardare la porta da cui è uscito Giuseppe.*

## SECONDO QUADRO

Un soggiorno, con una tavola apparecchiata. Sul fondo, una porta aperta che dà su un'anticamera. La conversazione della prima metà di questo quadro dovrebbe svolgersi con una certa velocità, fluidamente, evitando ristagni.

GUIDO - (Seduto in poltrona) Sei tu, Guia?  
LUDOVICA - (Dall'anticamera) No, siamo noi: Franco e Ludovica. La porta era socchiusa...

Entrano Franco e Ludovica.

GUIDO - Ehi, ragazzi.

LUDOVICA - Ciao, Guido.

FRANCO - Com'è, la mamma non è ancora rientrata? Eravamo stati invitati a cena. O abbiamo sbagliato giorno?

LUDOVICA - È più probabile che lo abbia sbagliato tua madre.

GUIDO - No, no, nessuno sbaglio: vedo la tavola apparecchiata per sei.

FRANCO - Ah, benissimo. Come va, Guido? È un po' che non ci vediamo.

GUIDO - Davvero? Non me ne sono accorto.

LUDOVICA - Sempre gentile.

FRANCO - Lo sai che scherza... (A Guido) Abbiamo visto in vetrina il tuo libro, e onestamente siamo stati tentati di comprarlo.

LUDOVICA - Ma costa troppo.

GUIDO - Se promettete di sfogliarne almeno l'introduzione, ve ne regalo una copia.

LUDOVICA - Che ipocrita, sai benissimo che moriamo dalla curiosità di leggerlo. E poi, scusa, chi ti legge, a te, se non gli «impegnati» come noi?

GUIDO - Mi leggono anche gli altri, per fortuna.

LUDOVICA - Stai insinuando che non siamo in grado di apprezzare le tue teorie sulla società?

GUIDO - Neanche per idea. (Prendendo un libro)

Sto solo dicendo che il mio lettore preferito è quello comune, a cui posso raccontare la mia opinione serenamente, sicuro che la interpreterà secondo il suo comune buon senso e senza pregiudizi. È soprattutto per la gente come lui che scrivo. (Scrivendo qualcosa sulla prima pagina interna del libro)

Se i miei lettori fossero tutti prevenuti come voi mogli, mariti e amanti dell'ideologia con la «i» maiuscola, sarei già stato ridotto al silenzio da un pezzo. Ecco qua, con affettuosa dedica. (Dà il libro a Ludovica).

FRANCO - Mariti dell'ideologia! Non ti sembra di essere tu, il prevenuto?

LUDOVICA - Hai uno strano modo di giudicarci. Certe volte ho la terribile impressione che tu sia vecchio, ancorato a pregiudizi strasuperati.

GUIDO - Può darsi che sia vero. Però le mie idee sul mondo non sono molto diverse dalle vostre; quello che è diverso è l'atteggiamento... Non sopporto l'assolutismo, né in me, né negli altri.

FRANCO - Assolutismo! Sei tu, invece, il dogmatico, con questi giudizi lapidari!

GUIDO - Mi domando chi sia il misterioso sesto commensale... Gianni, forse.

LUDOVICA - Ho capito, non vuoi litigare. Solo punzecchiarti, come al solito. Però ti avverto, Guido, che su certi argomenti mi riesce difficile conservare il mio senso dell'umorismo.

GUIDO - Questo è gravissimo. (Rumore di porta sbattuta) Ecco Guia. Lei riuscirà a fartelo recuperare, forse.

FRANCO - Ma sì, piantiamola. I discorsi seri con i parenti sono sempre imbarazzanti... Non si riesce a litigare spontaneamente. (A Guia che sta entrando, carica di carte e manifesti arrotolati) Vero, mamma?

GUIA - Sì, sì, verissimo: niente di più diretto e spontaneo che un alterco con estranei. Dovete sentire il mio nutrito scambio di idee con il tassista, due minuti fa: siamo riusciti a dirci, sulle rispettive ascendenze, le verità più illuminanti e insospettite!

GUIDO - (Ridendo) Come ha osato, quel mascalzone?

GUIA - (Mettendosi a tavola) Sosteneva che il percorso che aveva fatto per portarmi a casa era il più breve. Quel figlio di... brava donna! E mi ha costretto a sborsare nove mila cinquecento lire. Sedetevi, su. Ma dove sono Valerio e il suo amico?

FRANCO - Mammina parsimoniosa! Tutti si mettono a tavola.

## Carta d'identità dell'autrice



**D**opo una iniziale attività giornalistica, Romana Rutelli si è dedicata alla critica letteraria in chiave semiotica. Vive a Milano e ad Alasio e insegna letteratura inglese come professore ordinario all'Università di Pisa. Molti suoi saggi hanno per oggetto di studio testi o problemi inerenti il teatro, argomento di cui si è interessata anche prendendo parte a convegni e a ricerche di gruppo. Sua è la traduzione di un *Romeo e Giulietta* messo in scena dalla Compagnia Stabile del Teatro Filodrammatici di Milano nella stagione teatrale 1979-80. Oltre a questo *Milledonna*, ha scritto recentemente un'altra commedia dal titolo *La scimmia e i Non-ti-scordar-di-me*.

Si ricordano, tra le sue pubblicazioni, i volumi *Saggi sulla connotazione* (1975), *Romeo e Giulietta: l'effabile* (1978), *Il desiderio del diverso* (1982), *Dialoghi con il testo* (1985).

Romana Rutelli collabora con recensioni di narrativa e saggistica alle pagine letterarie di quotidiani e ha partecipato a letture in pubblico di sue poesie, alcune pubblicate. □

GUIDO - È sublimemente taccagna, non lo sapevi?

LUDOVICA - Non si direbbe, a giudicare da queste buone costosissime cose che ci sono in tavola.

GUIDO - Tutta apparenza. Una buona metà di questi manicaretti sono omaggi di fabbricanti di surgelati. Non è vero, amore?

GUIA - Taci, disinformato. Primo, perché non sai il lavoro che mi è costato questo timballo all'ananas; e secondo, perché i surgelati e compagnia...

LUDOVICA - Vi consentono questa bella casa, la domestica a ore, e a lui il lusso di fare il sociologo. (Silenzio imbarazzato) Non è così?

GUIA - No. Non volevo dire questo.

LUDOVICA - Beh, sembrava proprio. Scusatemi.

FRANCO - (Schiarendosi la gola) Chi è che doveva venire a cena, oltre a noi?

GUIA - Tuo fratello e un suo amico. Forse arriveranno più tardi.

LUDOVICA - E non troveranno più niente, temo.

GUIDO - Non è una novità che Valerio non si fac-

cia vedere ai pasti senza avvertire. Comunque senza mangiare non resta, si rifà poi dei *tête-à-tête* notturni col frigorifero.

FRANCO - È sempre stata una sua mania, quella di mangiare di notte; anche da piccolo. Come va, con il lavoro? Ha trovato qualcosa?

GUIDO - Temo di no. Disoccupazione cronica.

GUIA - Sta facendo pratica con un fotografo. Le ultime cose che ha stampato non sono niente male.

GUIDO - Già. Scorsi di periferia. E la discarica dell'immondizia.

LUDOVICA - Ci farà poco, ho paura, con la periferia e l'immondizia. Non potrebbe scegliere soggetti più costruttivi?

FRANCO - Beh, se fa pratica e impara è già qualcosa. Acquistare una competenza specifica, una professionalità, è importante. Più avanti, forse, alla rivista del partito... potrebbero prenderlo.

LUDOVICA - Sì, figurati se tuo fratello si assog-

getta a un lavoro fisso, a un orario! Piuttosto si

butta anche lui sui surgelati. Voglio dire, sulle indagini di mercato.

GUIDO - Non sarebbe poi male. Un mucchio di giovani si dedicano alle interviste: guadagnano qualcosa, fanno esperienza, e si sottraggono alla perniciosa influenza della mamma.

FRANCO - Ma è lavoro nero!

LUDOVICA - Inaccettabile.

GUIDO - Intanto cominciano. E poi bisogna accettarlo, invece, quello che ti offre la struttura socio-economica del tuo tempo. Se la nostra epoca ha prodotto da una parte giovani senza istruzione né preparazione e dall'altra lavoro nero, lavoro nero sia. Prendano quello che c'è e facciamo quel pochissimo che sono in grado di fare.

LUDOVICA - Vadano in fabbrica, allora.

GUIDO - Ma anche all'operaio è richiesta una competenza, anzi, una specializzazione. Ce li vedi, Valerio e le centinaia di migliaia di ragazzi come lui, a fare un apprendistato serio? a rompersi le mani su degli attrezzi?

LUDOVICA - E allora lasciamo che si sbandino, dividendosi equamente fra droga e sequestro? Non sarebbe meglio una politica più ferma e costruttiva che li indirizzasse proprio verso la fabbrica o i campi, magari con qualche bella bastonata, che a questo punto non guasterebbe affatto?

GUIDA - Sentite... Smettetela, per favore.

FRANCO - Mamma, tu sei troppo indulgente con Valerio, bisogna proprio che te lo dica.

LUDOVICA - Sì, finirete col rovinarlo. Tutti e due. Ma soprattutto tu, Guia, col tuo esempio pernicioso.

GUIDA - Cosa vuoi dire?

Uno per uno, parlando, si sono alzati da tavola.

FRANCO - Lascia perdere, Ludovica.

LUDOVICA - Ma no, fammelo dire. Tanto lo sa benissimo, cosa pensiamo io e te del suo lavoro. Fa solo finta di ignorarlo per comodità, per pigrizia mentale.

GUIDO - (Ridendo) Allora stavolta litighiamo sul serio!

GUIDA - Esempio pernicioso e schifosa ipocrisia... Bel ritrattino. Però non riesco a riconoscermi.

LUDOVICA - Provaci, invece. Non hai che da guardare fra le tue carte, lì, i tuoi manifesti. Tu, il tuo socio e tutte le altre organizzazioni come la vostra, che ingrassano sulla dabbennaggine e la povertà di spirito della gente semplice... Con un colpo solo fate due danni: da una parte spingete al consumismo più dissennato, dall'altra produce una quantità spaventosa di lavoro nero. Avete impiantato la più abietta forma di speculazione che si possa immaginare. Cercate di scoprire nei modi più subdoli cosa può colpire la fantasia della gente, cosa può stimolare i loro più riposti desideri... anzi, fate nascere in loro desideri che non c'erano; li fate desiderare cose che non servono a nulla, o che addirittura sono dannose, inquinano l'ambiente, rovinano la salute. E tutto questo, assoldando un esercito di altri poveracci, le intervistatrici, che girano di casa in casa e che, con delle crocette messe nelle caselle di questionari alienanti, schedano le casalinghe di bassa, media e alta estrazione sociale come consumatrici a vita. Quindici per un'intervista strutturata, venticinquemila per le semistrutturate, quarantamila per le motivazionali. Lo conosco quel lavoro, l'ho fatto anch'io a diciott'anni: ma dopo un mese ho capito cosa significava e ne ho avuto orrore.

GUIDA - (Calma) Guarda che le nostre intervistatrici sono a libretto. Punto secondo, ti informo che la pubblicità, stimolo al consumo, è nata un po' prima delle inchieste di mercato; o devo ritenermi responsabile anche di quella? Terzo, che io sappia l'economia di una nazione si basa sulla produttività, e la produttività sul consumo. O sbaglio? Quarto: non ho capito cosa c'entrino col mio lavoro Valerio e la sua difficoltà a rendersi autonomo.

FRANCO - Forse... lui è influenzato dalla facilità con cui tu guadagni. Pensa che non sia necessario fare fatica, a questo mondo.

GUIDA - Ludovica non ha parlato di questo, mi pare. Ma non importa, non m'interessa gran che stabilire che nesso c'è fra le sue accuse e i problemi di Valerio. Invece... vorrei sapere se è vero che tu e lei la pensate allo stesso modo, sul mio conto.

GUIDO - Guia... È proprio necessario?

GUIDA - Sì. Sì.

FRANCO - Mamma, che piega da melodramma fai prendere a un banale scambio di opinioni fra persone intelligenti... Non so cosa dire. Io ti voglio bene, ecco.

GUIDA - Lo so. Lo spero. Ma il bene e la disistima possono andare d'accordo?

FRANCO - (Dopo una pausa) Forse sì. (In fretta) Ma non è disistima, abbiamo usato la parola sbagliata. È solo che la mia... visione delle cose è un po' diversa dalla tua.

GUIDA - Ho capito.

Pausa.

LUDOVICA - Sarà meglio che ce ne andiamo, ora.

FRANCO - Già. Abbiamo promesso a sua madre di passare a prenderla...

GUIDA - Sì. Ma... (Con sforzo) tornerete, un'altra sera di queste.

FRANCO - Certamente! Grazie per la cena squisita. Anzi, dovrete venire voi, la prossima volta: vi prepareremo qualcosa di buono... Non certo un timballo, ma... Arrivederci.

Franco e Ludovica escono, accompagnati alla porta da Guido.

GUIDA - (Srotola lentamente un manifesto e lo osserva. Mostrandolo a Guido che ritorna) Indovinato, no?

GUIDO - Bellissimo.

GUIDA - Il Robotti era entusiasta. Dice che oltre che sui manifesti murali lo vuol mettere per due settimane su un paio di rotocalchi.

GUIDO - Gli costerà una bella cifra.

GUIDA - Sì. Ma con questa campagna promozionale venderà elettrodomestici a camionate. Magari mi illudo.

GUIDO - Li venderà.

Pausa.

GUIDA - Poco fa, quando parlavi... a proposito di Valerio. Mi era venuta una mezza idea.

GUIDO - Cioè?

GUIDA - Di dargli qualcosa da fare nel campo delle ricerche di mercato. Ma non interviste. Pensa... a qualcosa di tipo organizzativo, per invogliarlo: magari proprio nell'ambito di questa cosa del Robotti.

GUIDO - Non mi sembra un'idea molto brillante.

GUIDA - Perché?

GUIDO - Perché Valerio, per responsabilizzarsi, ha bisogno di autonomia: ma soprattutto autonomia da te. Te l'ho detto altre volte: quello che lo rende così fragile è la sua dipendenza da te: non si è ancora liberato dal cordone ombelicale. Secondo me dovrebbe almeno andarsene a stare con suo padre, a Roma.

GUIDA - Vale a dire, a starsene da solo! Il mio ex marito è un orso, e poi... Sono come estranei. Valerio era troppo piccolo quando ci siamo separati. (Pausa) Guido.

GUIDO - Dimmi.

GUIDA - I miei figli tu li hai sempre detestati, vero?

GUIDO - Ma no. Diciamo che li ho civilmente sopportati, come si fa con le persone che non si sono scelte di propria iniziativa.

GUIDA - Il fatto è che non sono simpatici. Non è così?

GUIDO - Sì, è un po' così. Ma non fartene un problema... Non li hai scelti nemmeno tu.

GUIDA - No, non li ho scelti. Mi sono toccati e... bisogna tenerceli. Però certe volte vorrei che non esistessero.

GUIDO - È normale.

GUIDA - Tu dici?

GUIDO - Certamente. Tutte le cose imposte ci rendono insofferenti. È logico che desideriamo annullarle.

GUIDA - Ma è mostruoso parlare così dei figli! Mi fa sentire terribilmente colpevole.

GUIDO - Non drammatizzare. Poco fa ti sei comportata così bene...

GUIDA - Davvero? Non me ne sono accorta. Tremavo come una foglia. Quella carognetta era orribilmente convincente. E Franco... Ma già, non so cosa mi aspettassi di diverso. È sempre stato una specie di giudice nei miei confronti; solo che la sua disapprovazione non la diceva apertamente.

GUIDO - Forse non lo sapeva neanche lui, di disapprovarti. Ludovica ha materializzato in lui qualcosa che prima era allo stato di latenza, ha scatenato il suo moralismo segreto.

GUIDA - Il suo odio per me.

GUIDO - Non esagerare. Sono giovani, assolutisti... imbevuti di quella falsa morale per cui dire sempre tutto quello che pensano li fa sentire adamantini.

GUIDA - Ludovica si comporta da vera suocera, con me.

GUIDO - E con me? Stasera mi ha dato del mantenuto! Ma è sempre stata aggressiva, mi attaccava già quando era mia studentessa all'università. Credo che buona parte del suo livore sia alimentato dal fatto che non riesce mai a ferirci veramente. Bah, un altro mondo, che in fondo non ci riguarda.

GUIDA - Già. Perché noi ci siamo scelti, invece.

GUIDO - Sì.

GUIDA - Ci sappiamo l'un l'altro, ci capiamo con uno sguardo, non ci ingombriamo troppo a vicenda. Una coppia perfetta.

GUIDO - Sì.

GUIDA - (Convinta) Che cosa rara. (Pausa) Guido, dimmi una cosa: tu pensi che io lavori per hobby?

GUIDO - Può essere. In parte, almeno. Una componente ludica c'è sempre, in una attività.

GUIDA - In pochi giorni è già il secondo attacco che ricevo, riguardo al mio lavoro.

GUIDO - (Distratto) Non darci peso: gente invidiosa e che da bambina non ha imparato bene a giocare.

GUIDA - Forse lavoro davvero troppo. Dev'essere una specie di rivalsa inconscia, che spinge le donne a strafare... Eppure ho sempre l'impressione di non arrivare a tutto, la sera vado a letto con la sensazione di essermi lasciata indietro una quantità di incombenze. E anche con dei rimorsi, per altre e altre cose che so di voler fare prima o poi e che si accumulano, si accumulano... diventano come montagne minacciose.

GUIDO - Quali, per esempio?

GUIDA - Per esempio, la maglia. Non ho mai fatto la maglia, io. Invece le nuove generazioni sferruzzano a più non posso. Come mai?

GUIDO - Perché il famigerato quadretto della donna relegata a fare la calzetta, ch'era un appannaggio delle loro bisavole, è stato già mandato in frantumi dalle loro nonne e mamme, nel primo assalto alla conquista dell'emancipazione: ergo, loro possono rivendicare tranquillamente il diritto di ricominciare a sferruzzare. Sono i corsi e ricorsi del pullover fatto in casa.

GUIDA - Non è così semplicistico. (Muovendosi per la stanza) Io mi sento presa dentro una specie di ingranaggio con troppi denti... troppi e troppo diversi: incombenze della più svariata natura a cui non posso sottrarmi, insieme a interessi, stimoli... Un'esigenza di partecipazione vitale che è più vasta di... di... della portata delle mie braccia. Dev'essere una fame ancestrale arretrata, che le donne si portano addosso per tutto quello che le generazioni precedenti hanno dovuto sacrificare. In certi momenti mi sento sulle spalle un carico di millenni.

GUIDO - Farai meglio a sederti, allora.

GUIDA - Non rinunci mai alla battuta, vero?

GUIDO - Guia. Sei una donna meravigliosa.

GUIDA - Quello che non capisco è questa coscienza colpevole che ogni tanto mi affiora. Perché? dal momento che non mi risparmio un attimo? (Pausa) Tu, per esempio: non lavori nemmeno la metà di quanto lavoro io.

GUIDO - È vero. Ma compenso le mie esigenze ludiche scherzando di più. No, non arrabbiarti... Hai ragione. È che non mi pare il caso di imbastire una lezione di sociologia nell'intimità domestica, ti pare? Tu conosci meglio di me le premesse della situazione attuale della donna, le sue contraddizioni... E ti ci destreggi benissimo. Anzi, c'è un'ombra di compiacimento, confessalo, nel quadro che tracci di te stessa. Il fatto è, amore mio, che sai benissimo di essere una donna eccezionale.

GUIDA - Guido, uffa! La solita maniera elegante per evitare il discorso e lasciarmi ad annaspere nel mio brodo.

GUIDO - Vuoi far sentire in colpa anche me? Per-

(Segue a pag. 87)

## ANALISI DELLA COMMEDIA

LEI, LA CARRIERA  
E LE VOCI DEL CUORE

CESARE SEGRE

**S**i prenda una donna bella, intelligente, emancipata, ben inserita in un lavoro che la interessa e la gratifica: i problemi della condizione femminile sembreranno ormai lontani, tanto più se, com'è appunto il caso, la donna è anche fornita d'un marito colto e spiritoso, che, pur appoggiandosi economicamente a lei, almeno è assai discreto e non interferisce. C'è, è vero, il figlio Franco, che insieme con la moglie Ludovica critica con una certa crudeltà i principi e il modo di vivere della madre; ma senza metterla veramente in difficoltà. Insomma, questa Guia sembra avere una vita piena e gratificante, e se qualche dubbio le si affaccia alla mente, lo espelle lavorando con passione e con qualche compiacimento per la propria bravura. Ma si tratta di una facciata molto fragile. L'altro figlio, Valerio, è immaturo, dipendente più del giusto dalla madre, e per di più si droga. Un bel rapporto edipico, che incrina la costruzione tutta volontaristica e mondana in cui Guia pare adagiata. La costruzione poi si sfascia del tutto quando Guia trasferisce il suo amore «giocastico» su un amico del figlio, rivelando insoddisfazioni di lunga data, represses ma anche potenziate dall'impegno per darsi una figura pubblica di estrema efficienza. In poche parole, la soluzione sociale del problema femminile viene messa in crisi dalla situazione psicologica, e, finalmente, sentimentale.

Ecco, molto in breve, il quadro rappresentato nella bella e avvincente commedia di Romana Rutelli. Ma quello che importa dal punto di vista teatrale è il modo in cui viene messo in luce, e arriva a un'intensità drammatica; insomma come Guia, che appare nelle prime scene sicura di sé, delle sue capacità e dei suoi successi, viene a trovarsi quasi disarmata di fronte a scelte che sconvolgeranno gli equilibri conquistati e la condizione apparentemente assestata. Si alternano con grande abilità dialoghi, per così dire, focalizzanti, che chiarificano al pubblico, e alla stessa protagonista, la situazione, e dialoghi di azione. Sono dialoghi focalizzanti, specie all'inizio, quelli col socio Gianni, col figlio Franco e con la nuora, col marito Guido; i dialoghi di azione si svolgono principalmente con l'altro figlio, Valerio, e col suo amico Giuseppe, che diventerà amante di Guia.

S'impone subito al lettore (in avvenire allo spettatore) la naturalezza e la vivacità con cui nel dialogo si alternano affermazioni di principio, echi di un dibattito sociale di attualità, e passaggi di smorzamento mondano, di scherzo sdrammatizzante, d'ironia più spesso difensiva o autoriflessiva che aggressiva. L'autrice ama i suoi personaggi senza per questo sopravvalutarli o disapprovarli, nemmeno se hanno i modi sgradevoli di Franco e soprattutto della moglie Ludovica. C'è per tutti, e non solo per la protagonista, un grande impegno di comprensione.

Naturalmente il dialogo è molto diverso con Giuseppe, che sviluppa una tattica efficace interessando prima la donna con l'arroganza e l'ostentato cinismo, per poi passare, attraverso una fase enigmatica

che acuisce l'attenzione verso di lui, a un corteggiamento molto diretto e concreto. Giuseppe si fa forte di un'intelligenza precisa del carattere di Guia, e anche di un'intuizione della sua fragilità troppo artificialmente mimetizzata sotto l'immagine costruita per gli altri. Ma il personaggio-chiave non è, come parrebbe, Giuseppe, bensì il figlio Valerio: ciò che conferma la quasi intercambiabilità dei due amici, o se si preferisce la divisione dei compiti in una edipicità a coppia. Ed è appunto Valerio che dà le principali spinte all'azione. All'inizio egli si propone, con Giuseppe, come possibile fotografo per una campagna pubblicitaria svolta contemporaneamente attraverso affiches e un concorso televisivo. La madre, ideatrice di questa campagna, respinge la proposta per correttezza formale, ma poi si lascia impietosire e affida al figlio, nello stesso programma, compiti apparentemente più modesti, in realtà più decisivi. E sarà proprio Valerio che, aparendo in diretta alla televisione, saboterà definitivamente il progetto, con affermazioni oltraggiose per il committente e per la madre. Effetto della droga, certo, ma anche della gelosia per Giuseppe, con cui la madre lo ha "tradito".

Da notare che le principali fasi di questa piccola tragedia conclusiva, non priva di elementi comici valorizzati con grande efficacia, vengono rese note in modo progressivo e indiretto: Valerio pesa tanto più quanto meno si fa vedere. E infatti veniamo poco a poco a conoscenza del suo exploit attraverso telefonate e notizie riferite; così che i fatti rimangono alonati di vaghe, anche se certo gravi, minacce, irreparabili e misteriose come il destino.

Ma l'impresa televisiva di Valerio potrebbe esser considerata frutto dell'affettuosa imprudenza della madre: nient'altro che un incidente di percorso nella sua fortunata ascesa di pubblicitaria. Salvo che avviene in un momento in cui essa deve prendere decisioni drastiche sul proprio avvenire: il marito e l'amante le hanno posto, proprio allontanandosi entrambi, un chiaro anche se formalmente discreto aut aut: lei può raggiungere l'uno o l'altro. E può anche, obbedendo all'istinto materno, recarsi dal figlio, la cui bravata significa con ogni evidenza un'invocazione.

La commedia si chiude qui, sporgendosi efficacemente sul dubbio. Non importa poi molto comunicare al lettore o spettatore che cosa abbia deciso Guia. Importante è avergliela fatta seguire in due fasi diversamente concettualizzabili. Nella prima sembra che il problema sia ancora quello delle varie maschere a cui una persona, e specie una donna, deve adattarsi per affrontare le difficoltà dei rapporti familiari, del lavoro e dell'affermazione di sé. Ma nella seconda non si tratta più di maschere o non maschere: sono in gioco pulsioni, istinti vitali, bisogni pratici e affettivi. E in questo caso, come in tanti altri, le spinte sono inconciliabili. Così, qualunque sia stata la scelta di Guia, possiamo esser certi che è stata anche una rinuncia, dolorosa, forse lancinante. □

ché lavoro di meno? Tesoro, ti prometto che domani comincerò un pullover.

GUIA - (Ride) Sei un maledetto bastardo, a eludere i miei problemi esistenziali con queste battute da quattro soldi. Ma non potrei vivere senza il tuo senso dell'umorismo, devo ammetterlo.

GUIDO - Ora dovrai farne a meno per un paio d'ore, però: devo uscire. Ti spiace? Non starò via molto.

GUIA - Ma no, figurati... Non ci ingombriamo a vicenda... L'ho appena detto.

GUIDO - A presto, allora. (La bacia. Sulla porta prima di uscire si volta) Giuro che non cederò alla tentazione di mandarti, domani, un gigantesco cesto di... gomitolini rossi.

Guida gli tira un cuscino ridendo, poi si mette a lavorare. Dopo un paio di minuti suona il campanello. Guida va ad aprire.

GIUSEPPE - (Entrando) Buonasera. Sono un po' in ritardo, ho paura; ma spero che non mi cacerà via.

GUIA - (Rientrando dopo di lui) A dire la verità, non vi aspettavo più. Valerio è andato di sopra? GIUSEPPE - Nella mansarda? No (Srotola il manifesto) Uh, che bello. (Leggendo) «In uno dei nostri elettrodomestici la possibilità di diventare un divo TV, o uno scrittore, o l'autore di un manifesto murale». Mi fa venir voglia di comprarmi una macchina da cucire.

GUIA - E dov'è, allora?

GIUSEPPE - Chi?

GUIA - Come, chi. Valerio.

GIUSEPPE - (Piluccando qualcosa dalla tavola) Non ho idea. Al cinema, probabilmente.

GUIA - Vuol dire che lei è venuto qui da solo? E come ha fatto a entrare dal portone, senza chiavi?

GIUSEPPE - Ho atteso con pazienza. Quando è uscito suo marito, ho messo un piede dentro e ho detto «Lasci pure, grazie». Ha pensato fossi il vicino del piano di sotto che aveva dimenticato le chiavi. Non mi dà da mangiare? Mi aveva invitato a cena.

GUIA - Già. Si serva pure. (Si siede e apre un giornale)

GIUSEPPE - Va bene, arimorta. Io smetto di fare lo screanzato e lei smette di fingere di padroneggiare la situazione. Tanto, si vede benissimo che è imbarazzata.

GUIA - Starei fresca a imbarazzarmi ogni volta che un qualche amico di mio figlio mi passeggia per casa.

GIUSEPPE - Ma io non sono «un qualche amico» di suo figlio.

GUIA - No? (Guardandolo dritto in faccia) E chi sarebbe, invece?

GIUSEPPE - (Si rabbuia) Perché vuol trattarmi male?

Pausa.

GUIA - (Ride) Va bene, arimorta. Si siede a tavola e mi racconti cosa è venuto a fare.

GIUSEPPE - Non ho fame.

GUIA - Non mi dica che è ancora per la storia dei manifesti. Mi pareva avesse capito che il mio no era irrevocabile.

GIUSEPPE - Non me ne importa un'acca, dei manifesti, era una cosa che interessava solo Valerio. Io me la cavo da me, a esporre le mie foto... A Milano ho già una quotazione, un nome.

GUIA - Benissimo. Lo subodoravo.

GIUSEPPE - Mi prende in giro, eh? Non trova altra via, per tenermi testa, che assumere il tono della superdonna, anzi, della mamma ironica e indulgente... Ma perché non la smette?

GUIA - (Divertita) Ma insomma, cosa dovrei fare?

GIUSEPPE - Niente. Mollare le difese. Lasciarsi andare. Ammettere che sono simpatico.

GUIA - Ma lei non mi è simpatico. È troppo invadente. È irritante...

GIUSEPPE - Allora cominciamo tutto daccapo. Io entro, chiedo scusa per essermi introdotto col dolo e dopo aver aspettato che tutti i suoi ospiti fossero usciti, e le do una spiegazione appropriata. Dunque, sono venuto a questo modo perché volevo vederla da sola. (Pausa) È talmente ovvio che, ora che l'ho detto... vuole ammettere che non era

affatto necessario che lo dicessi? Io sono per saltare i passaggi superflui.

GUIA - Io no, quindi passi al successivo: perché voleva vedermi da sola?

GIUSEPPE - Volevo farle delle fotografie.

GUIA - Capisco. Ha portato i riflettori?

GIUSEPPE - (Annoiato) Volevo chiederle di uscire con me un giorno e lasciarsi fotografare.

GUIA - Questa, poi! Sono indecisa se considerarla di una banalità insultante, oppure come una grave mancanza di rispetto. Nell'incertezza, credo che dovrei cominciare con lo sbatterla fuori di casa.

GIUSEPPE - Lo faccia. Comincio anch'io a essere un po' stufo; mi sta sorgendo il sospetto che la mamma di Valerio sia un tantino arretrata; e anche un po' convenzionale. Questa casa di cui si circonda, per esempio: su misura per incornicarla in un certo modo. E anche tutto il suo attivismo, ora che ci penso: una specie di abito alla moda. E il suo nome, così sofisticato... Scommetto che si è scelto il marito perché Guido e Guida suonavano tanto bene insieme! Ma sì, mi cacci via. Mi sto annoiando.

GUIA - Che strani animali siete voi giovani: si direbbe che l'unica bandiera a cui vi riesca di aggrapparvi sia l'insolenza.

GIUSEPPE - Questa faccenda di darci del lei, per esempio: è falsa. È falso tutto il suo modo di trattarmi.

GUIA - Perché lei, invece, si crede molto autentico? Ma se è tutto una montatura! Un po' gioca a fare il ragazzino terribile, un po' il decadente te-diatto dalle banalità del mondo. Si è scelto anche dei ruoli un tantino fuori moda, guardi. E quella storia di volerli fare delle foto è poco falsa?

GIUSEPPE - No, quella è vera, l'ho pensata appena l'ho vista; prima di quando sono venuto in ufficio. Mi capita sempre, di fronte a certe cose, di volerle fotografare. A volte in viaggio, se vedo dei paesaggi... è strano, provo l'impressione di non esserci dentro. L'unico modo per diventare vivo dentro di loro è fotografarli. Se non lo faccio, resto fuori. Escluso. La sua faccia, vede, mi è apparsa un po' come uno di quei paesaggi.

Pausa.

GUIA - E... com'è la mia faccia?

GIUSEPPE - È autentica.

GUIA - Non le pare in contraddizione con quello che ha detto prima? la casa, il nome sofisticato...

GIUSEPPE - Lasci perdere quello che ho detto prima. È una faccia rassicurante, un po' come una stanza nota. E al tempo stesso è inquietante, mutevole: come l'acqua.

GUIA - (Ride nervosamente) Che schiocchezze. Oh Dio, che imperdonabili banalità! Ma dico, non ci vergogniamo? Un ragazzo, che mi piomba in casa alle undici di sera, che si mette a fare il teatrino... e io sto ad ascoltarlo!

GIUSEPPE - Perché non deve ascoltarvi? Perché non si deve dire cosa si pensa della faccia dell'altro? Perché sempre questo... muro? (Pausa) Se ho fatto il teatrino è perché sono stato alle regole, le regole fasulle del gioco... sociale, quello del darsi del lei anche se si sente che è falso, quello di essere spiritosi e aggressivi, un po' insolenti, pronti alla battuta dell'altro, sempre sull'attenti nei ranghi della falsa intelligenza. Questa è la vera mascherata!

Senza maschera non si è capaci di parlare, di muoversi. E appena uno se ne libera, l'altro si spaventa, arretra inorridito; guai se in un momento di coraggio lo prendi per un braccio e pretendi di guardarlo davvero, di farti guardare! Ti rispondono subito che è ridicolo, banale, che bisogna vergognarsi. Anche fra noi coetanei, è lo stesso, ci sembra di strapparci la pelle coi denti quando tentiamo di comunicare! Perché pensa che ci droghiamo? Per comunicare! Incredibile, vero? Solo quando sei «fatto» ti senti libero, libero da te stesso e tutt'uno con gli altri in viaggio con te, chiuso con loro in una specie di cerchio senza incrinature... Altrimenti niente, bisogna sempre far finta: di essere sicuri e disinvolti, di non aver bisogno di nessuno; bisogna stare dietro il muro e lì esibirsi, rispettosi delle esibizioni altrui.

GUIA - Senta... Vorrei farle una domanda, ma non so come... Lei è talmente suscettibile.

GIUSEPPE - Continua a non capire niente. Io muoio dalla voglia che mi si facciano delle

domande.

GUIA - Ecco, allora: perché queste cose le dice a me? Voglio dire, perché proprio a me?

GIUSEPPE - Potrei risponderle: perché lei è bella, e direi la verità. Ma lei non capirebbe.

GUIA - Forse sì, invece. Vuol dire che le sembra bella interiormente, in qualche modo... Ma sono anche di un'altra generazione, di un altro mondo... Forse perché sono una madre? Ma è talmente maldestra e... malriuscita, la mia componente materna.

GIUSEPPE - Sta dicendo delle stupidaggini: generazioni, madri, figli... La verità è che lei mi ha imbrogliato. L'avevo sentita parlare come una... innamorata del mondo, una insopportabile delle categorie, delle gerarchie; e dei muri. Sì, quel giorno che io e Valerio abbiamo origliato dalla porta del suo ufficio. Ho subito avuto voglia di... non so neanche dire di cosa. Ricordo solo che la solitudine della terra in quel momento è sprofondata per sempre e io mi sono sentito su un'isola popolata e fertile...

Pausa.

GUIA - Lo sa che mi ha quasi convinto?

GIUSEPPE - Per piacere, non scherzi più.

GUIA - Ma non sto scherzando. (Pausa) Ho quasi voglia di dire io, adesso: «Ricominciamo daccapo; scusi un momento, mi metto un'altra maschera».

GIUSEPPE - Un'altra maschera?

GUIA - Ma sì, ogni interlocutore richiede un ruolo, ogni situazione impone un atteggiamento... Ci si adegua istintivamente, si dicono le frasi appropriate alla circostanza: è una specie di meccanismo che va da solo. (Pausa) È vero che l'ho imbrogliata. GIUSEPPE - Allora non un'altra maschera. La faccia nuda.

GUIA - (Volgendosi lentamente a guardarlo) Quale? Non c'è. È mutevole, l'ha detto lei: una per ogni ruolo.

GIUSEPPE - Sì, che c'è. Io gliel'ho vista. (Le passa lentamente una mano sul volto, poi si allontana) Gliel'ho vista la sua faccia nuda, quella che vorrei fotografare. Non è la madre, non è la donna d'affari, non è la moglie ultra-intelligente dell'intellettuale; non è la snob che gioca alla battuta; guardi, a scanso d'equivoci, non è neanche la quarantenne che si concede qualche evasione extracogniale. È solo... lei. Ed è unicamente perché gliel'ho vista, quella sua faccia nuda... splendente, guardi, neanche un po' ammaccata dalle maschere... È perché lei sa perfettamente che io gliel'ho vista, che sta qui alle undici passate a parlare con me: uno che si è intrufolato in casa sua da maleducato, un sedicente fotografo, afflitto in egual misura da manie di grandezza e tendenza all'auto-commiserazione, uno un po' infantile, irritante, anche un po' noioso... Uno con quindici anni meno di lei.

Pausa.

GUIA - E questa tizia... che cosa fa?

GIUSEPPE - Ah, non lo so. Dovrebbe fare se stessa... Non la conosco ancora.

GUIA - Non è un po' letterario tutto questo?

GIUSEPPE - Può darsi, nella misura in cui siamo costretti ad esprimerlo attraverso parole. Ma nella sostanza non lo è, e lei lo sa benissimo. Nella sostanza siamo due persone che si stanno guardando in faccia al di là delle gerarchie e dei ruoli; due persone che in qualche modo hanno buttato giù il muro; per un momento. Lo so che le parole sminuiscono, distorcono... Ma cos'altro abbiamo per tradurre l'esistere in pensiero e comunicazione?

GUIA - Sto pensando che... davvero devo essere un po' snob, in certi momenti. E anche un tantino ipocrita.

GIUSEPPE - Diaframmi. Come i filtri che si mettono sull'obiettivo della macchina fotografica per far apparire più suggestiva l'immagine, o per distorcerla.

GUIA - E l'immagine vera, invece... (Pausa) Devo ammettere che mi sento un po' confusa.

GIUSEPPE - Ecco, resti così. La confusione è il momento vero, quello privo di prospettiva e quindi di pregiudizio. Dalla confusione si può guardare il mondo e aspettare che prenda forma per conto suo... una forma in cui mettersi dentro con semplicità.



GUIA - È utopistico... Il mondo non prende forma da solo, siamo sempre noi che gliene diamo una.

GIUSEPPE - No, resti così... Ora me ne vado, non sopporterei di vederla di nuovo... distorta. Me ne vado.

GUIA - È buffo. È come se lei mi avesse messo in mano uno specchio e io non sapessi guardarci.

GIUSEPPE - Addio. Me ne vado. *(Va alla porta)*

GUIA - *(Senza voltarsi)* Aspetti... Aspetta.

## TERZO QUADRO

*L'ufficio del primo quadro.*

GIANNI - Ecco, e questi sono i ciclostilati da distribuire ai quotidiani. È improbabile che li utilizzi, perché si tratta di pubblicità e loro la pubblicità la pubblicano solo per contanti; ma tua madre sostiene che un concorso così può far notizia di per sé... Può anche darsi che veda giusto.

VALERIO - Va bene, dammi qua.

GIANNI - Purché veda giusto nell'affidarti questo lavoro... A me mi dà il capogiro, chissà quante cretinate farai.

VALERIO - Lo so che stai già gongolando all'idea, ma non ti darò questa soddisfazione. I tuoi «l'avevo detto, io!» dovrai tenerli nel gargarozzo. La campagna pubblicitaria di Roma batterà quella milanese!

GIANNI - Non è una campagna pubblicitaria, comincia a chiamare le cose col loro nome giusto...

VALERIO - *(Interrompendolo)* Ma sì, che importanza vuoi che abbia? Non mi ossessionare con queste scemenze. Dammi quegli disegni, piuttosto,

e l'elenco dei pagamenti.

GIANNI - Per me è una follia. Un ragazzo svitato come te, tutte queste responsabilità in un colpo solo.

VALERIO - Bisogna dar fiducia, agli svitati, non lo sai? perché si riavvitino. Mi hai prenotato il posto in treno?

GIANNI - Senti, non sono il tuo segretario. Prenotalo da te. Ora devo uscire. *(Aprè la porta e si scontra con Giuseppe che stava per entrare)* Buonasera. Cosa fa lei qui? Beh, comunque c'è Valerio. Buonasera. *(Esce)*

VALERIO - Ehi, ciao. Che sorpresa.

GIUSEPPE - *(Imbarazzato)* Ciao.

VALERIO - Credevo fossi partito per un servizio fotografico nel Guatemala. Ti avrò telefonato almeno sei volte, negli ultimi giorni.

GIUSEPPE - Già, ho avuto un sacco di lavoro.

VALERIO - *(Si siede dietro la scrivania)* Come hai saputo che sono diventato un manager del marketing?

GIUSEPPE - Beh, così: me lo ha detto qualcuno.

VALERIO - Strano. Non ne ho parlato in giro.

GIUSEPPE - Allora, niente più foto. È stata tua l'idea?

VALERIO - No, mia madre. Quella faccenda dei tre premi, ricordi? TV, libro o manifesti. Mi occuperò dell'organizzazione della cosa a Roma; parto stasera.

GIUSEPPE - Magnifico. Sarai contento.

VALERIO - Un'esperienza come un'altra... Intanto me ne vado via per un po' da questa città schifosa. Poi, a Roma c'è anche caso di incontrare della gente divertente. Terzo, faccio contenta mia madre. In seguito, si vedrà. Certo non è per sempre,

un lavoro del genere... Sai che barba.

GIUSEPPE - Già. Gente non esattamente affascinante, le intervistatrici e i capitesta dell'industria surgelatrice. Rischi di farti surgelare il cervello, a frequentarli troppo.

VALERIO - L'hai detto. E tu? Combinato qualcosa di buono? Doveva essere importante, per scomparire a quel modo.

GIUSEPPE - Il solito.

VALERIO - Sai, più ci penso e meno riesco a immaginare chi ti ha detto che mi avresti trovato qui. Fra l'altro, mi ci trovo per caso...

GIUSEPPE - Non te ne fare un problema.

*Entra Guia.*

GUIA - *(Vedendo solo Valerio)* Bravo, proprio con te volevo parlare. Hai visto Gianni? *(Scorge Giuseppe)* Ah, buonasera... Come sta? *(Parlando un po' affrettatamente)* Valerio, spero che tu abbia capito tutto. I tagliandi-premio sono già stati inscatolati con le ultime spedizioni ai grossisti, voglio dire ai rivenditori; da domani in poi ogni giorno è buono, praticamente. Il primo acquirente che ne pesca uno ha diritto alla scelta fra le tre soluzioni TV, libro o manifesti, per sé o un familiare. Naturalmente può optare per i soldi, se non gli interessa di esibirsi in TV né le altre due cose. Ma la somma offerta in alternativa è esigua, se non è un perfetto idiota totalmente privo di senso dell'avventura opererà per uno dei tre premi principali. Non credi anche tu?

VALERIO - Boh. Dipende.

GUIA - Sì, certo, dipende. Dunque, per le TV private, dalla Toscana in su devono far capo a Milano, il centro-meridione invece convergerà su Roma. Per i manifesti, lo stesso. Per il libro invece

l'editore è uno solo. Insomma, in totale i premi disponibili sono cinque.

VALERIO - Mamma, mi stai confondendo le idee.  
GUIDA - Hai ragione. Ma non preoccuparti, tanto tutto passerà prima per Milano. Tu per ora distribuisci solo i comunicati-stampa e aspetta attaccato al telefono.

GIUSEPPE - Un lavoro impegnativo.

GUIDA - Poi verrò a Roma anch'io.

VALERIO - Ma no, scusa, non sarà necessario. Altrimenti che gusto c'è?

GIUSEPPE - Giusto.

GUIDA - Senta, lei la piante di intramettersi. A proposito, com'è che si trova da queste parti?

GIUSEPPE - Indovini.

GUIDA - Insomma, Valerio, io mi auguro che tu non la prenda come un gioco.

VALERIO - Ma no, figurati. Ho capito tutto, sta tranquilla.

GUIDA - Soprattutto non prendere iniziative senza consultarmi. Fa solo quello che ti dico di fare.

VALERIO - Okay.

GUIDA - E non metterti nei pasticci.

GIUSEPPE - Niente seratine d'evasione.

GUIDA - Ti ho prenotato il posto in treno, ecco il biglietto. La zia Iris è già avvisata, per ora vai a casa tua, poi si vedrà.

VALERIO - Pensavo, mamma... Se Gius non ha niente d'importante qui a Milano, non potrebbe venire con me?

*Pausa.*

GIUSEPPE - Ti ringrazio, ma temo proprio che le campagne promozionali non siano la mia partita: mi rompereì le scatole.

VALERIO - Cosa c'entra il lavoro, era per stare un po' insieme. Non progettavamo di andare a Roma, quando ci era venuta l'idea di vincere noi il premio dei manifesti?

GIUSEPPE - Sì, è vero. Ma nel frattempo è cambiato qualcosa: non è vero che non ho niente d'importante qui a Milano.

VALERIO - Ma vè? E cosa ti è successo?

GUIDA - Avanti, ora lasciatemi lavorare. Aspetto delle intervistatrici...

GIUSEPPE - Mi sono trovato una ragazza.

VALERIO - Non ci credo! Una ragazza in che senso?

GIUSEPPE - Valerio, non vorrai farmi dire delle volgarità davanti a tua madre!

VALERIO - Voglio dire, una cosa sul serio?

GIUSEPPE - Abbastanza.

VALERIO - Incredibile. Allora è per questo che sei sparito.

GIUSEPPE - Già.

GUIDA - Insomma, vi decidete ad andarvene?

VALERIO - E chi è? La conosco?

GIUSEPPE - (*Guardando deliberatamente Guida*) Sì.

GUIDA - (*Afferrandosi al telefono che squilla come a un'ancora di salvezza*) Pronto!! Ah sì, la aspettavo ieri, professor Cattaneo.

VALERIO - (*A Giuseppe*) Vieni, andiamocene.

GUIDA - (*Al telefono*) Non mi avrà fatto una relazione astrusa come l'altra volta, spero! Va bene la psicoanalisi sul «vissuto» del prodotto, ma io al cliente devo presentare dei dati comprensibili! (*Risponde al cenno di saluto di Valerio che esce, seguito da Giuseppe un po' riluttante. Contemporaneamente arriva Guido*) Come? Certo che la rielaboriamo, ma per farlo dobbiamo capire cosa diavolo significa! (...) Incontriamoci un momento, sì... D'accordo, qui nel mio ufficio. (*Attacca il ricevitore*) Dovrò cambiare psicologo, questo è troppo lambiccato.

GUIDO - Sei pronta?

GUIDA - Per che cosa?

GUIDO - Per andare alla libreria Cavour. Devo presentare il libro di Dominici, non dirmi che te ne sei dimenticata.

GUIDA - Sì, invece, che te lo dico! Non mi hai sentito un attimo fa fissare un appuntamento con questo dannato addetto alla psicoanalisi del marketing? Porca miseria, ho troppe cose da seguire, non ce la faccio a tener dietro a tutto.

GUIDO - Sembra anche a me.

GUIDA - Eh, non è il caso di prenderla su questo tono. Mi dispiace, Guido, davvero... Non posso venirci. Abbi pazienza.

GUIDO - Ne ho una montagna. Mai pensato di averne tanta.

GUIDA - (*Lo guarda*) Che cosa c'è?

GUIDO - Vorrei domandarlo a te. Ma confesso che mi fa anche un po' paura.

GUIDA - Ho capito. Dobbiamo parlare.

GUIDO - Non è indispensabile. Tante volte abbiamo taciuto... Rispetto dell'altro, eccessiva considerazione di noi stessi... forse indifferenza. Non ho mai cercato di spiegarne i motivi, fatto sta che abbiamo taciuto con sovrumana educazione.

Adesso però... Non so, mi sembra diverso. (*Pausa*) Lo è?

GUIDA - Non lo so.

GUIDO - Ah, ecco. Per l'appunto.

GUIDA - Senti, rimandiamo questo discorso di qualche giorno. Forse è troppo presto, per me, per capire.

GUIDO - Presto? Mi risulta che tu abbia superato i quaranta, bambina.

GUIDA - Sei piuttosto duro.

GUIDO - Scusami. Il fatto è che non sopporto il ridicolo, in te. Non sopporto di vederti sminuita...

GUIDA - Sminuita? O Dio, Guido, dov'è finita la tua intelligenza?

GUIDO - E dov'è finito il tuo senso delle proporzioni? Andiamo, Guida, un ragazzo di manco trent'anni!

GUIDA - Ventisei, se è per questo. Con un cervello di diciotto.

GUIDO - E te ne vanti.

GUIDA - No. Cerco solo di capire, per ora.

GUIDO - Via, è anche troppo facile capire. Una donna matura... Di una banalità insopportabile.

GUIDA - Sta attento. Stai andando troppo oltre. Gli insulti non li tollererai.

GUIDO - Scusami. Ma non vedi, non ti accorgi? Ti insulti da sola, con questa acquiescenza, questa forma di regressione... Ti stai lasciando invasiare in una faccenda insidiosa, mescoli cose che vanno tenute ben distinte...

GUIDA - Cosa vuoi dire?

GUIDO - Ma sì; e anche con Valerio... E questo che va e viene... Da qualche giorno ogni volta che arrivo mi scontro con qualcuno che sta uscendo, e ogni volta che esco ho la fastidiosa sensazione che qualcuno aspetti dietro l'angolo per entrare. Una situazione da farsa in cui non... non mi piace essere costretto ad avere una parte.

GUIDA - La farsa la stai facendo tu ora, con queste indecorose querimonie sulla mia scarsa attenzione nel salvare le apparenze. Dio mio, come faccio ad accettare di colpo il fatto che sei gretto e conformista?

GUIDO - E io come faccio ad accettare di colpo il fatto che tu sia... rimbacillita? (*Pausa*) Mi accorgo adesso che per anni mi sono vantato del tuo equilibrio come se lo avessi creato io. Una donna esuberante, sì, piena di impulsi e contraddizioni come ogni essere umano vitale e dalla mente sanamente irrequieta... ma con un equilibrio interno meraviglioso, che regolava tutte quelle apparenti discrepanze come... come la molla segreta di un orologio imprime a incastri e rotelline ruotanti in senso inverso un moto uniforme e perfetto. Ecco, così ti vedevo.

GUIDA - Non sono un orologio.

GUIDO - No certo. L'esempio era idiota.

GUIDA - E non basta: non sono nemmeno rimbacillita.

GUIDO - Devo chiederti scusa per la terza volta? Mi sembra un po' grottesco. Ora, poi, devo proprio andare.

GUIDA - Quanto all'equilibrio... basta una porzione di intelligenza molto più modesta della tua per capire che è una cosa relativa. Un niente lo sconvolge e lo modifica, gli imprime un assetto diverso: che so io, una giornata nuvolosa, una mano che ti chiede aiuto, una voce. Oppure, diciamo chiaro, una persona. Ti si avvicina in un certo modo e il tuo equilibrio, se così vogliamo chiamare quella somma inesplicabile di fattori che ti tengono insieme, traballa per un momento, e poi si ricompone secondo un ordine diverso. Io, ecco, diciamo che in questo momento sto traballando.

GUIDO - Una sensazione piacevole, suppongo. Come andare su un tapirulan.

GUIDA - No. Anche il mio esempio era idiota. Vè,

ora, farai tardi davvero.

GUIDO - (*Le si avvicina*) Guida... D'improvviso mi sembra di non sapere chi sei.

GUIDA - È quello che sto provando anch'io. Ma non è solo per questa faccenda. Anche il resto... (*Fa un gesto vago intorno*) Il lavoro. Tutto. Ogni tanto mi scopro a ripetere una frase che sembra tolta di peso da un fumetto rosa e a pensare che è vera.

GUIDO - Cosa, per esempio?

GUIDA - Questa, appunto: «Si guardò nello specchio e vide una sconosciuta». Oppure: «I fiori, la luna, le nuvole la riempivano di commozione e struggimento...». Grottesco, vero? (*Gli afferra una mano*) Guido, senti... Non credi anche tu che in ognuno di noi viva anche un'altra persona? Qualcuno... che se ne sta lì nascosto, magari per anni, e di cui a un tratto si avverte la presenza... Una presenza schiacciante.

GUIDO - È proprio una faccenda seria, vedo. (*Si avvia lentamente alla porta e la apre. Trovandosi di fronte Giuseppe, che entra con impaccio e finta balzanza, Guido allarga sconsolatamente le braccia, in un gesto fra il rassegnato e il buffonesco*) Signore, il mio senso dell'umorismo è ancora saldamente in arcioni. Così le auguro si mantenga sempre anche il suo! (*China il capo parodiando un gesto obsoleto di saluto e esce*).

GIUSEPPE - (*Disorientato*) Cosa ha voluto dire?

GUIDA - (*Sorridendo*) Che lui per il momento non traballa.

GIUSEPPE - Cos'è, un quiz televisivo? O avete un cifrario segreto?

GUIDA - Niente di segreto, è alla portata di tutti. Sarà bene che lo impari, anzi, se vuoi dare un adeguato supporto alla tua sfacciataggine. Ti avverto che, da sola, non regge.

GIUSEPPE - Ma che cavolo stai dicendo?

GUIDA - Niente. O meglio, sto facendoti le mie rimproveranze per il modo in cui ti comporti. Non mi piace.

GIUSEPPE - Dammi qualcosa da bere.

GUIDA - No. A minuti arriva un professore di psicologia e devi sloggiare. Dicevo, non mi vanno le tue intromissioni, la disinvoltura con cui vai e arrivi senza preavviso...

GIUSEPPE - (*Insultante*) Ricevi solo per appuntamento?

GUIDA - ...e non mi va l'aria di sfida con cui ti rivolgi a me davanti ad altre persone. È bene mettere in chiaro subito che non voglio interferenze.

GIUSEPPE - (*Ride con amarezza*) Non devo interferire? Ah, questa è bella! Come sarebbe, che non devo interferire? Io mi sento già tutto interferito, invece. Più o meno, fa conto, come una sardina in un blocco di ghiaccio.

GUIDA - Ci sono cose che vanno mantenute ben distinte.

GIUSEPPE - Per esempio?

GUIDA - Per esempio il mio lavoro, e quindi questo ufficio. Per esempio la mia famiglia, e quindi la mia casa.

GIUSEPPE - Ma allora non hai capito niente.

GUIDA - E soprattutto Valerio. Ti avrei fulminato, poco fa, quando facevi dello spirito molto discutibile sui tuoi impegni a Milano, e ti divertivi a fare acrobazie sul filo del rasoio.

GIUSEPPE - Quale rasoio?

GUIDA - Sì, insomma, eri continuamente sul punto di provocare... una rivelazione. Questi giochi sono volgari, incivili e senza senso. Mettiti in testa che non li tollero.

GIUSEPPE - (*La prende per le spalle*) Guida, non hai capito niente. Io sono innamorato di te.

GUIDA - Questo non significa che ci si deva comportare come dei selvaggi.

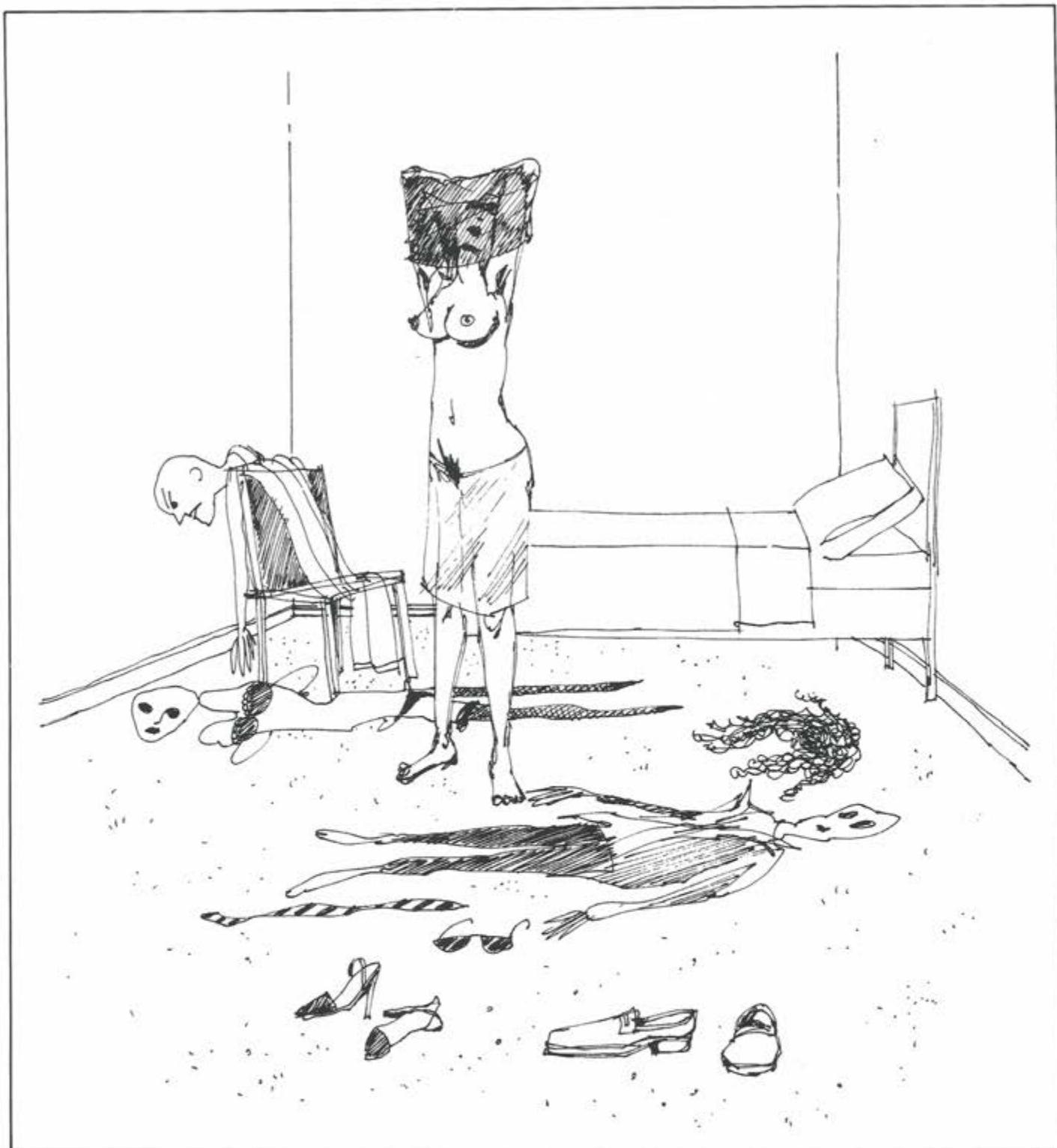
GIUSEPPE - Guida, io a Valerio gliel'ho detto, poco fa.

GUIDA - Cosa hai fatto?

GIUSEPPE - L'ho detto a lui, lo dirò al mondo intero, e non me ne frega niente che lo abbia già capito anche tu marito. Io ti voglio per me, lo capisci? E tu mi vieni a parlare di civiltà, di interferenze, di... cose che vanno mantenute distinte! Ma che cavolo sono, roba che si mangia?

GUIDA - Non ci credo. Glielo hai detto davvero?

GIUSEPPE - Ma certo. Non è mica un bambino, era giusto che lo sapesse. E poi non ne faccio neanche una questione morale, quanto di... semplici-



tà. I compromessi sono ingombranti e inutili, per me.

GUIA - *(Che si è presa la testa fra le mani)* Non posso. Non posso sopportarlo.

GIUSEPPE - Cosa?

GUIA - Che lo sappia.

GIUSEPPE - Ma perché? È tutto così semplice, chiaro... Fin da quella prima volta che ti ho passato una mano sulla faccia e poi mi sono allontanato perché mi sono sentito le dita roventi e la bocca tutta asciugata. O anche prima, quando ti prendevo in giro qui nel tuo ufficio e avvertivo già quella specie di corrente elettrica che ci isolava... Sono gli altri, che non possono interferire. Possibile che tu non lo senta? Perché fai di no con la testa, amore?

GUIA - Dico che non è semplice. Anzi, *(mezzo ridendo)* che sono un po' atterrita.

GIUSEPPE - Non c'è motivo. Noi... ci è capitato questo. Non puoi rifiutarlo o... o... farlo stare in mezzo a tutte le altre cose; sforzando gli spazi

disponibili per trovargli un posto. E il resto che devi mandare a quel paese, semmai. Non... me. Io, incastrato fra una riunione di gruppo e una serata in famiglia, non ci sto. Non ci sto proprio come spazio, capisci?

Pausa.

GUIA - E lui come l'ha presa? *(Si avvicina al telefono)* Ora lo chiamo.

GIUSEPPE - È inutile. È partito.

GUIA - Per dove?

GIUSEPPE - Per Roma, no? Ha preso il treno del pomeriggio. E senti, adesso parto anch'io.

GUIA - Perché?

GIUSEPPE - Perché così. Per aspettarti in un altro posto. *(Scarabocchia un indirizzo su un foglietto)* Mi trovi qui, da stasera in avanti. È una casetta sul mare, che mi ha lasciato mia madre. Da stasera in avanti.

GUIA - Ma scusa, non essere così precipitoso... Ho detto delle cose false, prima, hai ragione. Delle cose... ciniche. Il fatto è che sto cercando di adeguar-

mi a una situazione inaspettata, sconosciuta. Sono confusa. Mi accorgo di essere maldestra, incapace... niente affatto spregiudicata. Ci sono cose dentro di noi che pesano terribilmente e che, anche quando arriva un colpo di vento meraviglioso e si crede improvvisamente di essersi messi a volare... macché, ti tengono inchiodato, e stai solo sbattendo goffamente delle ali monche. Cerca di capire. Aspetta qualche giorno.

GIUSEPPE - No, ho voglia di andare. Sei tu che dovrai capire. Io vado là ad aspettarti... Nel posto in cui vorresti mettermi tu, non ci sto; proprio come spazio. Là, invece, ci sono tanti gabbiani... Ti piacerà.

GUIA - *(Scuotendo il capo in segno di diniego)* Gli altri bisogna rispettarli, difenderli... Non si può diventare una valanga che travolge tutto solo perché...

GIUSEPPE - Invece sì, se è importante.

GUIA - Ma poi, che specie di amore è questo? Io ho ancora da capire cosa sta succedendomi. Tu...

non sei poi così speciale. Invece non faccio che pensare a te. Ti scrivo persino delle lettere...

GIUSEPPE - No, non sono speciale: sono uno qualunque. Anzi, uno che più qualunque di così si muore. Però io ti ho trovato.

GUIA - Ma cosa vuol dire? Mi ha trovato anche Guido... e altri.

GIUSEPPE - Non c'entra, il passato. Chissà chi hanno trovato, loro... Queste cose sono legate al loro adesso. Io ho trovato te adesso. Cosa credi, che ci si innamori perché l'altro è speciale? Macché. Quello che ci mette addosso la vecchia febbre è la facoltà che l'altro ha in quel momento di tirarci fuori dal nostro involucro di sovrastrutture.

GUIA - Tu... non ti accorgi di dire una quantità di luoghi comuni. Anche questa fuga romantica... Sembra tagliata con lo stampino.

GIUSEPPE - E tu non ti sei ancora accorta che è la vita, a essere tutta un luogo comune. (Pausa) L'amore è un fatto narcisistico, nell'altro amiamo il nostro io; un io che ci era sfuggito, nell'accumularsi della routine, e che miracolosamente ricompare... fra le mani di uno qualunque che ce lo porge.

GUIA - Così io in te amerei solo me stessa.

GIUSEPPE - Sì, quella che non ricordavi più di essere. In me ti vedi vivere, puoi raccontarti, spiegarti e sventolare come una bandiera. È quello che fai quando mi scrivi. Quando mi parli. Quando fai l'amore con me.

Pausa.

GUIA - E tu?

GIUSEPPE - Io ti ho trovato. E con quella Guia lì che ho trovato sono in perfetta sintonia. Anche il comunicare, cosa credi... Per me è un modo di ribaltarmi fuori, di contemplarmi e volermi bene. Suona il campanello.

GUIA - È il professore...

GIUSEPPE - (Fa cenno di sì. La bacia con molta calma, poi va verso la porta) Non perdere l'indirizzo.

GUIA - Ma aspetta... Parti davvero?

GIUSEPPE - Certo. E tu mi raggiungerai. Una casa un po' rustica in riva al mare, ricorda. Con tanti gabbiani. (Esce).

Pausa.

GUIA - Vai... da solo?

GUIDO - (La guarda) Da solo. Mi è presa la voglia di un po' di raccoglimento... I libri, la pipa, magari il camino acceso verso il crepuscolo... forse addirittura le pantofole. Starò bene. Per un po'.

GUIA - (Con un po' di gruppo in gola) Guarda se è la maniera di fare una valigia! Possiedi anche una cartella, no? Non puoi imparare a tenere calzini e mutande separati dai temi di sociologia?

GUIDO - Perché? Convivono benissimo. Mai pretendere di tenere distinti la materia e lo spirito: l'uomo è fatto in egual misura di animalità e razionalismo.

GUIA - Parti subito o fra un po'?

GUIDO - Fra un'oretta. Non dovrebbe esserci traffico, sull'autostrada.

GUIA - Allora vado a predermi un antinevralgico e a sdraiarmi sul letto un momentino. Non ce la faccio più. (Sull'uscio si volta verso Guido) Ti

trovo ancora, poi, vero?

Guido fa cenno gravemente di sì. Appena uscita Guida, considera il contenuto disordinato della valigia con aria critica. Quindi prende una cartella e comincia a riempirla di carte e libri estraendoli dalla valigia, e inavvertitamente ci infila anche un calzino rimasto impigliato fra dei fogli; un secondo calzino cade sullo scrittoio.

Suona il campanello. Guido va ad aprire e rientra con Ludovica e Franco.

LUDOVICA - Scusa l'intrusione, ma...

GUIDO - Venite, venite.

FRANCO - Abbiamo telefonato e non rispondeva nessuno. Avete staccato il telefono?

GUIDO - Non mi pare... Siamo rientrati da poco, sia io che Guia.

FRANCO - È in casa?

GUIDO - Sì, sta riposando.

LUDOVICA - Senti, è successo qualcosa. Valerio ci è ricasato.

GUIDO - Droga?

LUDOVICA - Già. Ha telefonato la zia Iris. Si è fatto una dose e poi ha avuto un incidente d'auto, però è illeso. Comunque adesso è ricoverato al Pronto Soccorso del Gemelli.

GUIDO - Confesso che ho la tentazione di dire «Me lo aspettavo!».

FRANCO - La zia Iris ha già avvisato mio padre.

GUIDO - Donna di straordinaria efficienza e prontezza, la sorella di vostro padre.

LUDOVICA - Stai scherzando? È mezza rimbambita! Non era proprio il caso di affibbiarle Valerio.

FRANCO - E adesso bisogna avvisare la mamma.

GUIDO - Perché? A me non sembra necessario. Si allarmerà... C'è tuo padre, con Valerio, no?

FRANCO - Sì, ma... Io non me la prendo la responsabilità di tenerla all'oscuro.

GUIDO - Me la prendo io, se me la passi. Non è mica una tragedia, è successo altre volte... Sono episodi sporadici, Valerio non è un assuefatto, un tossicodipendente cronico. Passerà anche questa volta.

LUDOVICA - Il tuo mi sembra un ragionamento un po' superficiale: e anche un tantino cinico, se me lo consenti.

GUIDO - Eh, che paroloni. Non corre alcun pericolo, suo padre è con lui... Lasciamone fuori Guia, per una volta. Ha già altre grane...

FRANCO - Io non sono d'accordo.

LUDOVICA - Mi sembra giusto che sia Franco a decidere. Dopotutto è il fratello, no? Mentre tu... non sei nulla, per Valerio.

Squilla il telefono.

GUIDO - Pronto? Ah, cara signorina, come sta? (...). Capisco. (Coprendo il ricevitore) È vostra zia Iris, da Roma. Dice che il suo televisore non funziona bene. (Al telefono) Ha provato a sporgere un reclamo?

LUDOVICA - Ma sono ammattiti?

FRANCO - (A Guido) Fammici parlare.

GUIDO - (Al telefono) Ah, le reti nazionali trasmettono bene... Sono le TV private che la fanno disperare. Che guaio!

LUDOVICA - L'ho detto che è completamente rinvogliata. E lui che le dà corda... Ti pare una conversazione sensata, fra due che quasi non si conoscono?

FRANCO - Guido, passala a me, ti dico!

GUIDO - (Al telefono) Come dice? Perbacco! (Coprendo il ricevitore) La sua amica Enrichetta invece prende benissimo anche le TV private.

FRANCO - (Riesce a strappargli di mano il ricevitore) Pronto, zia Iris! Sono Franco. Stai bene?

GUIDO - Una cosa veramente riprovevole! Un'anziana signorina, certo in regola con l'abbonamento, vedersi sabotate le sue tranquille serate TV... Mi fa piacere, comunque, che abbia sentito il bisogno di sfogarsi con me.

FRANCO - (Al telefono) Ma sei sicura? Cosa ha detto?

LUDOVICA - (A Guido) Sei di un cinismo spaventoso. Chissà cosa altro diavolo è successo, invece.

FRANCO - (Al telefono) Cose sconvenienti? Ma quando è stato, scusa? Mezz'ora fa? Non ci capisco un'acca. Non ci avevi detto che Valerio è in ospedale?

LUDOVICA - Passala a me.

FRANCO - (A Ludovica che vuol prendergli il ri-

cevitore) Sta buona! (Al telefono) Come dici?

(Guida compare sulla porta, non vista dagli altri) Va bene, va bene, vai a farti il té. Ciao, zia Iris. (Riattacca rassegnato) Dice che Valerio ha detto cose sconvenienti in differita. Non mi ci raccapazzo.

LUDOVICA - Ma non ti ha detto nient'altro?

FRANCO - Sì... Che lo ha visto la sua amica Enrichetta. Su una TV privata.

Squilla di nuovo il telefono e Guia vi si precipita.

GUIA - Pronto! Dimmi, Gianni.

GUIDO - Niente di preoccupante. Un principio di arteriosclerosi.

FRANCO - (Sottovoce) No, no, è Valerio che ne ha combinato qualcun'altra! Prima, probabilmente, di essere ricoverato in ospedale. A mezz'ora fa risale l'informazione che la zia ha avuto da questa Enrichetta, non il fatto.

LUDOVICA - Ma di che fatto si tratta?

FRANCO - Lo sa Dio. Quella farneticava di «cose sconvenienti» che Valerio avrebbe detto alla televisione...

GUIA - (Al telefono) Sì, ti aspetto. Subito.

(Riattacca. Gli altri la guardano, imbarazzati). Non era in differita, era in diretta; altrimenti non l'avrebbero trasmessa. Ed è successo ieri sera.

LUDOVICA - O Dio, non sarà quella faccenda del vostro concorso...? Quel premio, cinque minuti in TV al vincitore...

GUIA - Già.

FRANCO - O bella, e com'è che l'avrebbe vinto Valerio?

Pausa.

LUDOVICA - Ma certo! Si è sostituito al vincitore. Bella pensata, di affidargli un incarico del genere. C'era da aspettarselo!

GUIA - Io non me lo aspettavo, invece.

LUDOVICA - Evidentemente.

GUIDO - (Schiarendosi la gola) E cosa avrebbe detto, di bello, davanti alla signorina Enrichetta e ad alcune altre migliaia di telespettatori?

GUIA - (Prendendosi la fronte fra le mani) Non lo so. Gianni sarà qui fra poco... Ma anche lui non sa molto. Pare che Valerio abbia convinto il vincitore ad accettare il premio in denaro al posto della trasmissione... Doveva essere fuori di sé.

FRANCO - Infatti: era drogato. Mamma, mi spiace... Ci è cascato di nuovo. In questo momento si trova all'ospedale Gemelli. Sta tranquilla, papà è con lui.

GUIA - Tranquilla... Dio mio. Vado subito a Roma.

Guido riprende a fare la valigia.

LUDOVICA - Ih, la chioccia vola dal suo pulcino...

FRANCO - Ludovica, piantala.

LUDOVICA - ...e rappezzandogli per l'ennesima volta le malfatte, lo castra un altro pochino. Toh, fa pure mia.

FRANCO - Piantala, ti dico.

LUDOVICA - E perché mai?

FRANCO - Però, mamma, devo dire che anch'io tutto sommato a questo punto lo lascerei cuocere nel suo brodo. Si è dimostrato un irresponsabile. Non puoi continuare a perdonargliele tutte: Bisogna che cominci a pagare di persona, per le cazzate che combina.

LUDOVICA - Cazzate un po' pesantini, ormai! Roba da andare in galera.

FRANCO - Sì, è vero. Se tu non fossi sua madre lo denunceresti: ha commesso un reato.

LUDOVICA - E non è detto che quel commendatore degli elettrodomestici non denunci te, per cominciare!

FRANCO - Ha approfittato della tua fiducia, ha imbrogliato quello che aveva vinto, si è appropriato di denaro non suo...

LUDOVICA - E ancora non sappiamo le cosine che ha detto in TV!...

GUIA - (Stancamente) Basta, per favore.

LUDOVICA - Naturale: le verità sgradevoli non le vuoi sentire. Ma non ti è entrato ancora in testa che sei tu la prima responsabile della piega che sta prendendo tuo figlio? Un bel fiorellino, stai coltivantoti sotto la mansarda! Un fior di delinquente!

GUIA - (A parte) Un ribaldo, avrebbe detto mio nonno Amilcare.

LUDOVICA - Continua, continua a inaffiarlo di soldi. E la macchina, e la moto, e i giacchini di ren-

## QUARTO QUADRO

Il soggiorno del secondo quadro. Una valigia aperta; Guido va avanti e indietro riempiendola di carte e indumenti.

Entra Guia, rincasando.

GUIA - Ho un mal di testa cane. Cosa stai facendo?

GUIDO - Parto per un po'.

GUIA - Ma è una mania! E dove vai di bello?

GUIDO - In Val d'Ayàs.

GUIA - Non c'è un filo di neve.

GUIDO - Mica vado per sciare. Mi porto del lavoro: voglio cominciare a preparare il corso per il prossimo anno accademico... E così vedo anche per l'impianto di riscaldamento, che l'ultima volta non funzionava bene.

GUIA - Cose chiaramente urgenti, visto che siamo in maggio.

GUIDO - Allora diciamo che mi prendo una piccola vacanza.

Pausa.

GUIA - Vai... da solo?

GUIDO - (La guarda) Da solo. Mi è presa la voglia di un po' di raccoglimento... I libri, la pipa, magari il camino acceso verso il crepuscolo... forse addirittura le pantofole. Starò bene. Per un po'.

GUIA - (Con un po' di gruppo in gola) Guarda se è la maniera di fare una valigia! Possiedi anche una cartella, no? Non puoi imparare a tenere calzini e mutande separati dai temi di sociologia?

GUIDO - Perché? Convivono benissimo. Mai pretendere di tenere distinti la materia e lo spirito: l'uomo è fatto in egual misura di animalità e razionalismo.

GUIA - Parti subito o fra un po'?

GUIDO - Fra un'oretta. Non dovrebbe esserci traffico, sull'autostrada.

GUIA - Allora vado a predermi un antinevralgico e a sdraiarmi sul letto un momentino. Non ce la faccio più. (Sull'uscio si volta verso Guido) Ti

na... Ma dagli un bel calcio nel sedere, invece, che impari a sgobbare!

FRANCO - Calmati, Ludovica. Sono cose che in fondo non ci riguardano.

LUDOVICA - Come no? Tu non hai avuto da tua madre nemmeno un decimo di quel che ha tuo fratello. Comunque non me ne frega niente, quello che mi fa schiattare dalla rabbia è l'ignoranza, la stupidità... Rovinare un povero imbecille solo per tacitare i propri sensi di colpa! È molto peggio che stupido, mi correggo: è criminale.

GUIA - *(Stancamente)* Basta. Fuori.

FRANCO - Mamma, scusa... Ludovica ha forse un po' esagerato, però...

GUIA - Fuori, ho detto. Andatevene.

FRANCO - Sei alterata.

GUIA - Sì. Sono alterata. E voi ve ne andate a casa vostra.

FRANCO - Va bene, come vuoi.

LUDOVICA - Ma certo che ce ne andiamo! Che se la sbrogli lei, a questo punto.

*Guido li accompagna alla porta, allargando le braccia in un gesto di comica scusa.*

FRANCO - Arrivederci. Telefonaci, se c'è bisogno di qualcosa.

GUIA - Arrivederci.

GUIDO - *(Rientrando)* Poverini, questa volta forse non se lo meritavano... *(Chiude la valigia).*

GUIA - Te ne vai?

GUIDO - Beh, sì. Mi pare che tu abbia da fare.

GUIA - *(Combattuta)* Forse potresti restare e aiutarmi un pochino...

GUIDO - *(Fa cenno di no)* Non sono io, ora, che posso aiutarti.

GUIA - Dimmi almeno che cosa ne pensi.

GUIDO - Lo sai già, cosa ne penso. Ha voluto punirti, per gelosia. Sono disposto a giurare che le «cose sconvenienti» che ha comunicato alle platee riguardavano tutte sua madre. Furioso di gelosia perché sei andata a letto con il suo amico.

GUIA - O Dio, mi vergogno tanto...

GUIDO - Questo è il guaio: ti senti colpevole nei tuoi confronti e non nei miei... E il bello è che né tu né lui sapete che questo baldo idiota, questo Giuseppe... è solo una proiezione. Un tramite.

GUIA - Cosa vuoi dire?

GUIDO - Hai capito benissimo cosa ho detto. Sei andata a letto con il fantasma di Valerio. Zac, il vecchio Edipo ha colpito ancora.

GUIA - Non è vero. Sono fantasie perverse.

GUIDO - Invece è così. Te l'ho detto, che stavi facendo delle confusioni pericolose. Più o meno come ogni madre, sotto sotto covi il desiderio di conservare piccolo il figlio cresciuto, di reintroiettarlo... Qualunque trattato di psicoanalisi può confermartelo.

GUIA - *(Coprendosi le orecchie)* Non voglio neppure ascoltarti!

GUIDO - Il risultato è che il malcapitato, invece di maturare, regredisce. *(Pausa)* Guia, ascoltami: Valerio non crescerà mai, se non te lo stacchi di dosso. Mettere alla porta quelli che te lo ricordano non serve a molto. Prima o poi dovrai affrontarlo, questo sacrificio.

GUIA - Ma come faccio? Lui ha bisogno di me, non sa stare sulle sue gambe.

GUIDO - Invece ciò di cui ha bisogno è proprio di trovare le proprie gambe: e non può, finché tu lo tieni in braccio.

GUIA - Io credo che sia tu, il geloso.

GUIDO - Può darsi anche questo. Non... Ho anch'io delle colpe. Abbiamo sbagliato molte cose, tu e io, sempre un po' accecati dal nostro senso di falsa superiorità. Ci siamo sentiti troppo sicuri. Sì, credo che sia questo... *(Avviandosi alla porta con la valigia e la cartella)* Ma non è il caso di disperare, finché c'è il dubbio c'è speranza... E di dubbi, grazie al cielo, ne abbiamo tanti!

*Suonano alla porta.*

GUIA - È Gianni. *(Corre ad aprire)*

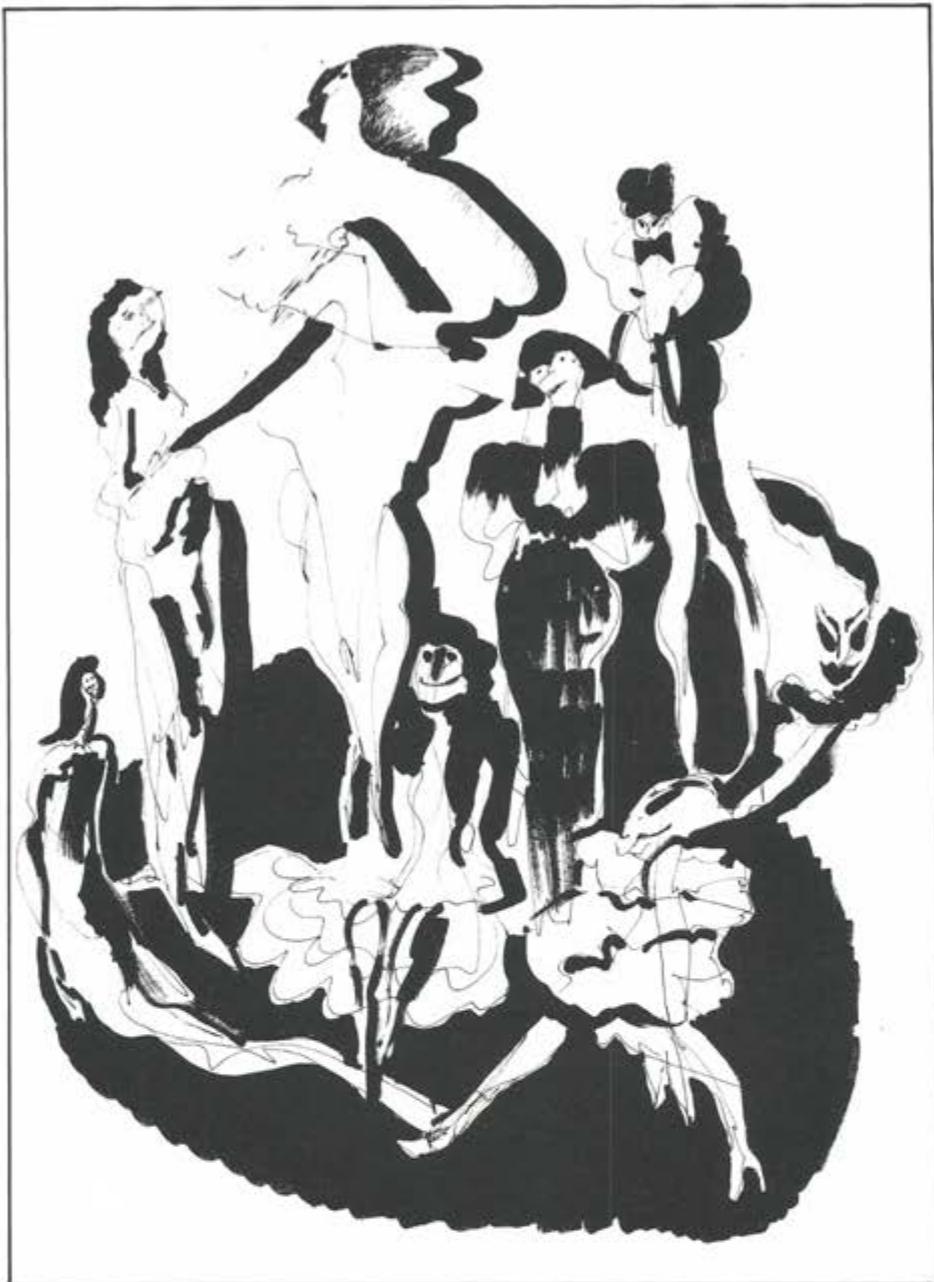
GIANNI - *(Entrando)* Un guaio della malora. Buonasera, professore. Ha sentito che maledetto guaio ci ha combinato Valerio?

GUIDO - Sì; ho sentito. Ma, come stavo dicendo... vi saluto e me ne vado.

GUIA - Aspetta... No, d'accordo. Vai.

GUIDO - Sai dove sono. Vero?

*Si guardano.*



GUIA - Sì.

*Guido esce.*

GIANNI - Tutto in malora. Robotti è fuori dalla grazia di Dio, minaccia di querelarci... E comunque tutta l'operazione è bloccata. Dovrai parlargli al più presto.

GUIA - Che cosa ha detto?

GIANNI - Te lo puoi immaginare! Che siamo dei criminali, che lui ci ha investito fior di soldi e dobbiamo risarcirlo, che...

GUIA - No, cosa ha detto Valerio.

GIANNI - E che ne so? Mica l'ho vista, la trasmissione. Pare abbia cominciato con una parodia pubblicitaria dai contenuti, dice Robotti, «diffamatorio», abbia proseguito con farneticazioni offensive sul tuo conto, terminando con una canzoncina di dubbio buon gusto. Non ha fatto nomi, per fortuna. Ma Dio, cosa gli è saltato in mente a quell'imbecille? C'è da impazzire!

GUIA - Era drogato.

GIANNI - Ah! Bello. E noi, a un incosciente idiota pazzo come tuo figlio, andiamo a affidargli una cosa tanto importante e delicata! Per la sua inefabile dabbenaggine, rischiamo anni di lavoro!

GUIA - Lo so, è colpa mia. Non devo fidarmene.

GIANNI - Sì sì, grazie tante, te ne accorgi adesso! Ma intanto nella merda ci sono anch'io, che mi opponevo. Guarda, sono proprio esasperato. Ho quasi voglia di piantarti in asso! *(Pausa)* Non mi sembri molto shoccata, all'idea. Ne ripareremo,

comunque. Per ora diamoci da fare. Telefona al Robotti.

GUIA - No.

GIANNI - Come, no? Perché «no»?

GUIA - Non ne ho voglia.

GIANNI - Sei ammattita? Se abbiamo qualche probabilità di salvare la baracca è tentando di ammansire quell'energumeno inferocito. Prendi il telefono, ti dico, e chiamalo.

GUIA - Non me ne importa niente di salvare la baracca. Lasciamola andare a fondo. Forse è l'occasione che aspettavo.

GIANNI - Guia, non parlerai sul serio.

GUIA - Sì, invece. Sono stanca. E non ci credo più.

GIANNI - Ah, sciocchezze, è solo un po' di abbattimento. Non mi toccherà anche di consolarti, spero! Via, via, la agguisteremo. Non è mica la prima volta che ci troviamo in un guaio, e ne siamo sempre usciti: basta un po' di sprint.

GUIA - Non ci credo più davvero... Lo sto scoprendo adesso. Tanto affannarsi, correre... per cosa? Per schedare uno stuolo di casalinghe di bassa, media e alta estrazione come consumatrici a vita. Quella strega di mia nuora ha ragione.

GIANNI - Non so di che diavolo vai farneticando, ma è certo che hai bisogno di un buon whisky. *(Versa un whisky in un bicchiere e glielo mette in mano)*. Tieni, mandalo giù.

GUIA - Sono stanca davvero, Gianni. Non ci reggo più. Ricordi? Una volta ti ho detto che tutti noi assumiamo come delle maschere, che siamo diversi

a seconda delle circostanze, delle persone... Questo è vero, non si è mai gli stessi. Ma io, ecco, ho preteso di assumerne troppe, di maschere: quella della moglie, della manager... dell'intellettuale, della madre, dell'amante, della massaia... Ma io, io, dico, dove sono? (Ride) E adesso salta fuori anche quest'altra, che si permette di innamorarsi come una ragazzina!

GIANNI - Ho capito, sei proprio in crisi.

GUIA - Crisi, sì. Ti rendi conto della vita che faccio? Alle nove in ufficio, alle dieci in riunione, a battagliare con otto intervistatrici ottuse e scarmigliate, a mezzogiorno pranzo d'affari, tutta in ghingheri e con le batterie cerebrali ben caricate, dopo una capatina dal macellaio, dal droghiere e magari una coda di mezz'ora alla posta per pagare le multe di mio figlio, l'abbonamento TV e il bollo della macchina; alle tre lo psicologo marketing, alle sei una conferenza di Guido, alle otto le patate a bollire e la telefonata con la domestica a ore, alle dieci un qualche ricevimento della malora o un cinema, all'una una conversazione col figlio in crisi esistenziale... E in ogni occasione una faccia diversa, saltando come una cavalletta impazzita da un ruolo all'altro. Ma io, io, capisci, non sono in nessuno. In questo itinerario forsennato, io nel frattempo mi sono persa.

(Si versa un altro whisky)

GIANNI - Forse è la condizione generale della donna che lavora.

GUIA - Già. Mansioni nuove per la femmina emancipata, che però sommate a quelle vecchie danno luogo a una femmina rincitrinita. Schizofrenica. E poi, come se non bastasse, a un certo punto, in mezzo a questa ridda di donne impazzite e frenetiche che coabitano nella mia giornata prendendosi a spintoni, chi ti spunta fuori, bella fresca e giuliva?

GIANNI - (Con interesse) Chi?

GUIA - La Guia di quattordici anni. No, non scherzo. Non è una metafora, un modo di dire... Si tratta proprio di una Guia vera. È sempre stata lì, me ne accorgo adesso: un po' titubante, con la macchinetta ai denti... Noi cresciamo, maturiamo, ma c'è poco da fare, quel grumo iniziale di emozioni e sentimenti che erano i nostri quattordici anni restano la nostra vera essenza. Ma tu non ti ricordi il Gianni di allora?

GIANNI - Beh...

GUIA - Un tumulto di vita, una intensità di sentire... La voglia di correre, di arrampicarsi al mondo, di amare incondizionatamente... Dio mio,

Gianni, a me è tornata su quella Guia lì! E devo buttarla via? (Si alza, comincia a riempire furiosamente una borsa da viaggio) No no, non ci penso neanche. Ammazzo tutte le altre ma quella lì me la tengo, quella lì sono io!

GIANNI - Cosa fai, adesso, parti? Dove vai?

GUIA - In un posto pieno di gabbiani. A riprendere i contatti con quella ragazzina che mi portavo dentro senza saperlo e che è quella vera. Altro che «tenere le cose divise», «evitare le interferenze»... Non si può tenere i piedi in cento scarpe e credersi onesti. Bisogna essere una persona sola, se no vuol dire che si bara. Perciò... me ne vado.

GIANNI - Sei ammattita? E il Robotti?

GUIA - Te lo regalo. Anzi, ti regalo anche la mia parte della ditta, compresa la donna-manager che ci stava dentro.

GIANNI - Senti, capisco che ti è successo qualcosa di sconvolgente, ma cerca di rinsavire. Non... non ti riconosco più.

GUIA - Eh, questo è il bello: non puoi, infatti. Guarda: non vedi la macchinetta ai denti?

GIANNI - Guia, per l'amor del cielo! Aspetta! E... Valerio?

GUIA - (Bloccandosi) Valerio.

GIANNI - Bisogna pure intervenire in qualche modo, nella situazione di Roma. Uno di noi due dovrà andarci, c'è ancora in giro il premio dei manifesti murali... e quello del libro da pubblicare.

GUIA - Valerio è in ospedale. Ha sempre avuto orrore degli ospedali...

GIANNI - In ospedale?

GUIA - Da piccolo, quando gli hanno tolto le tonsille, ha avuto una crisi isterica orribile: stava per soffocare. (Mette ancora qualcosa nella borsa da viaggio, lentamente) Credo che andrò a Roma.

GIANNI - Ecco... E ti occuperai anche del resto, vero?

GUIA - Versami un altro whisky, per piacere.

GIANNI - Certo. Ma non sono così sicuro che ti faccia bene, a questo punto... (Mentre Gianni le versa da bere, Guia trova il calzino dimenticato da Guido e lo solleva lentamente) Ecco, bevi, cara. Ti vedo così agitata... Cosa fai con quella roba in mano?

GUIA - Rifletto.

GIANNI - (Preoccupato) Davvero? Senti, forse invece del whisky è meglio un bel calmante e una dormita. Domani mi racconterai tutto per bene e troveremo una soluzione. Non preoccuparti per il Robotti, ci penserò io. E anche per Valerio... rimanda a domani. Troveremo una soluzione.

GUIA - Non ce n'è.

GIANNI - Sciocchezze, c'è sempre un rimedio.

GUIA - E quale? (Guardando il calzino) Sono divisa in tre: tra una macchinetta per i denti, un letto d'ospedale e questo calzino.

GIANNI - Non riesco a seguirti.

GUIA - Non importa. Questo calzino, vedi, significa moltissimo... Non si può buttarlo in lavatrice e non pensarci più. Giorni, anni, tante cose stratificate che appartengono a un altro, ma che in realtà pian piano sono diventate... me. Non posso buttarlo in lavatrice e contemporaneamente andarmene in un posto pieno di gabbiani...

GIANNI - Guia, io non capisco molto di quello che dici, però ho l'impressione che tu ti preoccupi troppo del tuo prossimo. In fondo sono fatti degli altri...

GUIA - (Lentamente) Ma noi siamo fatti, degli altri... Un pezzetto di ciascuno... compresi forse quelli che sono vissuti prima. Ognuno di noi è un incrocio di esistenze, un dialogo serrato di esistenze! (Pausa) O forse... è così soltanto per me?

GIANNI - Non vuoi che io provi ad aiutarti un pochino?

GUIA - Non puoi... Devo decidere da sola. È una dannata decisione che devo prendere da sola! (Comincia a vestirsi, indossando un soprabito e calandosi in testa un berretto) Mi ero illusa per un attimo di essere rimasta una Guia soltanto... Invece no, siamo almeno in tre: la mamma, la moglie e... la quattordicenne. Sa Dio quale prevarrà. Per ora vado, deciderò poi... per le scale. (Prende una borsa) Può essere che vada in montagna, sai, il nostro rustico in Val d'Ayàs... Oppure al mare, una casetta in Liguria... O a Roma. Non preoccuparti, te lo farò sapere.

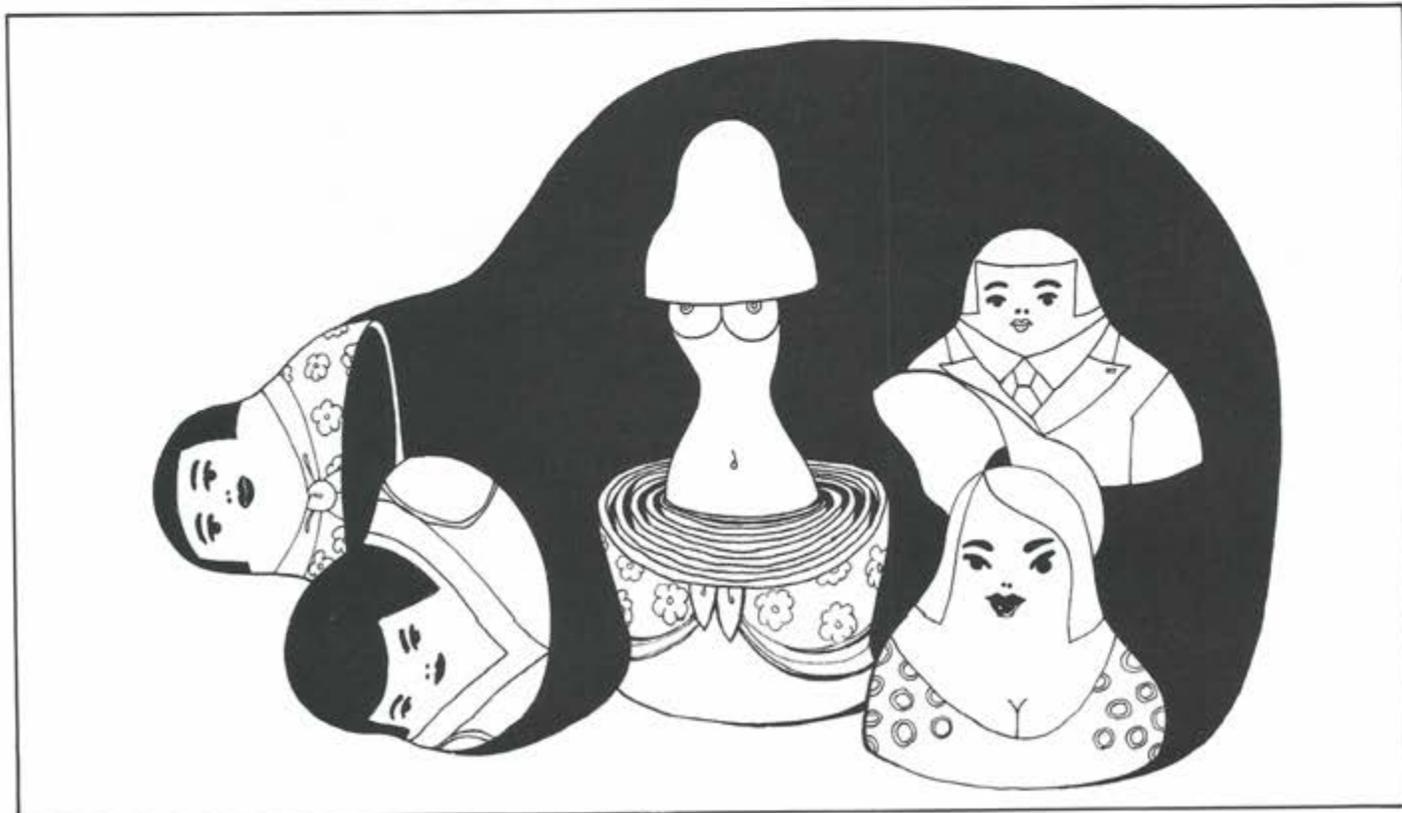
GIANNI - Ma aspetta, cosa dici? Forse è meglio che ti accompagni.

GUIA - No, no, vado da sola. Guido dice che finché ci sono dubbi, va tutto bene. E più dubbi di così... Non stare in pensiero, ti dico. Ti telefonerò.

GIANNI - Ma Guia...

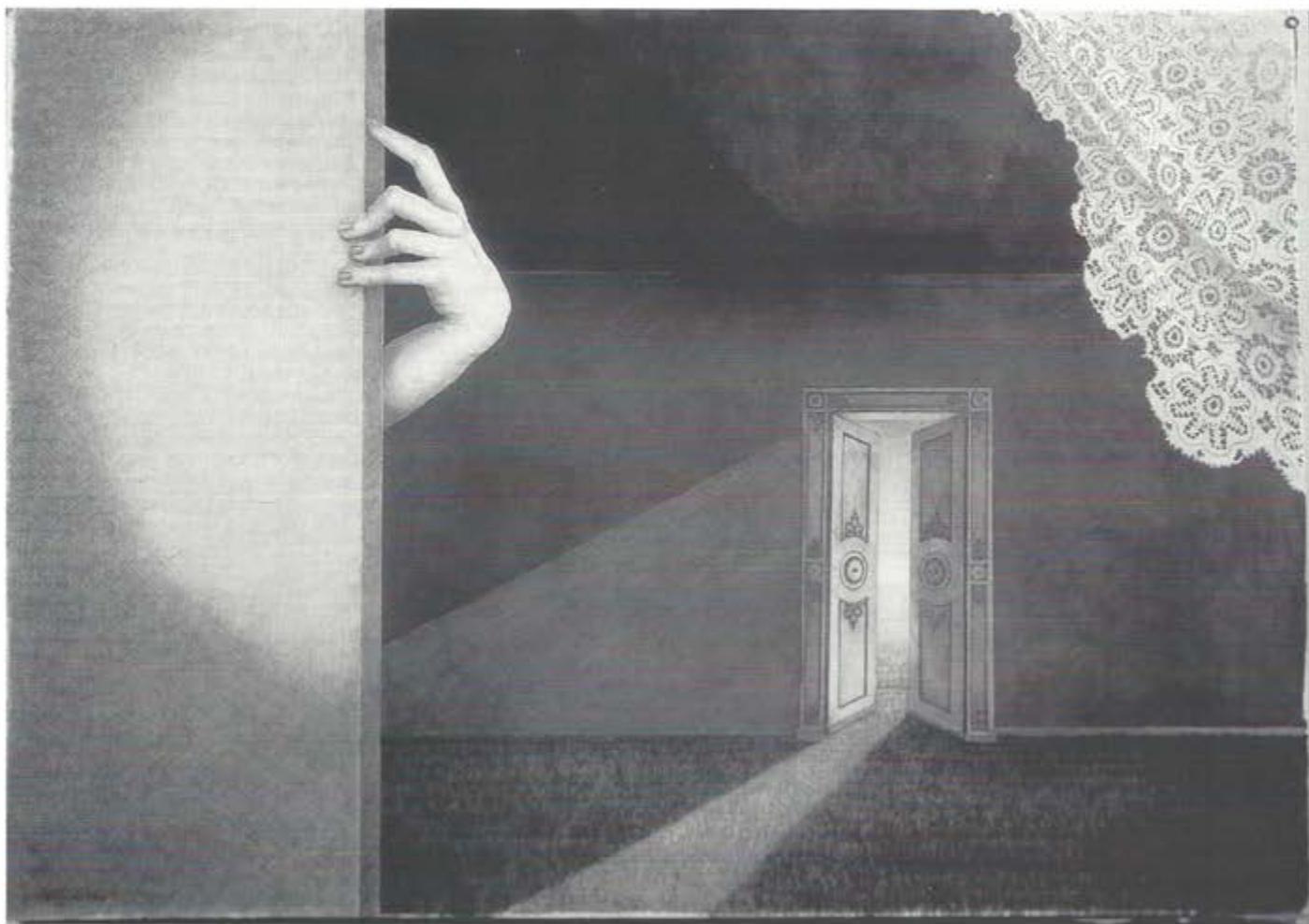
GUIA - (Quasi sulla porta, mezzo ridendo e mezzo piangendo) Bisogna prendersi come si è, no? E io sono tante... Un bel daffare. (Sulla porta, si volta) Ah, senti, per il Robotti, non preoccuparti troppo, poi la sbroglieremo. Tanto, prima o poi tornerà a galla anche quella Guia lì, non mi faccio illusioni! Una più, una meno... Addio, Gianni. (Esce)

FINE



UN ATTO IN DUE SCENE DI MARCO LORANDI

## REGINA

Le illustrazioni sono state eseguite per *Hystrio* da Athos Collura

## SCENA PRIMA

*Le prime ore dell'alba, invernale, una camera da letto, soggiorno e cucina; un vano ampio con finestra chiusa da pesanti cortinaggi; una grande specchiera con coiffeuse; una vecchia radio e un vecchio giradischi; un tavolo, alcune sedie con libri sparsi aperti sopra e per terra; bicchieri sporchi sul tavolo, due o tre bottiglie vuote; non molto lontano una sorta di agrippina con un abat-jour che getta una fioca luce sopra; un grande armadio con specchiera; un pianoforte verticale.*

REGINA - *(in stato di semiubriachezza, ma non eccessiva, giace coricata sull'agrippina, semiaddormentata; un libro aperto abbandonato lungo il fianco e la luce che dall'alto, fioca, piove su di lei; indossa una vestaglia moderatamente elegante, un po' consunta; all'alzata del sipario comincerà a sol-*

*levarsi lentamente sulle braccia; tossisce leggermente, riprende in mano il libro e comincia a parlare in un balbettio inizialmente afono, poi, a mezza voce; sembra borbottare nomi di personaggi celebri, di eroine del teatro...)*

Giulietta... Ecuba... Macbeth... Ma... sento... che non posso parlare di me senza accusarvi *(rivolta al pubblico)* gravemente, e non lo vorrei... *(come riprendendosi da un'allucinazione)*... Sì così era quel passo del dramma... E non lo vorrei... Non lo vorrei... Sì... sì, ricordo ora... Siete stata ingiusta con me... Io sono regina... Regina Dorlet, e fui regina, regina dei teatri, regina delle scene... regina nella mia vita, sulla scena del mondo e ora... Sento che non posso parlare... Ho paura... Ah... quel giorno... Regina Dorlet, maledetto... stramaledetto *(alzandosi prepotentemente dall'agrippina; in piedi, come se una forza nuova la rinvigorisse al-*

*l'improvviso, mentre la luce del giorno filtra dalla finestra, è una luce invernale, abbastanza grigia, ma niente spettralità per ora)*... Sì... quella scena... io che ero raggianti, mi sentivo sicura... sicurissima... Io Regina... regale, recitante nella scena e nella vita... Io che racchiudevo su di me il clangore delle ovazioni, delle mani e degli interi corpi... plaudenti sussultanti per me... io Regina Dorlet, nata attrice, diventata attrice, sempre attrice... sono finita così *(guardandosi attorno e andando verso il tavolo dove versa del whisky in un bicchiere)*... E tutto per una causa ancora inspiegabile, fonte di tutte le mie disgrazie successive... Maledetti l'ora, il tempo e la stagione di quella premiare... *(con un tic nervoso all'occhio destro)*... di quell'infausta serata... *(poi improvvisamente come stralunata, piroettando dalla specchiera al tavolo, all'agrippina)*... Forze strane, forze... occul-

te, forze... forze... misteriose... sì, diaboliche mi irretirono, mi presero, mi avvolsero... (*gridando in un urlo*) Sento... sento che non posso parlare di me senza accusarvi (*rivolta al pubblico*) gravemente!!! Forze del male... (*lunga pausa - silenzio*)... Sì, sono qua, le sento, guardate là (*additando*)... sono qui... mi dilanano... mi perseguitano. *Si odono strani fruscii, scricchiolii, trepestii, improvvisi abbassamenti della luce, forme fantasmatiche passano rapidamente sulle tende della finestra; Regina corre qua e là come ossessa, come folle allucinata, come erinni scarmigliata, poi un suono di campanello la interrompe, ella si ferma lentamente; risuona nuovamente il campanello con più insistenza e bussano alla porta.*

PORTINAIA - Signora Regina! Signora Regina! (*la chiama da fuori scena*)

REGINA - (*forte e aprendo la porta*) Sono una regina e tu mi tieni prigioniera...

PORTINAIA - Non capisco... le ho portato un caffè... è forte e ben caldo... le farà bene... Come è pallida...

REGINA - Sì, si, posa lì... grazie...

## PERSONAGGI

REGINA (56 anni, magra ed emaciata)

BETTA (54 anni)

MARTA (60 anni, cameriera, portinaia)

Un frate domenicano

Presenze animistiche (sussurri, voci sotterranee, misteriose, ecc.)

PORTINAIA - Vuole che rimanga un poco con lei...

REGINA - (*come addolcendosi*) Ti ringrazio Marta, ma non incomodarti (*quasi sorridendo*) sono una regina.

MARTA - Appunto perché è Regina, le regine non avevano corte forse?

REGINA - Oh! Sì! Folle intere plaudenti che ogni sera venivano ad osannarla, ammirarla, amarla... Ma non ti incomodare... grazie, vai pure.

MARTA - Sì, sì subito... Se ha bisogno, mi chiami (*Marta esce chiudendo pesantemente la porta come se si trattasse di un portone di prigione, per indicare la condizione di libera-reclusa di Regina*).

REGINA - (*sorseggiando lentamente il caffè*) Vivo qui come prigioniera... Sono stata imprigionata contro la mia volontà, da forze... Forze oscure che non mi danno tregua... Vivo in preda ad incantesimi maligni... (*di nuovo si muove verso l'agrippina*).

REGINA - (*di nuovo si muove verso l'agrippina*)... *Vi prenda la bottiglia di whisky e un bicchiere, si ferma un attimo e di nuovo si avvia verso l'agrippina dove ricade pesantemente tracannando direttamente dalla bottiglia; si odono dei tintinnii improvvisi, dei sottilissimi cackhinni isterici e poi rumori come di carta che brucia*... Li sentite (*alzandosi in piedi*)... Li sentite, sono loro... Dove siete (*gridando*), dove siete spiriti infernali che mi consumate, giorno dopo giorno, perché non parlate perché non vi manifestate (*si muove verso il proscenio, poi corre allo specchio, vi guarda dentro, vi vede comparire delle strane fiammelle, come candele accese, di colpo rompe lo specchio gridando*)... Basta! Basta! Datemi tregua; il mio corpo non per molto ancora e poi sarà vostro... Il mio spirito sarà vostro... ancora un poco, un po' di tempo... Io devo compiere la mia vendetta, devo riuscire e poi sarò vostra, eternamente... (*come pausando il respiro che era diventato ansimante*)... Vi chiedo requie sino a quel giorno... e poi vostra... vostra per sempre (*gli strani rumori emettono come un sibilo potente ad indicare la loro fuga; fuga degli spiriti cattivi e segno di accettazione della tregua. Tutto infatti tace*)... Finalmente sola, prigioniera, ma sola, è un patto che ho fatto con voi, devo compiere prima una missione, devo riconquistare ancora una volta almeno il successo di un tempo, irrimediabilmente perduto e voi me lo concederete... Ah che tempi, quelli del trionfo! Quando ogni frammento di me, spirito e corpo, bellezza ed intelligenza entravano a

## CARTA D'IDENTITÀ DELL'AUTORE



**M**arco Lorandi è nato a Bergamo. Docente di Storia dell'arte presso il Dipartimento di Lingue neolatine (Facoltà di lingue, Università di Bergamo) ha al suo attivo nel campo della storiografia artistica numerose pubblicazioni (volumi, saggi, articoli) riguardanti in particolare l'arte dell'Ottocento e del Novecento con specifica attenzione ai fenomeni culturali di interdisciplinarietà tra arti visive, musica, teatro. Negli anni universitari a Pavia ha diretto il C.U.T. dell'Ateneo pavese e ha seguito corsi di recitazione presso il Piccolo Teatro di Milano. Ha studiato pianoforte e composizione.

Dal 1976 al 1983 ha insegnato recitazione presso il Teatro alle Grazie di Bergamo e, contemporaneamente, ha diretto il Teatro universitario di Bergamo inscenando numerosi lavori tra cui: *Carmina Burana* (dalla musica di Orff), *Il labirinto di Ulisse* (dal romanzo di Joyce, *Ulisse*) *Allison Mary Fagan* (dall'omonimo testo dello scrittore inglese David Selbourne, 1982) sviluppando un metodo basato sulla improvvisazione legata agli stimoli suggeriti dal teatro vero e proprio, dalla danza, dalla musica e dalle arti figurative mediante *performances*, mostre, *stages* sull'improvvisazione teatrale, conferenze.

Come autore di testi teatrali ha scritto numerosi *plays*, perlopiù inediti come *Io vo' cercando pace, pace, pace* (1970/1971); *L'affare Calas* (1972), *Il labirinto di Ulisse* (libera rielaborazione dal romanzo di Joyce 1978/1981), *Berlioz o della sinfonia fantastica* (in via di elaborazione), *Regina* (1982/1983), *Salomé* (1985/1987).

Ha in progetto un testo teatrale di cui sta organizzando il materiale documentario, intitolato *Inferno in Nuova York*, ispirato ad un canto del poema di J. Sousa e Andrade, *O Guesa*, dello scrittore brasiliano di fine Ottocento.

È inoltre autore di romanzi, di poesia e di racconti; in tal senso ha pubblicato, tra l'altro, *Tà erotikà*, poesie dal 1970 al 1981 (Grafica e Arte Bergamo, 1987). □

far parte del personaggio e lui diventava mio ed io, non più Regina, ma Lady Macbeth... Quale nostalgia vituperabile, ricordare nella mia decadenza un passato tanto glorioso... Niente amareggiata nella vita come ricordare il trionfo perduto... il potere perduto... La vita splendeva e l'amore m'irradiava ovunque... Io stessa irradiavo amore, germinava in me come sostanza da donare... Amavo, riamata, uno, due, dieci, cento volte e senza mai esaurirmi, senza perdere energie... (rivolta al pubblico)... Ma perché vi racconto tutto questo... Ah, sì... certo il patto... il patto con gli spiriti... Devo ritornare a trionfare... per una sera ancora... Devo sentirmi amata, dominatrice, vittoriosa ancora una volta e poi... Il mio corpo e il mio spirito saranno preda facile degli Incantesimi... (abbassando il tono della voce) delle magie... (si alza improvvisamente, va ad accendere la radio, ma la musica di una canzonetta moderna la infastidisce, fa un gesto di disgusto, e spegne la radio; sceglie invece un disco di F. Sinatra, la canzone My Way... risuona sulla scena).

Sì, la mia via (gridando), la nuova via, l'ultima via (e sul ritmo della musica comincia a ballare stringendosi le braccia al corpo e balla, balla fino a quando finisce il disco e si butta sul letto scoppiando a piangere).

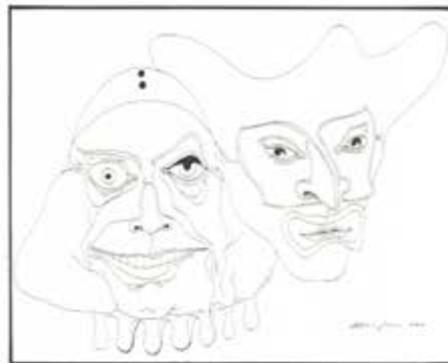
(tra i singhiozzi) Sì... (lunga pausa, mentre si ode solamente il disco finito che continua a girare a vuoto mescolato ai suoi pianti, poi si rialza, perché suonano nuovamente alla porta).

MARTA - È successo qualcosa (da dietro alla porta)... Signora Regina... Parli!...

REGINA - (alzandosi lentamente) No... no, vattene... lasciami in pace... Vattene (urlando, poi si asciuga il volto, accende una sigaretta e cammina vacillando; si dirige verso lo specchio infranto, si riaggiusta i capelli, si mette un po' di rossetto, un po' di fard, poi apre un cassetto della coiffeuse estraе alcuni gioielli di scena e, dopo varie esitazioni, sceglie una parure, tipo corona, che si mette in testa; poi si riguarda nei frammenti di specchio rimasti, comincia a prendere più coraggio; si infila un anello regale, poi va all'armadio rovista ansimando e ne estrae uno scialle di seta dorata, se lo butta sulle spalle come una cappa regale e avanza verso il proscenio con passo sicuro). Sono Regina... da che parte iniziare... Sì tutto cominciò con quella recita, dieci anni orsono o più per il teatro di... o il mio capo... non ricordo... non voglio ricordare... Tutto ebbe inizio con le prove di quella terribile parte... Dovevo recitare il ruolo di una regina caduta in sfavore... in disgrazia... Da che parte cominciare... il mio ricordo è confuso... e da quel giorno le forze delle tenebre, gli spiriti malvagi hanno avuto ragione di me... (pausa lunga)... Lord Burleigh, sono tenuta qui prigioniera contro ogni diritto delle genti... non erano queste le prime battute, eppure era il testo, più avanti, credo... Sono stata presa con la forza e imprigionata, mentre cercavo soltanto aiuto nelle mani di una regina (e poi in una improvvisa risata amara), un'altra regina che mi è anche parente... Forse che io avrei dovuto avere impegni maggiori verso questo personaggio se non quelli che si richiedono ad ogni grande attrice del mondo, di ogni tempo, luogo, nazionalità... e non quello di interpretare quella parte assegnata nel modo più corretto e valido e concedendo a quel personaggio come a tutti i personaggi da me interpretati... io sono Regina... il massimo delle mie possibilità di attrice drammatica!...

Perché avrei dovuto superare la barriera tra realtà e finzione se in me realtà e sogno continuano nel vero della vita, nella realtà, sulla scena del mondo in una dimensione che è totale e che è assoluta. Se io già interpretavo quel personaggio oltre i limiti dell'umano, in quello che io considero l'azione stessa del vivere: parola è verità, parola è sogno, gesto è sangue, gesto è anima, è amore!... (pausa, poi con voce più forte)... Forse che avrei dovuto forzare i limiti stessi del mio corpo umano? Forse che l'interpretazione di quel ruolo femminile necessitava di una metamorfosi, di una reincarnazione? Debbo, io, sentirmi legata alla vita o allo spirito? Ma la vita non è forse lo stesso spirito, (più sottovoce)! O devo oppormi con forza alla forza e devo cercare di riequilibrare me stessa. Se è que-

stione di forza... di violenza, era ed è concesso ad un'attrice, ma che dico, ad una donna, ad ogni uomo, a tutta la gente violare, superare la soglia dell'umano, quando ama, quando lavora, quando piange, gioisce (aumenta la voce), impreca, bestemmia, uccide, denuncia!... (pausa)... Non so... non so... (come affievolendosi la voce e quasi accoccolandosi per terra da dove pian piano si rialza)... non so... Allora ignoravo tutto questo e... e il nacquero il dissidio, il principio la mia follia (ha uno scoppio di risa, isterico, fragoroso)... follia che mi ha qui condotto, lontano da tutti, prigioniera... All'uomo è concesso... si è concesso superare quella soglia, ma deve credere come in un rito... gradino, dopo gradino sulla scala di un labirinto che



conduce alla verità... A quel tempo, incredula, mi opposi con tutte le mie forze... Non credevo... Non volevo credere... non potevo credere... Quando si è immersi nel trionfo di sé e della propria verità non si può credere ad alcuno, nemmeno a Dio... A quel tempo nutrita della mia felicità, della mia ragione non potevo credere... ma... ma l'anima tra urla cominciò ad aprirsi, senza trovare risposta, ad interrogarsi... l'alcool divenne il mio rifugio, la solitudine forzata, il mio deserto di pace e l'oblio del mondo...

Fra me Regina e la Fede non è questione di diritto, ma di forza... Ora credo... ma è tardi... e pure il mio patto con i grandi spiriti mi permette di tentare un'ultima volta... un'ultima prova necessaria, inderogabile perché io sia o non sia per l'eternità... Sono vittima... che sale la scala verso il carnefice, ma voglio ritornare ad essere Regina, per un attimo ancora, regina del mondo, regina delle scene... Intanto la luce del giorno è cresciuta: è quasi mezzogiorno; la porta della stanza si apre con forza ed entra Marta; Regina appare più distesa, ha un libro in mano e sta tentando di riprendere a recitare ed interpellata Marta come se fosse personaggio interloquuto: la parte che legge è quella di Lady Macbeth.

MARTA - Buon...

REGINA - ...Noi, fallire! Sol che voi vogliate

MARTA - Buon giorno (gridando più forte)!

REGINA - (continuando la lettura di Lady Macbeth) Sol che voi vogliate stringere la corda del vostro coraggio al suo punto di fermezza, noi non falliremo... Buon giorno Marta (e slanciandosi verso di lei come in un impeto furioso e prendendola per le braccia grida) Noi non falliremo, capisci, Marta, non falliremo anche in questo ultimo tentativo.

MARTA - (liberandosi faticosamente dalla stretta e come assecondandola) Sì ho capito, capisco...

REGINA - (incalzando e guardandola bieca e un po' folle) Che puoi aver capito tu, serve, che custodisci il carcere del mio corpo ma non del mio spirito. Che puoi capire!

MARTA - Oh insomma (anch'ella gridando)... Ero venuta a portarle la colazione... A darle il mio buongiorno e lei mi riceve... no! Mi tratta come... (più tranquillizzata)... Si calmi signora... Cerco di capire, ormai sono tanti anni che le sto vicino e qualcosa pur avrò capito delle sue angosce... Lo so, è vero sono ignorante, ma non s'invocchia senza che il cuore non faccia esperienza!...

REGINA - (che farfugliava sottovoce il shakespeariano «Noi non falliremo») Hai ragione Marta, scusami... Sono a pezzi... L'intera notte perseguitata da quelli...

MARTA - Chi, quelli!

REGINA - Ma si quelli, lo sai, gli Spiriti... Ma adesso c'è una tregua.

MARTA - Ah, sì, bene, se lo dice lei... Meglio per tutti... Mi sembra utile che dopo la guerra ci sia una tregua, ma perché non si arriva anche alla pace?

REGINA - Ci arriveremo Marta, ma devo superare quella prova, devo... e poi davvero regnerà la pace, qui dentro di me e fuori di me... Sì, sì la prova... opprime!

MARTA - Quale prova... Signora, non faccia schiocchezze... Sono qui io a vegliarla... Non vorrei...

REGINA - Ma di che hai paura serva timorosa e meschina... Niente accadrà a te...

MARTA - Io lo dicevo per lei... Comunque è pronta la colazione... Mangi qualcosa... In tutti questi mesi mi sembra che sia deperita e quasi consueta...

REGINA - Tu l'hai detto... La consunzione... È l'angoscia che divora il mio spirito...

MARTA - (frettolosamente, sbuffando e andandocene) Bene bene, anzi non va bene, se vuole mi chiami: ho da fare. Buon giorno (bruscamente)

REGINA - (ad alta voce verso il proscenio) Noi non falliremo... non falliremo, non possiamo fallire... tutta l'intera nostra vita, esistenza, il prima e il dopo sono in gioco...

Ah quella straordinaria sera... un maggio profumato, ormai evaporato... quella sera in cui il pubblico preso da delirio valicò lo stesso golfo mistico e mi raggiunse sul palcoscenico... non bastavano gli applausi, non bastavano i miei inchini di ringraziamento e i miei sorrisi, non bastò neppure che io rispondessi con trenta o quaranta uscite, non ricordo neanche più quante... Non basta, ricordo... volevano toccarmi, sentirmi... più vicina, più vicina ancora... il mio trionfo era al delirio... volevano toccarmi, sentirmi, quanti fiori... stesi per terra... un tappeto... un bosco ai miei piedi a tal punto che incespica... e poi... sentivo l'amore della gente... e mi riempiva l'esistenza... il successo è una droga potente; abituati e non potrai farne a meno... si insinua adagio fin dall'adolescenza e tu combatti tutta la vita per ottenerlo e conquistarlo e mantenerlo... non vorresti... poi ti accorgi della sua tirannia, del suo veleno... E quando cadi... non trovi più nessuno... ti perseguitano... e i momenti della gioia trascorsa diventano rimorsi violenti, acri colpevolezze, angosce omicide... (e poi come delirando) vedo sangue... sangue... Vi prego non parlate, spiriti... zitti... abbiamo fatto un patto... dopo sarò merce vostra... Ma prima... vedo sangue... Sangue... (poi con un tono più imperioso in una specie di grido furioso) E sangue sia... se il mondo lo chiede... (più calma) Devo ritrovare la mia pace... Come posso da sola... eppure noi regina... noi non falliremo... (pausa)...

Chi può aiutarmi... Chi potrebbe... Dove è lo stuolo degli amici e del pubblico osannante; ora dove è, tutta la sua bontà per me, dove, dove... Nemmeno più l'eco di quel sentimento, neppure il più lontano sussurro di quel tripudio di luci e di grida... Nessuno... Oh si potrei forse chiamare, invocare l'uomo che forse ho più amato, il nobile, il molto nobile Roberto che mi irretì nel momento del mio maggiore successo... divenne presto il mio agente teatrale, il mio impresario, il mio amante e marito... Un'attrice non dovrebbe mai sposarsi, in quanto regina delle scene e regina certo è, ed io sono... Io sono stata, non può sottoporsi alle leggi quotidiane di un'esistenza normale... perfino gli affetti più comuni le devono essere negati... Essa ogni giorno appare in scena, è di tutti e di nessuno, è solo di se stessa e del suo potere sovrano di dominio sul pubblico e sulle folle. È una divinità regnante... Come condividere con le altre donne e con gli uomini le loro meschine tragedie quotidiane... Non può... ed è errore fatale cadervi... l'attrice... regna e non può amare se non da sovrana; non può avere amore se non quello generato da sudditi devoti — il pubblico appunto — o da cortigiani — gli occasionali amanti, i molti adulatori, critici, e meschine comparse in cerca di un posto nel regno del palcoscenico... Roberto... Roberto, fuggito quella sera del mio tracollo... quella sera... (si sentono brevissimi scricchiolii degli spiriti)... Sì ho capito... abbiate pazienza... Escogite-

rò qualcosa di cui sarete paghi... Sanguè... Roberto fuggito con una ballerina, anche graziosa... e ora in qualche saloon americano, a farla ballare per pochi dollari... Bello e intelligente, ma come di uno che ha stame delicato; volubile, sempre preso da eccessi di gelosia che gli arrossavano il volto e gli snaturavano la voce e lo stesso gesto... Tanta gelosia per una regina... Anche lui doveva essere un suddito, ma non capiva...

Quella sera però in cui rinunciasti, in cui mi sentii mancare e abdicai per sempre al mio ruolo, allora, ridiventata una donna mortale, avrei potuto cominciare ad amarlo... Era troppo tardi... non solo non aveva più la devozione del più fedele dei miei favoriti... ma era passato al nemico... spavalda... la sua gelosia si era tramutata in odio per tanti anni di servaggio ai piedi del mio trono... Ma allora quando discesi e gli stesi la mano perché mi reggesse nel mio esilio, ormai normale, meschina mortale... preferì lustrini e brillanti da varietà... Chi (con voce leggermente più angosciata, passando dalla tristezza di prima ad una voce più marcata e roca)... Chi mi aiuterà... (alzando il tono della voce e gradatamente con tono sempre più disperato... rivolta verso il pubblico) C'è qualcuno qui dentro che mi può aiutare? Sì voi, pubblico mio d'un tempo, c'è qualcuno disposto a rischiare ancora una volta per me, per una donna, una regina, esiliata... detronizzata... È una sfida... Si gioca con... Chi di voi è capace una volta nella vita di rinunciare al banale orizzonte della sua esistenza e intraprendere un'impresa grande, sublime... (con tono di voce smorzato sotto voce e correndo qua e là con saltelli quasi da folle)... Diventare eroi almeno una volta nella vita è importante, vi offro (rivolta al pubblico)... È una lotta impari, vi avverto, si tratta di lottare con nemici invisibili, dentro di noi, sopra di noi (aumentando la voce e poi abbassandola improvvisamente con alternanza chiaroscurale) dovunque... mi spiano, mi guardano... un patto da soddisfare... Ma già nessuno di voi ha provato se non le programmate conquiste di un benessere sociale che nasconde dietro piccole ansie, piccoli rancori e ancor più piccole vendette e sterili ideali...

Io vi offro un'occasione unica... Il mondo non più m'ascolta... non sono più regina... né obbedita, né apprezzata, né venerata... un povero relitto... che si attacca ancora a questo frammento... per una vittoria una volta... e quel giovane, aitante, un Ercole al bivio, che dopo avermi ascoltata, giunse una sera in camerino con un biglietto, recava scritto: io sono colui che nella sudditanza riceve la sua esultanza (lieve sorriso), con una rima baciata... mi si gettò ai piedi, giurandomi eterna venerazione... dove sei ora... Giovanni... dove sei... fuggito con uno dei paggi della mia corte... Dove la tua testimonianza adesso, vorrei la tua forza fisica per reggere il mio distrutto spirito... Ma forse... è meglio cambiare settore... meglio avvicinarsi alle donne... dame di corte, amiche rimaste... Tante e ora nessuna... Ce n'è una forse che potrebbe darmi udienza... sì io penso che Betta... sì, Betta... colei che allietava le mie serate con strani giochi ed enigma affascinanti, colei che strolcava il mondo, interpretava i segni del destino, che mi offriva forze e talismani contro ogni seduzione della cattiva sorte... Oh sì... Betta, che felice pensiero, che benefico influsso... Lei sapeva allietarmi e sollevarmi dal peso, del dover io affrontare ogni sera il mio pubblico che mi amava, ma molto esigente... Sì sa la venerazione costa sempre più... e non si è sazi se non si è beatificati o al contrario si finisce dimenticati in una fossa comune... Betta sì, forse è la persona adatta, mi potrebbe salvare o portarmi al compimento dell'opera... recitare ancora una volta... e poi sia quel che sia... Betta che evocava le negre case dell'oltretomba, con dolcezza, senza terrore, col suo sorriso grigio ma sereno, Betta che parlava con gli spiriti sovrani... familiare con loro... sempre magia bianca diceva, mai magia nera... oh Betta! Si bisogna che mi metta in contatto con lei (corre felice... va a suonare il campanello per chiamare la cameriera-carceriera Marta, poi si ferma... suona) (suona il campanello e si sente il rumore della pesante porta che si apre) ...Betta... forse... ma... la chiesa proibiva queste cose...

## Presentazione dell'autore



**I**l testo teatrale *Regina* mette in scena il contrasto psicologico tra due universi femminili che nascono in partenza volutamente contrapposti: indicano da un lato il senso ineluttabile di un contrasto insanabile e dall'altro un percorso verso la morte intesa non tanto come atto liberatorio ma piuttosto come predestinazione alla fatalità della condizione umana: ogni azione e ribellione sono inani pur nella dimensione di una passione forte e, perfino eroica, dell'esistere. In tale situazione le due protagoniste (particolarmente il personaggio di Regina) rivivono, sdoppiandosi, storie passate (ma continuamente ritornanti nelle esperienze singole, ieri come oggi); e qui, significativamente, quelle di Elisabetta I e di Maria Stuarda, nella falsariga della tragedia di Schiller.

L'accento storico, pur rilevabile, si frantuma in un dissidio cruciale e mortale con l'interferenza di uno spiritualismo/spiritismo che nasce non tanto dalla stratificazione culturale, ma dalle speranze/angosce esistenziali delle protagoniste.

Esse cercano e pensano di salvare fino all'ultimo la propria identità personale; e sono, invece, strumento nelle mani del Caso che sovrasta il libero arbitrio umano. *Marco Lorandi*

MARTA - Mi ha chiamato?

REGINA - Io... (pausando e ironizzando) No. MARTA - Come no... Non sono più giovane... ma sorda non ancora e non mi dica che si tratta di quelli là...

REGINA - Chi quelli là! Esprimiti serva!

MARTA - Oh piano, piano... Io non sono qui per ricevere... gli insulti...

REGINA - Non volevo offenderti... Sì gli spiriti... No adesso no, sono stata io... ma ci sono, oh se ci sono... La gente ignora, il mondo per lo più ignora, non s'accorge tutta la vita, ma essi sono presenti dovunque, dovunque... dovunque... Hanno già tracciato l'intero nostro destino... Non possiamo fare nulla? Loro sono i nostri dominatori... MARTA - Certo, certo, se lo dice lei; ma perché mi ha chiamato?

REGINA - Errore, errore, Marta, puoi andare, scusa...

MARTA - Che pazienza bisogna avere con le attrici, sembra sempre di essere sulla scena... Ma la vita è davvero diversa dalla scena? Non lo so più (scoraggiata esce).

REGINA - (nuovamente sola) Oh sì Betta... mai magia nera, mi diceva se avrai bisogno di me, io accorrerò sempre, mai magia nera, sempre una magia buona e qui invece... invece... E se chiamassi frate Domenico... Confidarmi con lui..., direbbe che sono pazza...

I frati dovrebbero ascoltare con umiltà e darti serenità... riuscirà? E se io mi confessassi... se io spiegassi tutto... se indicassi la vera causa del mio male... se parlassi degli spiriti malvagi che mi perseguivano... se accettassi il mio ineluttabile destino, con rassegnazione... (improvvisamente) No! No! Io sono regina... Una volta ancora devo trionfare... Devo... Devo trionfare... (guardando in alto, intorno, con occhi spiritati). Ancora una volta me l'avete promesso (poi calmandosi). Padre Domenico... forse... ma qualora capisse... si limiterebbe ad un esorcismo, sospettando in me una stregoneria... Già per i preti, la Chiesa, la donna è stata così a lungo sede del diavolo (e qui ride)... Sì, intendo soprattutto il corpo (tocandosi il pet-

to e il ventre) perché dell'anima dubitavano perfino l'esistenza... Questa religione alla quale mentre chiedi conforto, ti promette la tranquillità e la felicità se però ubbidisci, se ti pieghi, se rinunci al tuo io profondo... Questa religione che nel momento del perdono ti castiga, con la privazione di te stesso, delle tue grandezze e bassezze, pur necessarie... Padre Domenico... si limiterebbe al vade retro satana... (e qui si alza la vestaglia facendola svolazzare)... Vade retro satana!... Vade retro satana!... E poi l'amarrezza... di una cerimonia stupida che ha perso ogni valore nella nostra civiltà... gli spiriti sono altri, altri demoni (c'è una pausa di silenzio)... Prima di chiamare Betta, voglio tentare una riconciliazione con la Chiesa... con il mondo nel quale ahimè mi sono troppo riconosciuta... con quella fede nella quale pur son stata battezzata... Un nuovo battesimo... ma per la prova... per la prova che devo superare poi, posso consegnarmi... all'oltretomba, alla conoscenza dei misteri... dell'eternità qui sulla terra stupidamente cercata... Cominciamo da Padre Domenico... Marta... Martaaaaaa... Marta... Ah queste stupide serve!... Sarà nella dispensa ad ubriacarsi o a recitare pidocchiosi rosari per la sua anima dannata... Marta, mia... carceriera, cameriera, vivandiera, consolatrice... Amen...

MARTA - Ora pro nobis... (dice Marta entrando)...

REGINA - Uhm... Ti ho chiamata, ho gridato, dove eri... Nella dispensa o nella sacrestia tra ceri e fiaschi di vino...

MARTA - Non sono sempre a sua disposizione, c'è nel contratto, è scritto. Che cosa vuole (alterando la voce un poco e molto infastidita).

REGINA - (più dolce) Devi aiutarmi, Marta... Solo te ho in fondo... Solo te di cui posso fidarmi...

MARTA - Lo può proprio dire... Io la serva, bigotta e un po' beona... Sì, lo può proprio dire...

REGINA - (si avvicina accarezzandole i capelli) Marta, io ti voglio bene a mio modo, lo sai, e questo affetto è sincero anche se la mia condizione di prigioniera si scarica come tempesta sopra di te... Ora ho bisogno più che mai del tuo aiuto... (poi

sottovoce guardando in alto verso gli Spiriti) Ho un piano... Marta devi andare a chiamare fra Domenico...

MARTA - Frate Domenico, dei Cappuccini, giù dopo la chiesa di S. Alessandro?

REGINA - Sì, proprio lui; ti ricordi, anni fa, veniva fra noi. Io versavo molte elemosine per il convento e per il convitto degli orfani... Ti ricordi?

MARTA - Sì mi ricordo, sì, e bene!

REGINA - Devi farlo venire, ho bisogno di parlargli... Ho necessità, estrema necessità... Tu gli dirai Dorlet... ha sete e fame di giustizia... Vai, vai e ritorna presto... Adesso sono più calma... Vai!

MARTA - Vado, vado... Niente altro? ... Regina (ironica), sovrana, è sufficiente che vi manteniate calma e serena. Vado... E se non potesse?

REGINA - Devi pregarlo, sai pregare no? Quando vai in Chiesa forse che non preghi Dio? E così farai, padre Domenico, lo voglio qui, digli che potrebbe salvare un'anima o perderla completamente per l'eternità... Queste cose fanno effetto sullo zelo pretesco... Sei ancora qui...?; Vai dunque!... Dorlet ha sete e fame di giustizia...

MARTA - Vado!

(Breve chiusura del sipario per un breve intervallo; giusto per dare il tempo alla protagonista di riposare; si ode il rumore della musica di una radio alzata a tutto volume, fino al frastuono).

## SCENA SECONDA

È la stessa di prima; la luce è ormai pomeridiana, ma abbastanza luminosa; la sala è rischiarata e l'appartamento è come stato ripulito e messo a posto.

Suona una radio. Regina è seduta alla coiffeuse, vestita, si sta ritoccando i capelli; si guarda allo specchio e sembra essere quasi serena, canticchia perfino sull'onda della musica della radio. Si ode il rumore del chiavistello della porta: è Marta che entra.

MARTA - Eccomi! (un po' trafelata, mentre va ad abbassare il volume troppo alto della radio)... Missione compiuta, mia regina, padre Domenico verrà tra pochi istanti, io l'ho preceduto per controllare se tutto è in ordine... Per salvare un'anima mi ha detto... Non ci devono essere indugi...

REGINA - Già, per salvare un'anima... Ma io voglio salvarmi veramente per mano di madre Chiesa, accolta di mercanti in un tempio diventato fatiscante... Salvarmi o dannarmi... Devo solo trionfare ancora una volta... E costi quel che costi riuscirò... Poi qualunque fatto, il più tremendo..., ma che cosa ci può essere di più solenne della morte, io andrò ad incontrarla serena... Prima devo trionfare ancora una volta...

(Entra padre Domenico... sui cinquant'anni).

FRA DOMENICO - Buona sera signora, adesso rivedendola, la ricordo e bene, perché tanti anni di silenzio? Perché rinunciare alla propria fede per tanto tempo? Ma visto che mi ha chiamato, oso sperare in un suo pentimento, se pure tardivo... Sono proprio gli smarriti che noi cerchiamo...

REGINA - Appunto ed io mi sento smarrita... (con tono non arrendevole, anzi quasi sarcastico e duro)... Ma sediamoci... (si siedono attorno al tavolo, l'uno quasi frontale all'altra in una posizione di sfida)... Ecco...

(Intanto esce Marta e richiude pesantemente la porta).

FRA DOMENICO - Dall'urgenza con cui mi avete fatto chiamare, il vostro smarrimento deve essere grave e profondo, ma io sono qui per aiutarvi. Parlate, parlate a cuore aperto... Non abbiate timori... Voi non dovrete averne... Voi che se non sbagliate siete attrice.

REGINA - Lo sono stata e tra le più grandi, ma ora...

FRA DOMENICO - Per questo, dominatrice di folle, di pubblico... immagino...

REGINA - Sì, ma qui si tratta di altre folle, di altre schiere... Quelle degli spiriti... Non so se si tratta di demoni buoni o malvagi... La loro malvagità mi sembra più manifesta... Forse mi prenderete per matta... E quale follia non contiene il mondo sotto l'apparenza della legalità e della legittimità? Quali perversità non allignano dietro le facciate di



rispettabilità, quale follia non produce il mondo di cui io non sia stata partecipe, vittima e carnefice ad un tempo... Voi padre Domenico... forse non capite, qui si tratta di vincere...

FRA DOMENICO - Cerco di capire signora, ma sembra che voi abbiate già dei pregiudizi nei miei riguardi e nella Chiesa che rappresento e di cui almeno siete stata fedele...

REGINA - Oh sì per questo, devota, devotissima... Multa peccavi, padre, ma mi è rimasto addosso il sentimento del cattolicesimo, la sua capacità di trionfare contro il male, contro le eresie, ma qui si tratta di altro...

FRA DOMENICO - Bene, benissimo, allora potete ancora credere nella volontà purificatrice dei suoi ministri...

REGINA - Quando ero nella gloria, quando la gente, al mio passare, mi salutava, chiedeva il mio autografo da porre nei ricordi più belli della sua sciocca esistenza e un improvviso bagliore di felicità nei suoi occhi appariva per quella gioia di possedere almeno il mio nome scritto... Ora non sa che quel nome è preda delle smanie più terribili, degli strazi più tremendi, delle angosce indicibili...

FRA DOMENICO - La religione può sanare e la sua chiesa può riuscire, ma bisogna credere, credere...

REGINA - Non ho mai smesso di credere... ma le mie forze vacillano... Il mio corpo non si regge, i miei arti cedono sotto la spinta di forze oscure... Aiutatemi, aiutatemi... Io devo ancora una volta vincere e poi sarà quel che sarà... Dannazione? Salvezza? (gridando ad alta voce)... Non importa... (poi ripiombando in uno stato di melanconia depressiva a voce più bassa)... Non importa, è sufficiente che io possa liberarmi da questo fardello... Annientarmi poi... morire, marcire, senza più importanza...

FRA DOMENICO - Ma voi, signora volete liberarvi da queste forze?... (si odono improvvisi rumori di fruscii, di cigolii, di passi affrettati, di soffocate risa in distanza, di echi lontani).

REGINA - Eccole, le forze, le sente padre?...  
FRA DOMENICO - (balzando in piedi) No, non sento nulla...

REGINA - Come! (di nuovo i rumori misteriosi) Come può dire di non sentire. O cuore insensibile, o intelletto meschino... Come potrebbe il suo animo avvicinare alla fede gli altri, se non sente queste voci, se non sente il richiamo dell'oltretomba così presente nella nostra vita, bisogna amare la morte per capire la vita...

Solo ora l'ho capito... Amare la morte... E lei padre Domenico, non l'ama?... Come potrebbe scacciare i cattivi spiriti...

FRA DOMENICO - Lei mi offende, ma comprendo la sua condizione... Voglio comunque cercare di aiutarla... Lei ha bisogno di ritrovare la sua pace interiore...

REGINA - (più calma) Sì la pace, un senso di quiete infinita, per sempre (avvicinandosi al frate)... Mi aiuti... Mi salvi... Sto cadendo in un abisso senza ritorno...

FRA DOMENICO - (con voce suadente, ma sec-

ca, un poco risentito) Vuole, desidera veramente salvarsi?

REGINA - (disperata) Non so... Voglio solo la pace... (quasi dando in smanie, correndo con brevi soste qua e là sulla scena)... Li sente... li sente... Basta... basta... (accasciandosi e piangendo sull'agrippina... poi riprendendosi e rialzandosi) Voglia scusarmi... Ma la mia angoscia ha veramente qualcosa di inspiegabile, deve credermi...

FRA DOMENICO - La credo, la credo (avvicinandosi premurosamente e accarezzandole paternamente la testa) La credo, sono qui per questo, per aiutarla... Non so se riuscirò, non bisogna sperare negli uomini, nelle loro capacità e nel mondo, sola ragione ultima è Dio, solo lui può operare miracoli... Queste forze, ora credo... Ho voluto metterla alla prova... Credo che esistano veramente attorno a lei e sono forze che la opprimono... Non sono necessariamente forze malefiche, ma potrebbero trasformarsi in spiriti maledetti e immondi che dalla storia passata rigurgitano ad infierire tramite il nostro inconscio... Affiorano alla nostra coscienza... e prendono, talvolta, addirittura corpo e sostanza... Sono certamente spiriti malvagi... che bisogna contrastare con efficacia... Se entrano in un'anima la divorano fino alla consumazione dei tempi... Forse siamo ancora in tempo... Non so... Tenterò... Proveremo domani, con gli esorcismi...  
REGINA - Domani! (irritata) Domani può essere molto tardi per me, padre... Può essere tardi... mi opprimono.

FRA DOMENICO - Abbia fiducia, un po' di forza... Non posso improvvisare esorcismi, devo leggere i passi appositi... Devo prepararmi psicologicamente... è una lotta impari... Devo studiare una strategia e poi intervenire con decisione e fermezza, invocando su di me gli spiriti che vi opprimono... Io sono pronto a dare la mia vita... il mio corpo... per salvare la vostra anima... Ma è preunzione mia sperare di vincere... il maligno...

REGINA - Domani, domani posso essere perduta irrimediabilmente... (sottovoce) Devo tornare a trionfare ancora una volta...

FRA DOMENICO - Che cosa diceva?

REGINA - Nulla, nulla padre... Domani potrete essere prigioniera per l'eternità... e l'unica ancora di salvezza, divelta e gettata via per sempre... Velegerò nel mare degli inferi fra le anime malvage...

FRA DOMENICO - Non disperate della provvidenza... Abbiate pazienza... non si tratta di giornate, ma solo di qualche ora... Intanto posso benedire la casa e recitare qualche scongiuro preliminare... e soprattutto la benedizione. E... e... vi lascio un compito... Vi obbligo a tenere occupata la mente pregando, continuamente pregando, senza tregua fino al mio ritorno... Ora devo andare e abbiate fiducia. Ricordate fede, speranza e carità, c'è tutta la legge cristiana...

(padre Domenico benedice con le mani vari luoghi dell'appartamento, pronuncia sottovoce delle formule, di nuovo fa un grande segno della croce ed esce dalla porta apertagli da Marta che poi entra in scena).

MARTA - È più tranquilla ora! la mia regina! Sì?  
REGINA - Mi sembra di sì!... non sono troppo sicura.

MARTA - Su, su coraggio, vedrà che queste manie le passeranno... Tornerà padre Domenico?

REGINA - Sì, sì domani... E mi ha detto di pregare e comincerò a pregare, lasciami dunque...

MARTA - Sì, sì mi basta che stia meglio... (esce)

REGINA - (si inginocchia e comincia a pregare) Da chi cominciare... da Cristo, l'unto, il Redento. Ma non è mai stato molto tenero verso le donne... Da qualche santo... Da chi cominciare... Nei tempi migliori pregavo solo il mio io, corpo, sangue e mente... e poi i santi importanti sono tutti uomini, meglio rivolgermi a Lei, Regina del mondo, così ci insegnavano da bambini, Maria, la madre, la regina dei cieli... Vi prego di aiutarmi... Vedete, dentro il mio corpo, superbia e umiltà combattono l'ultima battaglia... Madre Santissima, Regina dei cieli... guardate nella mia mente turbata, ancora preda delle glorie mondane, ancora desiderosa di conquistare il mondo e pure... pure... Regina dei cieli, sono desiderosa della pace interiore... Niente vorrei possedere di più al mondo se non la tranquillità dell'animo...



*(improvvisamente a voce alta, cambiando di tono, da quello dolce e devoto di prima, passa ad un tono altero, forte di sonorità)*

Ah, spegnersi lentamente dentro la freschezza immobile dell'umiltà, dell'anonimato, ridiventare foglia ingiallita ai margini di un bosco e lentamente venire riassorbita dalla nera terra... Che gioia sentire il lento e soffice sprofondare dentro la miscela nera e morbida dei muschi, dei rami secchi, delle larve svuotate, da dove la vita è fuggita via... Io prego la Vostra Santità, la Vostra umiltà soprattutto... *(sempre a voce alta)* Ma io devo trionfare ancora una volta... Via da me abbietta umiliazione... Al condannato a morte si concede un ultimo desiderio, un ultimo trionfo sul mondo... Io devo vincere... Via, via le preci, le preghiere... Io sono Regina... Regina... sì... capace ancora di fare commuovere il mondo, capace ancora di trascinarlo secondo i propri voleri...

*(interrompendo, la voce ridivenuta sussurrata e quasi smozzicata)*...

Ma... vi riuscirò?... La forza e la violenza... non sempre sono vessilli di successi... Ah se padre Domenico arrivasse in tempo!... Io non credo di poter resistere a lungo... sento queste forze malefiche avvicinarsi; sono dense onde nere... Regina dei cieli, *(fingincchiandosi nuovamente)*... Aiutami... nell'umiltà è cresciuto il perdono, la santità e l'estasi mistica... Io non pretendo molto... Non so nemmeno... Vorrei solo che la mia salvezza... corrispondesse ad un'oasi di serenità, di tranquillità per sempre... Aiutatemi... Vedo il gorgo profondo brulicante di ombre scure che mi invoca... Vedo il luogo dei derelitti, degli abbandonati, anche per loro devo trionfare contro le ingiustizie del mondo che prima ti ama, ti venera... e poi lascia che il vizio putrido del successo ti corroda, ti intossichi fino a dovertene saziare, nauseabondo e quando non l'hai più... giù a capofitto... Oh Dio, Dio dei derelitti, vedi come sono, vedi chi sono io dentro, oltre gli specchi, oltre la venerazione. Ti chiedo... Ti imploro... Quale salvezza può esistere se tu non lo vuoi... se tu non eserciti la tua potestà sul male... Oh Dio... Aiutami! *(piange per*

*qualche secondo in modo sentito e autentico... poi lentamente, dopo una lunga pausa in cui solo si ode il pianto sommesso, risuonano voci incomprensibili, come eco lontano, ma insistenti, sinistre e inquietanti)*... Aiutami, allontana da me questi spiriti, ed io avrò forza a sufficienza per accettare qualsiasi cosa, qualsiasi tua volontà... sarò obbediente... sarò umile... secondo i tuoi desideri... Io regina nemmeno più di me stessa, abbandonata, vilipesa... Salvami... *(le voci spiritiche inquietanti invece di diminuire aumentano e si ode anche una specie di turbine;... allora Regina si alza e grida)* Basta... basta... volete ancora infierire... non si era fatto un patto... O voi spiriti della notte, spiriti terribili non siete forse ligi ai giuramenti?... *(riprendendo sicurezza... mentre le grida e i rumori strani cessano improvvisamente)*... Chi potrà chiamare in soccorso se nemmeno Dio mi ascolta... ma che dico Dio, sua madre, la madre di Dio e quindi dello stesso mondo doloroso degli uomini e della loro carne... Non ascolta... perché ha già deciso il mio destino, la mia sorte stabilita da sempre... Che giova allora affaticarsi, smaniare... La mia sorte... Sono pronta a pagare anche con la morte, prima... prima, tuttavia, devo trionfare... Sì, sì... ancora una volta... *(gridando)* Ancora una volta... Venni al mondo, fui generata per essere Regina e Regina Dorlet io sono, e ancora una volta dovrò regnare... *(più affaticata e spenta nella voce)*... Chi mi aiuterà... Forse se chiamassi a raccolta le voci del sangue, di qualche fratello e sorella che un tempo mi amavano; o credevano di amarmi... e oggi mi hanno abbandonato... Qualcuno vive ancora in qualche parte della terra, qui vicino... ma lontani dal mio cuore, dalla vita e da me... Ah, gli affetti familiari quanto falsi e stupidi e ipocriti possono essere... Io che ho vissuto una vita diversa dalla loro miseranda e piccola visione del mondo... senza ideali, senza testimonianza... Chi sarà tra noi più dannato? E pure li amavo... Volevo allora come oggi che trionfasse la verità, sopra tutto, oltre tutto, la verità... La verità è che io sono nata con un destino potente... che ero stata destinata ad una vita superiore... E la loro invidia, le loro piccole

gelosie quotidiane, mentre cercavano invano di sgretolare la mia persona, si indaffaravano penosamente ad indirizzarmi verso le loro piccole mansioni, verso i loro bravi doveri di ogni giorno, verso il loro cristianesimo fatto di fiori d'arancio, di buffetti cardinalizi, di confessioni mensili, di primi venerdì del mese, di formalismi rituali che il mio spirito non poteva accettare... I loro affetti sapevano di una untuosità insipida, di falso zelo... Richiamarli ora sarebbe come confermarli nella bontà delle loro credenze ottuse... E sarebbe peggio... Forse la vita ora ha insegnato loro che esiste un amore vero, fuori, nel mondo, fra le vie... lontano dai ghetti dei circoli, dalle facciate di rispettabilità inquinata di moralismi... di stupide schermaglie che rivelano abissi di nulla, di povertà mentale... Ah il sangue! Come spesso può mentire e farti credere l'opposto della verità! Ah la bontà degli affetti inculcata fin dall'infanzia come può essere lontana dall'amore. Io regina Dorlet mi sono donata... E sono pronta a donarmi ancora una volta per una scena finale, in cui trionferò... Devo... Lo devo a me stessa, ma anche a quel pubblico che mi ha tanto amata... No, i fratelli, i legami del sangue... No... troppo tardi... non possono... Non ci separano visioni diverse del mondo, ma irrinunciabili disponibilità all'amore, di cui non sono e non saranno mai protagonisti... Io, invece, lo sono stata...

*(poi ad alta voce... chiamando)*

Marta... Marta... Marta...

*Si sente uno schiudersi pesante della porta.*

MARTA - Mi ha chiamato?

REGINA - Dovresti accogliere una mia richiesta, ma ora, subito, senza un attimo di esitazione e di incertezza, il tempo s'abbrevia sempre di più e non posso permettermi di perdere la corsa, se non prima di aver visto il traguardo da vicino...

MARTA - Sì, se posso... Ma non stava pregando?... O doveva pregare... Mi sembrava così bene intenzionata... Frate Domenico...

REGINA - Non è sufficiente... Non basta... Non mi sento di bastare io... *(cercando di catturare la benevolenza di Marta)* Vedi in quale condizione mi

sono ridotta... Pregare è troppo tardi... non c'è più tempo...

(*agitandosi qua e là*) e non c'è più spazio... per indugiare... Pregare non serve, bisogna testimoniare la vita... Ed io ancora lo voglio... Capisci?... Oh Marta, Marta... aiutami tu...

(*apre una cassetta ed estrae un foglio e una penna, affannosamente scrive e altrettanto affannosamente richiude il foglio dentro una busta e la consegna a Marta*).

Ti ricordi di quella amica nostra, così cara e dolce, così servizievole... che un tempo era solita frequentare assiduamente la nostra corte? Te ne ricordi... Dolce, serena, equilibrata... Grande studiosa delle stelle e degli astri, dello zodiaco, grande esperta nel divinare il pensiero attraverso le conchiglie, e le carte... e ogni altro genere di strano segno...

MARTA - Ah, lei vuol dire Betta, la signora Betta, la signora Elisabetta Viciri... che poi ebbe un litigio con lei... mi pare... se ben ricordo...

REGINA - Oh, sì, colpa del mio carattere troppo esuberante, ma per futili motivi... Mi ricordo le sue ultime parole... Di chiamarla sempre se avessi avuto veramente bisogno... È arrivato quel momento... Sono convinta che lei può aiutarci... Devi correre, correre da lei... Temo che forse opporrà un rifiuto... È passato tanto tempo... Tu dovrai portarla qui, trascinarla anche con la forza... Non potrai comparire più davanti a me se non accompagnata dalla mia salvatrice al mio cospetto... Guai a te!... Non tornare sola!...

MARTA - Ho capito, ha fiducia in me?

REGINA - Sì, devo averne. Non ho altro, è l'ultima carta...

MARTA - Tornerò con la signora Betta, se è questo che desidera sopra tutto.

REGINA - È vitale per me, forse il passo decisivo del mio intero esistere... Sento che devo compierlo... Una forza superiore mi spinge... Vai e non tornare sola... Altrimenti la mia maledizione ti seguirà... per l'eternità.

MARTA - E padre Domenico?

REGINA - Non basta più... Betta (*ad alta voce*), Portami Betta... Vai, vai!!

MARTA - (*spaventata dal tono aggressivo di Regina*) Sì... Consegnerò la lettera e la forzerò a venire...

(*mentre Marta è già uscita dal portone, Regina la rincorre fin verso la soglia della porta e le grida in preda ad un panico e ad una angoscia terribili*)

REGINA - Non tornare a mani vuote, ricordati Marta, non tornare senza di lei, ti scongiuro...

MARTA - (*dalla tromba delle scale che non si vedono, come da lontano*)

Non tema, tornerò con lei, viva o morta...

REGINA - (*sorridendo amaro*) Viva, per scacciare il timore del sangue che mi prende...

(*lentamente, si sdraia sull'agrippina e cerca di prendere sonno; cerca di assopirsi; intanto, nel silenzio e nella sospensione, una musica strana mescolata a strani e gentili fruscii si ode a intervalli ora più forti ora più deboli; la luce sembra scurirsi e schiarirsi in modo alternato; si ode anche una musica dolce, ma acuta e penetrante, inquietante e sottilissima: basterebbe l'uso di un paio di strumenti a corda, ma niente sdolcinatezze romantiche di facile effetto... Questa pausa dura un po', se è possibile, un paio di minuti... poi si ode una voce fuori campo*)

VOCE FUORI CAMPO - (*è sempre la voce di Regina, ma come incisa sul magnetofono; ella si è addormentata*)

Devo cominciare? Come disporre le parole in modo che esse vi penetrino nel cuore e nello stesso tempo non vi offendano nell'animo? Dio mio, dà forza al mio discorso e toglie da esso ogni punta che possa ferire!... Ma sento che non posso parlare di me senza accusarvi gravemente... e non lo vorrei... Siete stata ingiusta con me... Sono una Regina, una vostra pari... e voi mi avete tenuta prigioniera. (*intanto cessano musica e fruscii; Regina si scuote dalla sonnolenza. Improvvisamente alzandosi dall'agrippina, come trionfante di gioia*)

REGINA - Sono una regina, una vostra pari, ecco il passo!... Come continuava, sono una regina... sono venuta da voi come postulante, come una supplice... Riesco, sto riuscendo... Sì, così continua-

va quel passo celebre... Ed io ora sto recitando... (*sembra ringiovanire nel volto, è sorridente, corre felice*) E voi calpestando in me le sacre leggi dell'ospitalità e i sacri...

(*sulla parola sacri, Regina s'inceppe... riprova a ripetere il passo, ma inutilmente, allora si butta a terra e singhiozza*)

MARTA - (*entra socchiudendo lentamente il pesante portone, dietro di lei, ma ancora non si vede, Betta, occorre premurosamente verso Regina singhiozzante*)

Mia Regina, perché piangete, riacquistate speranza e fede... Vi prego non vi addolorate... Ho mantenuto la promessa e vi sono fedele... Non piangete più... Guardate... Guardate... Ecco sono riuscita... Guardate da voi stessa...

REGINA - (*alza il capo raccolto al petto di Marta, verso la porta e scorge Betta che entra lentamente come accompagnata da un alone di rasserenante e pur misteriosa luce... allora si getta incontro a lei...*)

Betta, Betta, oh felice io che posso riabbracciarti (*mentre l'abbraccia singhiozzando fortemente*).

BETTA - (*in maniera più distaccata quasi frenando l'eccesso di sentimenti e di passionalità dell'amica*) Amica, perché piangete? Perché questi lamenti? Dovreste invece rallegrarvi che finalmente si avvicina il termine di ogni vostra sventura... Sono qui per aiutarvi...

REGINA - Betta, è quello che spero da te... Tanti anni sono trascorsi... Tu hai cercato di soccorrermi, unica fra tutti, nel momento della mia tragedia, ma io che mi credevo ancora Regina, disdegnavo il tuo aiuto, frutto del tuo studio, della tua confidenza col mondo dei trapassati, della tua conoscenza dei grandi misteri e dei grandi vaticini dell'oltretomba... Io avevo disprezzato il tuo parere e la tua sovranità sul mondo verso i quali gli uomini comuni possono solo obbedire o rifiutare... Tu sei venuta...

(*ancora tenta di abbracciarla, ma Betta leggermente titubante e quasi impercettibilmente inquieta respinge l'abbraccio dell'amica per la seconda volta*)...

BETTA - (*cercando di riprendersi dall'inquietudine che comincia a dipingerle il volto, ma in modo lento da questo momento fino alla fine del pezzo, quando sarà terrore e paura di morte*)

Perché tanta fretta... Tanta urgenza... cara Regina... Sono venuta... Perché ogni parola data è giuramento solenne sui Mani... E poi Marta... Marta mi ha tanto pregata, tanto... Mi ha parlato di correre al capezzale di un'agonizzante...

MARTA - (*facendo ritrosie*) Eh sì, la sua insistenza...

REGINA - Sì, sì, ha detto bene Marta. Di una, giunta alle soglie di quel mondo... proprio agonizzante... ora ci sei tu (*si avvicina di nuovo a Betta per abbracciarla, ma per la terza volta, Betta inquieta si scosta e va a sedersi, sembrando quasi avvertire una maledizione che è nell'aria, ma si sforza di sorridere*).

BETTA - (*sforzandosi di sorridere*) Sì sono qui e parleremo a lungo, tutto il tempo che vorrai fino all'alba e fino al tramonto e ancora fino all'alba successiva se ci sarà bisogno...

REGINA - (*quasi saltando dalla gioia e sembrando aver ripreso delle forze fisiche, credute ormai spente*) Bisogna far festa per il nostro incontro, dopo tanto... (*e rivolgendosi a Marta*)... Su, su... cosa stai lì imbambolata... porta qualcosa da bere... Su spicciati...

MARTA - (*brontolando, ma felice*) Ricomincia a fare la regina (*intanto anche Regina si avvicina e si siede accanto a Betta, le sorride e sorridono insieme come due vecchie compagne di collegio che si ritrovano dopo molti anni...*)

REGINA - (*prendendo una bottiglia di whisky dall'armadio*) Intanto che aspettiamo Marta... ci ammannerà il solito the... con le mie teiere argentee, avanzo di un tesoro regale accumulato nella carriera, ora disperso per potermi mantenere in vita, senza più essere regina... Beviamo, so che apprezzavi l'whisky...

BETTA - Sì, stagionato (*Regina glielo versa*)... Oh è molto...

REGINA - Ebbene, siamo qui, ritrovate, dobbiamo festeggiare. Forse può essere l'ultima volta...

(*a questa battuta uno strano pallore si dipinge sul volto di Betta...*) Ma non volevo... Dicevo per me. Vedi io devo superare un'ultima prova... Poi sarà quel che sarà... Non avrà più alcuna importanza vivere... Ma ora beviamo. (*bevendo*) Che piacere essere qui ancora insieme... Mi è dunque ancora concesso di gustare una felicità che non mi aspettavo... La mia fama sarà affidata soltanto ai miei amici, ma proprio tramite te, cara Betta, il mondo conoscerà la verità... Ti ricordi Betta... Tu sei stata la prima a conoscere, ad essere testimone diretta della mia carriera artistica... Te ne ricordi?...  
BETTA - Come potrei dimenticarmi... Se mi stringesti a «vedere» prima, cosa sarebbe accaduto il giorno del tuo debutto... E nonostante le mie assicurazioni... Gli spiriti erano favorevoli... Tu tremavi e pregavi; pregavi... o credevi in me... O non credevi in te stessa...

REGINA - Oh Betta, tutte e due le cose insieme... Eravamo tutte e due giovani tu con la tua arte divinatoria ed io con la mia arte di incantare il pubblico attraverso quella passione per il teatro che mi aveva posseduto fin dall'infanzia... Ti ricordi che cantavo, suonavo, improvvisavo pezzi al pianoforte... E i recitati cantati?...  
BETTA - Non ti dimenticare che io ho interrotto una promettente carriera di pianista per dedicarmi all'astrologia... E a volte si provava insieme... (*improvvisamente si sente un sibilar sinistro, prima unico, poi frammentato, poi due, poi tre, poi un turbinio di sibili e venti improvvisi, risate sottili, stridule, penetranti come coltelli nella carne*)

REGINA - (*con voce roca, come voce di trance*)... Eccoli, sono loro, li avverto, si scuotono dentro... Sono loro (*Regina è pallida quasi spettrale*)... Loro, non mi danno tregua...

BETTA - (*finge di mantenersi calma, ma in realtà la sua angoscia interiore comincia a crescere*)... Chi loro! (*alzandosi e cercando di fermare Regina che si muoveva in modo agitato qua e là*)

Dimmi, parlami; Ti scongiuro fermati.

REGINA - Loro, gli spiriti, sono qui intorno a me... Non fingere, tu conosci molto bene la loro forza, il loro suono, la loro sostanza (*prendendo per le braccia Betta e scuotendola violentemente*) Per questo ti ho chiamato, tramano contro di me e tu forse lo sai... Voglio sciogliere questo nodo, voglio mantenere fede al patto fino alla morte, fino al sangue (*si accascia piangendo ai piedi di Betta*)... Aiutami, aiutami... Vedi la mia prostrazione di umiliata, pronta per il patibolo.

BETTA - (*presa da commozione, ma mantenendosi austera*) Che dici, di che patto parli! Perché evochi il sangue e la morte... Calma, calma, e piangi, oh si piangi... (*poi chiudendo gli occhi e accarezzando con le mani la testa di Regina che è ai suoi piedi parlando con tono di voce diverso, regale e melanconico insieme*) Che cosa è mai l'uomo! Che cosa è mai la felicità! «A che punto è dunque giunta questa sovrana che è entrata nella vita con speranze così orgogliose, che era chiamata ad occupare il più antico trono d'Europa...» (*poi come risvegliandosi dal torpore*)

REGINA - Continua, continua, mi pare il brano di... «che nella sua mente già vagheggiava di mettersi sul capo...»

BETTA - «La corona dei tre regni...» (*ritornando in sé, ma paventando nel volto qualcosa di oscuro e minaccioso*) Oh schiocchezze, schiocchezze, vaghi ricordi, vaghe memorie di quando ti seguivo in teatro, nelle tue prove, lunghe ed estenuanti. Tu volevi non avere, ma essere la perfezione, regnare sul teatro con uno scettro impareggiabile, bellezza, intelligenza e potere... e ti adoperasti con ogni mezzo per continuare a regnare, ogni trama, ogni sotterfugio... ma ora mi tendi e porgi la tua mano.

(*la solleva da terra e la fa sedere vicino, con tono imperioso da sovrana*).

Siediti, tranquilla e ascoltami attentamente. (*intanto si sente il pesante cigolio del portone, entra Marta portando un ricco vassoio d'argento con teiere d'argento, l'oggetto deve brillare molto in un'atmosfera già quasi buia; il giorno sta morendo; è pomeriggio inoltrato*).

MARTA - Ecco il tè è servito, mie signore... Considerano altro?



BETTA - Potete andare Marta, lasciate sole, troveremo il modo per «conciliare convenientemente» (Betta continua a frammentare incoscientemente il suo discorso con brani della Maria Stuarda di Schiller)

«Ciò che la clemenza» (guardando verso Regina silenziosa) «esige e ciò che d'altra parte la necessità ci impone per la nostra salvezza...»

MARTA - Non capisco... ma se loro signorie hanno bisogno...

BETTA - Vi chiameremo, siatene certa... Ora andate... (Marta esce, richiude il portone che rumorgeggiando cigolando pesantemente)

BETTA - (rivolta a Regina) «Mostrate coraggio e parlatemi» (si accorge del lapsus inconscio) Parlatemi a cuore aperto... Che cosa è questo patto, con chi l'avete sancito e perché! Parla con calma... E non tralasciare alcun particolare...

REGINA - Ebbene sia, voglio lasciar da parte ogni orgoglio, voglio gettarmi ai tuoi piedi (Regina si butta ai piedi di Betta) e confessarmi.

BETTA - (il suo pallore è ancora più marcato, cerca di sollevarla) Oh alzati, mi fai sentire accusatrice... E non voglio!

REGINA - Così deve essere... Io sto per confessarmi a te, in questo momento le nostre sorti sono rovesciate, sono io che ti imploro di ascoltarmi, e stendi sopra di me la tua mano benevola, affinché io possa rialzarmi vittoriosa... Una volta ancora... BETTA - (più calma) Se è così che desideri; sono qui pronta ad aiutarti, purché tu voglia essere aiutata, purché tu sia disposta all'umiltà.

REGINA - Sì lo sono: forse avrai saputo della mia caduta improvvisa, sulla scena molti anni fa, mentre recitavo quella parte dell'infelice Maria Stuarda... Forse avrai saputo che lo spettacolo fu interrotto, per la mia impossibilità a continuare... Fu ripreso successivamente ma ogni volta mi inceppavo in quel punto del dramma; la compagnia si rifiutò di continuare lo spettacolo, anzi fu sciolta. No, non era vera amnesia o smarrimento della mente; anzi una sorta di indicibile angoscia mi prendeva a quel punto, mi stringeva la gola, impediva l'emissione della voce, mi imprigionava con una forza indicibile mortale, mi faceva accasciare al suolo... Non ci fu cura medica capace di risanarmi...

BETTA - Sì avevo saputo attraverso i giornali, ma immaginavo fosse un malessere passeggero, un esaurimento dovuto ad eccesso di lavoro.

REGINA - No, no, no... Fu il principio della mia china, della mia umiliazione... L'isolamento e l'alcool hanno fatto il resto... E il pubblico... Quel pubblico che mi idolatrava in tutti i teatri del mondo... se ne era dileguato... L'instabilità delle cose umane, la fragilità del vivere... e la mia superbia... il mio destino dipendono dalla eloquenza con cui saprò recitare quel passo... Voglio tentare un'ultima volta qui tra noi... Voglio liberarmi da queste forze malefiche.

BETTA - Sono qui per aiutarti e ti concedo volentieri, come vedi, il conforto della mia persona, ma devi confessarti di più, devi umiliarti maggiormente.

REGINA - Oh sì, io voglio spogliarmi di ogni vanità terrena e voglio che le mie parole penetrino nel tuo cuore... E ti convincano della mia infelicità. Nel corso di questo lungo periodo di reclusione, di prigionia, ho conosciuto il volto segreto di queste angosce... Sono spiriti malefici... Una notte, nel sonno, mi sono svegliata e li ho visti intorno a me, danzanti, emettevano suoni strani, ridevano e si appressavano sempre più... mi soffocavano... Volevano la mia anima... Chiesi loro di trionfare ancora una volta, nel mondo, di ritornare sulla scena ad interpretare quel personaggio, non potevo concludere la mia vita, senza aver tentato... Questi spiriti allentarono la loro morsa, sembrarono assentire e con strani rumori, si allontanarono. Ma ora il tempo è sempre più breve, e oggi si sono fatti sentire, quasi per avvertirmi che l'ora sta per scadere, che devo concludere, che non posso temporeggiare ancora... Nessun altro indugio mi verrà concesso...

(dicendo questo Regina si stringe più fortemente ai piedi di Betta che sembra infastidita, impaurita e vorrebbe sollevarsi e fuggire via).

Devi, devi aiutarmi, devi cercare questi spiriti, perché io possa perfezionare il mio patto con loro: l'ultima prova, e poi si compirà il destino. Oh, Betta, per quell'amicizia nata e nutrita dai giochi infantili, per quell'affetto che rimanda ai ricordi più belli della nostra adolescenza, devi aiutarmi; tu conosci l'arte magica per chiamarli a te, conosci la forza misteriosa capace di controllare la loro potenza. Tu sei colei che preveggendo, non nega la verità, ma l'affronta.

BETTA - Tu mi dai troppo credito... troppo potere... E come posso aiutare, colei che per tanto tempo mi ha abbandonata, dimenticata e talvolta

schernita per la mia arte divinatoria! Come posso aiutare la regina del mondo, che ora si trova ai miei piedi implorante, senza che io abbia la certezza del suo pentimento!

REGINA - (gridando forte) Credimi, credimi, Betta, io sono alla tua mercé, farò tutto quello che desideri, mi umilierò oltre ogni limite umano, ma tu devi liberarmi da queste catene, devi evocare il male perché io ne sia purificata per sempre.

BETTA - (spaventata, atterita, alzandosi dalla posizione e svincolandosi dall'abbraccio di Regina ai suoi piedi)

Voglio e posso dimenticare ogni offesa ricevuta da te, voglio dimenticare e adempiere ad un dovere di pietà cristiana, ma tu pretendi di entrare in contatto con gli spiriti malvagi che mi ripugnano, che mi danneggiano, che non so fin dove riuscirò a controllare. Come posso evocare queste forze maligne distruggendole se non ho in me maggior forza di loro. Quale grado di malvagità assoluta tu pensi io possa avere perché questi spiriti malefici che ti perseguitano, cedano di fronte ai miei poteri... Tu mi chiedi un potere e una partecipazione terribili... (Betta si indurisce in un silenzio ammutolito e pietrificato)

REGINA - (guardandola supplice e al contempo sfidandola) Non stare lì muta, impietrita come una statua antica... Tutto quel poco che ancora possiedo, sarà tuo, la mia stessa vita, il mio destino dipendono dalle tue arti magiche... Se non ti commuovono le mie lacrime, sincere, disperate, se non ti scioglie la mia supplica di donna, di attrice ferita, annientata, come potrò dar testimonianza al mondo dell'ultimo atto del mio dramma umano... Tu credi che io sia mendace, che reciti ancora una volta per la vanità del mondo... Tu sei convinta che questa mia disperazione (si tocca il capo, i capelli scarmigliati, le vesti) sia il frutto di una ennesima interpretazione teatrale, che io non sia mai stata me stessa più di quanto non sia stata, ora Giulietta, ora Clitennestra, ora Lady Macbeth (pausa asciugandosi le lacrime)... So invece, che tu mi leggi nel pensiero, sai che il mio dolore è autentico, ma temi... (guardandola più imperiosa) Ah si temi; hai paura della profezia che ora, sempre hai portato dentro di te... Anche tu senti una forza inoppugnabile, che è vano contrastare e sai... che devi anche tu sottoporsi ad una prova finale...

(Betta cerca di fuggire, corre verso il portone, batte fortemente perché vuol uscire; Regina la rincorre,

la prende alle spalle).

BETTA - Ho orrore del sangue; e questa stanza ne è piena; gronda... Lasciami andare... Sì ho paura, paura... Non è in gioco solo la tua vita, ma la mia...

(Regina riesce a distaccare dalla porta Betta e la conforta)

REGINA - Betta, Betta, rimani, aiutami... Insieme trionferemo, qualunque sia la nostra fine... Se in passato io ti ho schernito, ferito, calpestato, se ho deriso la tua sovranità nelle arti magiche, sono stata sciocca. La mia ragione trionfava ovunque e non volevo abdicare nel pieno del successo, ai criteri del mio esistere: fiducia in me... nel mio potere, ma ora so che è tutta vanità... Tu mi darai morte e vita insieme.

MARTA - (entra un attimo preoccupata) Ho sentito strani rumori e pianti; avete bisogno di me? (Betta vede il portone aperto, vuole quasi andarsene)

REGINA - Se la voce di una postulante che ti chiede aiuto e ospitalità nel tuo cuore, ti pare vigliaccheria, menzogna, sentimentalismo e piagnisteo, vai, la porta è aperta ed io soccomberò, senza aver provato, senza aver tentato. Ma se un barlume di pietà, è ancora acceso nel tuo cuore per me, se il dolore di queste lacrime possono lenire il tuo sdegno verso di me, se ancora, conosci la profezia del nostro comune destino, allora rimani; non ci sarà felicità uscendo nel mondo, la tua vita, e tu lo sai, deve compiersi qua.

BETTA - (tergiversa un poco, intanto, lentamente, Marta esce chiudendo il portone; la luce si fa più scura e densa) Rimango, sia quel che sia, ma sappi che la lotta sarà durissima, non ci saranno finzioni... Vedo sangue e lutto e non c'è ombra di speranza che mi possa ingannare... Paventavo questo incontro finale... Da sempre, fin da quando bambine giocavamo ad essere adulte, tu attrice e sovrana del mondo, io profetessa incompresa, Cassandra inascoltata di fronte ad un mondo che ha perso ogni credo religioso... Prevedere per vedenti ciechi... Apriti, apriti o cuore pietrificato del mondo, non c'è vita senza la speranza della morte... E tu, anche tu, Regina cercavi questo per altre strade... Ora tutto si compierà...

REGINA - Le nostre strade si sono di nuovo intrecciate...

BETTA - Era già scritto... (più calma, rassegnata) Ma dimmi, parlami, quale è il tuo progetto...

REGINA - Ho un unico desiderio, rivestire i panni di Maria Stuarda e recitare quel passo, superare lo scoglio, avanzare verso l'oltretomba, vincendo l'ultima prova... Voglio lasciare ammutoliti tutti gli esseri viventi e gli ultraviventi, i viventi di spirito... Sento le loro ombre addensarsi qui, intorno a noi...

BETTA - Sono qui, li sento; affrettati! Esprimi il tuo desiderio...

REGINA - Devi evocare Maria... Maria... Maria Stuarda, lei, unicamente lei, la sua superbia, il suo amore, la sua umiliazione... Io ti aiuterò... Preparerò la scena... Indosserò i suoi vestiti... Mi metterò qui al centro della stanza come sulla scena; la mia fine è il mio inizio... Tu, evocandola, mi aiuterai ad iniziare, a continuare, voglio portare a termine il suo e il mio dramma. Voglio perdere la vita e conquistare la morte... En ma fin est mon commencement.

BETTA - Sei decisa... Lo vuoi (gridando)

REGINA - Sì, Sì, Sì (in un crescendo di voce)...

Io comincerò «Dio mio dai forza»...

BETTA - (come rassegnata) Domanda inutile la mia... So... so. Ebbene si compia il mio destino (chiude gli occhi e cade in trance).

(Regina corre verso l'armadio, comincia a vestirsi di un pesante abito scarlatta con un grande colletto inamidato; si pone una corona sul capo; infila anelli e bracciali; si trucca davanti a uno specchio; intanto Betta sdraiata sull'agrippina si sprofonda nella trance; la luce è focalizzata solo su di lei, mentre, in diagonale, un riflesso fa emergere il profilo di Regina ormai pronta nelle vesti di Maria Stuarda. Ritorna il rumore dei fruscii, dei sospiri, degli stridii, intervallati da un silenzio tombale. Si odono accordi di pianoforte che suona per effetto di incantesimo, non melodie, solo di accordi staccati, di suoni staccati. Betta inizia, sotto trance, dopo un profondo e cavernoso sospiro, a borbottare frasi incomprensibili con voce roca e profonda...)

BETTA - (alzandosi va a sedere sull'agrippina e con voce potente) Ne-Neferka - Ptoh...Efta! Efta!... Efta! (si alza di nuovo come sonnambula va verso l'armadio estraе gli abiti regali e come un'automata li indossa: sono quelli della regina Elisabetta I; poi ritorna all'agrippina e si siede regalmente) Efta. Efta. Efta. Ne - Neferka - Ptoh - Watwat - Ptoh - Ptoh - Ne - Neferka - Ptoh -

REGINA - «Dio mio, dai forza al mio discorso... Ma sento che non posso parlare di me senza accusarvi gravemente (rivolta a Betta), e non lo vorrei... Siete stata ingiusta come me. Sono una regina una vostra pari e voi mi avete tenuta prigioniera... Sono venuta da voi come una postulante, una supplice, e voi, calpestando in me le sacre leggi dell'ospitalità e i sacri diritti dei popoli, mi avete chiuso qui fra queste mura...» Non basta mi sono stati strappati i servi, gli amici, e... il marito... Sì Roberto, che ne è stato... tu eri molto sua amica, ma che dico (con tono veemente avvicinandosi a Betta) amante! Sì amante... I giornali mentivano. Eri tu la sua ballerina americana... me lo hai sottratto nel momento del bisogno e con pugnale profonde hai «scavato un solco nei nostri cuori...». I maligni, il mondo meschino ha alimentato questo dolore mio, e tu l'hai sostenuto, propagato diffamando il mio amore, maledicendo la mia carne di donna amata... Tu (ridendo di un sorriso isterico e grottesco) Tu... invece di verginità ammantata, covavi invidia per la mia bellezza venerata... Tu che delle tue arti magiche hai fatto strali mortali per me, la mia arte e la mia vita... Ora sei sola, siamo sole, entrambe di fronte... ora devi parlare e dire tutta la colpa che ho commesso... Se colpa è stata amare, essere venerata dal mondo e dagli uomini!

BETTA - (sempre sotto effetto di trance; con voce rauca e forte) Devi accusare la sfrenata ambizione del tuo io, il tuo incontenibile desiderio di prevaricare tutti e tutto; (con voce più calma)... Devi accusare il tuo destino e il tuo incontenibile desiderio di arrivare in alto calpestando ogni cosa... Sì tu eri ammirata, oh sì venerata, ma quanto all'amore... tu non hai mai amato, non ne conosci il valore e la profondità. Chiusa nel tuo egoismo più cieco... Conosci il sesso, questo sì; molti sono entrati nella tua alcova, e hai fatto di ognuno di loro (con voce più alta e drammatica) degli stupidi personaggi ai tuoi piedi... Sì l'invidia cresceva in me, tu nutrivi giorno dopo giorno la mia vendetta... ed ero felice del tuo inesorabile declino, della tua disfatta... Ora sei alla mia mercede... La

donna, la regina che intere platee hanno venerato, divinizzato ora è qui, supplice, cagna piangente che implora una vittoria finale, che desidera il perdono...

(Regina è inginocchiata ai piedi di Betta seduta sull'agrippina, ha il capo chino... Betta è sempre in trance... ora con voce più calma)

Quando eravamo fanciulle, compagne di giochi, fiduciose l'una dell'altra non avevamo rivalità... Te ne ricordi! Ti ricordi! (sollevando il viso a Regina inginocchiata) Ah tempi dell'infanzia, menzogna della vita! Età dell'oro che inganna il destino crudele dell'uomo. Che cosa è rimasto... Nulla! Memorie labili di gioioso inganno... Uno specchio felice che s'incurvò al primo sorgere della tua caparbia protervia... Rammenti quando ti vantasti delle tue (mentre solo io le possedevo fin da quei giorni) qualità medianiche per ottenere un'audizione... Allora eri una piccola provinciale sconosciuta... Entrambe c'eravamo presentate a quel concorso... E tu cominciasti a superare il primo ostacolo in quel modo, e fu il primo passo di una conquista oltraggiosa, condotta senza esclusione di colpi... L'amicizia, l'amore, parole vane e vituperio in bocca tua.

REGINA - (sollevando il capo, capelli scarmigliati, occhi piangenti) Ti ho sempre voluto bene, la mia carriera era al di sopra di tutti, ma ti ho voluto bene.

BETTA - (sorridente in maniera volgare e con voce cavernosa) Voluto bene! (giocando) Il bene di chi dall'alto elargisce un'elemosina di pietà untuosa, di compatimento... Ora sei nelle mie mani e posso fare di te quello che voglio... Dove sono finiti gli stuoli dei tuoi corteggiatori, i tuoi cortigiani intriganti, da te istruiti per rovinarmi, (ridendo) Sfumate le tue influenze politiche... La tua decantata bellezza conquistata a buon mercato per essere la bellezza di tutti... Ora anche quella è sfiorita... Tutto si è dileguato... Siete sola...

REGINA - Lo so, e per questo vi imploro di perdonarmi! Elisabetta... Se ho peccato, e il mondo sa che ho abdicato a tutto per l'arte, ho sacrificato tutto per donarmi integralmente al teatro, la mia vita diventata vita di tutti, ecco perché non potevo amare.

BETTA - Amare... Amare... Che parola sconcia in bocca vostra...! Gli uomini su cui tanto avete influito, e usato a vostro piacere, sono scomparsi; o mia regina delle scene, stanchi delle vostre infedeltà, stanchi dei vostri raggiri, stanchi delle vostre insolenze da libertina della scena... Non vi sottrassi l'amore di Roberto... egli proprio egli, sull'orlo del suicidio, per la vostra insaziabile voluttà di sesso, per il vostro incoercibile desiderio, venne da noi come viandante errabondo che cercava pace e requie... Non voleva più seguirvi, signora, quale complice dei vostri misfatti... E con lui vennero a cercare consolazione presso di Noi folle di persone, uomini, donne amareggiate e deluse per l'affetto in voi riposto...

(prendendola sulle spalle e scuotendola)

E da Noi chiedete il perdono, la nostra clemenza! Audi, Augel! Ego Betta, Indignus Minister Dei Conjuro posco et voco te...

REGINA - (sollevandosi in piedi improvvisamente e con grande energia) «Sì ho amato il potere», la gloria, posso dire che sono migliore della mia fama, ma voi non potrete dimostrare lo stesso, figlia di una bastarda... (si getta su di lei, la strozza con le mani)

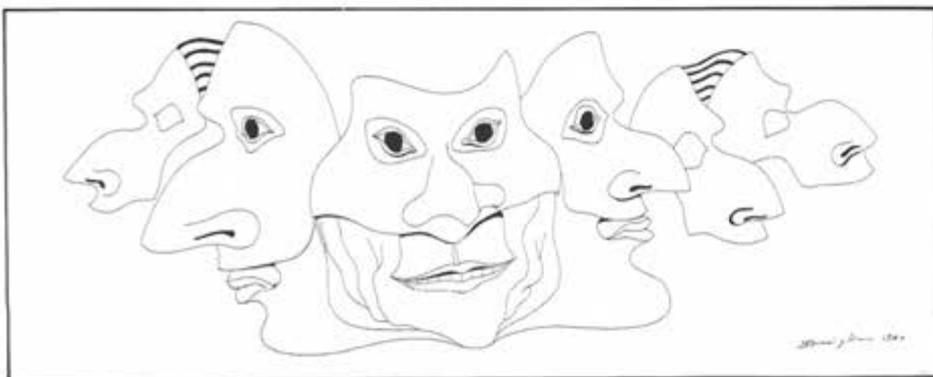
(Ritornano in modo frastornante i rumori di spiriti, di ombre che diventano quasi forme precise intorno a Regina, che sollevandosi barcollando va verso il proscenio e dice)

REGINA - Ora sono vostra! Venite, Venite... Sono una regina... Nella mia fine è il mio inizio... (le ombre dileguano, i sospiri e le grida cessano: si odono il I° e il II° frammento degli studi sinfonici di Schumann con cui si chiude il sipario...)

1982-1983

FINE

I disegni della serie delle maschere nel testo sono del pittore Mario Bracigliano.



Ringraziamo i lettori, e fra questi i responsabili delle attività teatrali e gli amministratori pubblici, che raccogliendo il nostro invito, hanno manifestato la loro fiducia abbonandosi a *Hystrio*.

Anche questo secondo numero viene spedito ai vecchi abbonati e a quanti sono, nelle nostre aspettative, gli abbonati futuri. Contiamo su un positivo accoglimento dell'iniziativa. Riteniamo opportuno segnalare, infine, le librerie e i negozi Ricordi dove è reperibile la rivista.

**TORINO**

Feltrinelli - P.zza Castello, 9 - Tel. 011/541620  
Comunardi - Via Bogino, 2 - Tel. 011/83975647  
Book & Book - Via S. Ottavio, 10 - Tel. 011/871076

**MILANO**

Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12  
Tel. 02/700386  
Feltrinelli Europa - Via S. Tecla, 5 - Tel. 02/8059315  
Incontro - C.so Garibaldi, 44 - Tel. 02/8057552  
Dello Spettacolo - Via Terraggio, 11 - Tel. 02/800752  
Unicopli - Via Rosalba Carrera, 11 - Tel. 02/421222  
Cortina S.p.A. - L.go Richini, 1 - Tel. 02/870845  
Marco - Galleria Passarella, 2 - Tel. 02/795866

**TRENTO**

La Rivisteria s.n.c. - Via S. Vigilio, 23  
Tel. 0461/986075

**PADOVA**

Feltrinelli - Via S. Francesco, 14 - Tel. 049/22458

**VERONA**

Rinascita - Corte Farina, 4 - Tel. 045/594611

**UDINE**

Tarrantola - Via V. Veneto, 20 - Tel. 0432/502459

**GENOVA**

Feltrinelli - Via P.E. Bensa, 32/r - Tel. 010/207665  
Liguria Libri Dischi s.a.s. - Via XX Settembre, 252/r  
Tel. 010/561439

**BOLOGNA**

Feltrinelli - P.zza Ravegnana, 1 - Tel. 051/266891  
Dello Spettacolo - Via Mentana, 1/c  
Tel. 051/237277

**MODENA**

Rinascita - Via C. Battisti, 17 - Tel. 059/218188

**RAVENNA**

Rinascita - Via XIII Giugno, 14 - Tel. 0544/34535

**REGGIO EMILIA**

Rinascita - Via F. Crispi, 3 - Tel. 0522/40941  
Vecchia Reggio - Via C.S. Stefano, 2/f  
Tel. 0522/485124

**PARMA**

Feltrinelli - Via della Repubblica, 2 - Tel. 0521/37492

**FERRARA**

Spazio Libri - Via del Turco, 2 - Tel. 0532/47796

**FIRENZE**

Feltrinelli - Via Cavour, 12 - Tel. 055/292196  
Marzocco - Via Martelli, 24/r - Tel. 055/282873

**PISA**

Feltrinelli - C.so Italia, 117 - Tel. 050/24118

**ROMA**

Feltrinelli - Via del Babuino, 39/40 - Tel. 06/6797058

Feltrinelli - Via V.E. Orlando, 84/86  
Tel. 06/484430

Mondo Operaio - Via Tomacelli, 146  
Tel. 06/6878464

Paesi Nuovi - Via Guglia, 60 - Tel. 06/6781103

Rinascita - Via Botteghe Oscure, 1/2  
Tel. 06/6797460

**NAPOLI**

Feltrinelli - Via S. Tommaso d'Aquino, 70/76  
Tel. 081/5521436

Guida - Via Port'Alba, 20 - Tel. 081/446377

**BARI**

Feltrinelli - Via Dante, 91/95 - Tel. 080/219677

**PALERMO**

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

**NEGOZI RICORDI****BARI**

— Via Sparano, 18 - Tel. 080/5218023

**BERGAMO**

— Passaggio Limonta, 4/6 - Tel. 035/216367

— Via A. May, 18/d - Tel. 035/243642

**BOLOGNA**

— Via U. Bassi, 1/2 - Tel. 051/272074

**BRESCIA**

— C.so Zanardelli, 29 - Tel. 030/57077

— V.lo Stazione, 5 - Tel. 030/41397

**CATANIA**

— Via Sant'Euplio, 38 - Tel. 095/321410

— Via Etna, 211 - Tel. 095/311662

**COMO**

— Via Indipendenza, 13 - Tel. 031/260463

**FIRENZE**

— Via Brunelleschi, 8/r - Tel. 055/214104

**GENOVA**

— Via Fieschi, 20/r - Tel. 010/543331

**LA SPEZIA**

C.so Nazionale, 116 - Tel. 0187/503010

**LECCO**

— P.zza degli Affari, 8 - Tel. 0341/365688

**MILANO**

— Via Berchet, 2 - Tel. 02/88811

— Via Montenapoleone, 2 - Tel. 02/76001982

— C.so Buenos Aires, 33 - Tel. 02/20422244

— Via Paolo Sarpi, 1 - Tel. 02/341660

— P.zza S. Giorgio, 8 - Tel. 02/806056

— Via Del Conservatorio, 17 - Tel. 02/76002858

— P.zza Napoli, 21 - Tel. 02/4231963

**MONZA (MI)**

— V.le Italia, 46 - Tel. 039/323949

**NAPOLI**

— Galleria Umberto I, 88 - Tel. 081/418436

**PADOVA**

— P.zza Garibaldi, 1 - Tel. 049/44013

**PALERMO**

— Via Ruggero Settimo, 24/a - Tel. 091/588581

**ROMA**

— Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 06/6798022

— P.zza Indipendenza, 24/26 - Tel. 06/4040706

— Via Del Corso, 506 - Tel. 06/3612331

— V.le Giulio Cesare, 88 - Tel. 06/380153

**SASSARI**

— Emerico Garibaldi, 3/5/7 - Tel. 079/232020

**TORINO**

— P.zza C.L.N., 251 - Tel. 011/540156

**TREVISO**

— L.go Totila, 1 - Tel. 0422/53998

**TRIESTE**

— Via San Lazzaro, 12 - Tel. 040/65250

**VENEZIA**

— Calle dello Spezier, 2766 - Tel. 041/5203329

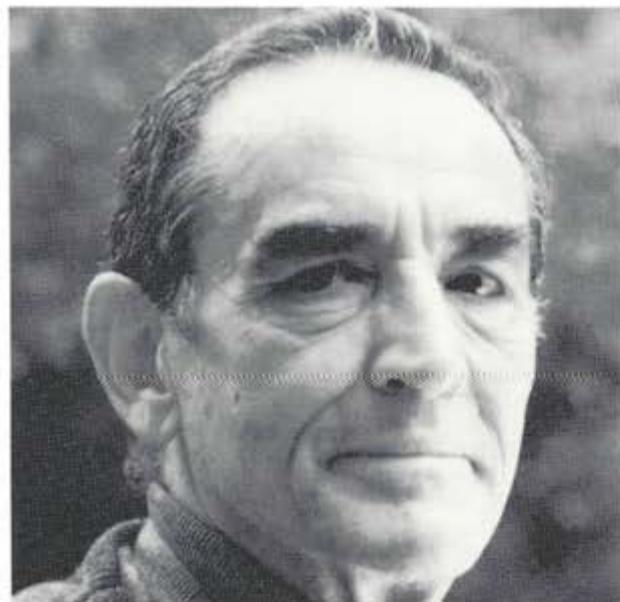
**VERONA**

— Via Mazzini, 70/b - Tel. 045/594692

**VOGHERA (PV)**

— P.zza Piana, 1 - Tel. 0383/43215

## Un grande successo



# VITTORIO GASSMAN MEMORIE DEL SOTTOSCALA

Un ironico eroe  
del nostro tempo  
in uno straordinario  
romanzo-confessione

SCHEMA DELLA DESTRO SPA AZIENDA LEADER

## DA PADOVA NEL MONDO PER «VESTIRE» I TEATRI

*Come uno stabilimento di mobili ed arredamenti per comunità si è convertito alla produzione di poltrone e di sistemi di sedute per luoghi di spettacolo all'aperto e al chiuso - La sua griffe a Tokio, Hong Kong, in Germania e nei più grandi complessi teatrali della Penisola.*

RICCARDO MONACO

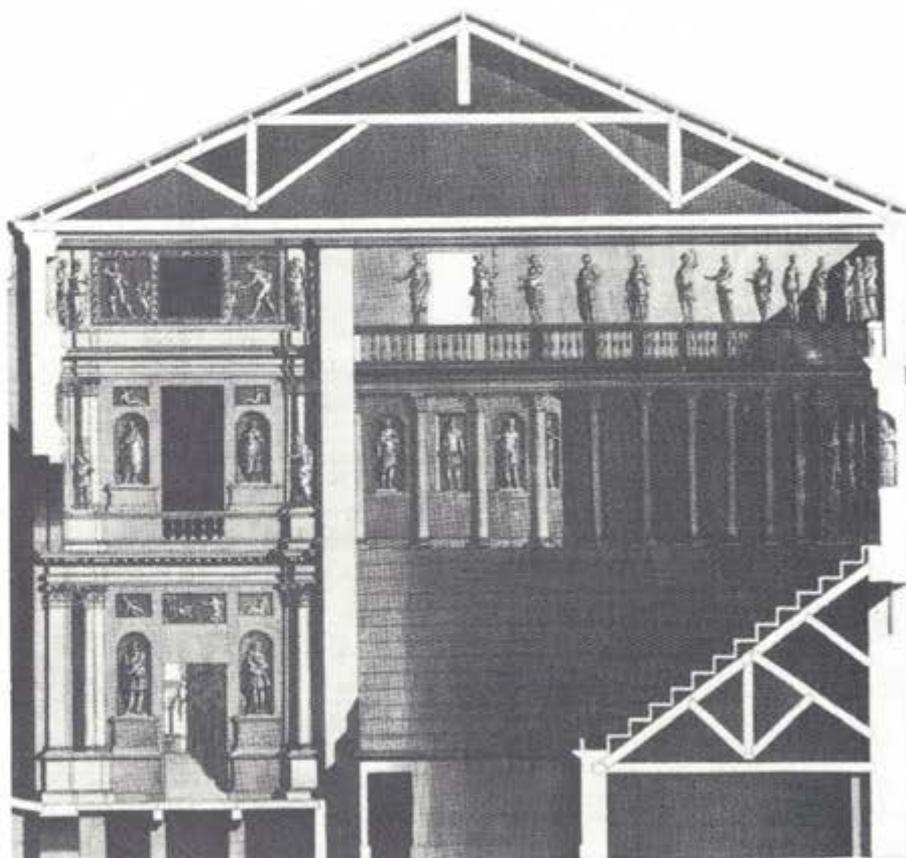
**U**na rapida evoluzione, un'attenta flessibilità nell'interpretare le esigenze del mercato, una struttura aziendale snella e dinamica: potrebbero essere queste, in sintesi, le ragioni necessarie e sufficienti per giustificare la titolarità di azienda-leader nel suo settore che la Destro spa di Albignasego (Padova) detiene e consolida anno dopo anno.

Nata nel secondo dopoguerra ad opera di Guido Destro per produrre mobili ed arredamenti per comunità, già dai primi anni '50 l'azienda inizia la produzione di poltroncine per cinema all'aperto. Sono gli anni euforici di un'Italia che si sta ricostruendo, che ha bisogno di dimenticare gli anni di guerra anche attraverso antidoti di celluloidi, come le pellicole proiettate in cinema piccoli e grandi, centrali e di periferia, per i quali la ditta Destro comincia a progettare e produrre quei "sistemi di sedute" a piano ribaltabile che oggi, alle soglie del Duemila, è riuscita a portare ad alti livelli di perfezione tecnologica, design integrato con lo spazio di destinazione, comfort nell'utilizzo.

Il decennio successivo vede l'azienda presente anche sui mercati esteri e in fase evolutiva, pronta ad accogliere i significativi mutamenti che si stavano verificando nel mondo dello spettacolo e dell'informazione. L'ultimo ventennio sarà ricordato per lo strapotere della televisione, la flessione del cinema e, negli anni più vicini a noi, il vitalissimo ritorno del teatro al centro di interessi culturali condivisi dal mondo intellettuale e da pubblici eterogenei, comunque affamati di scena e di vera cultura.

Guidata da Lodino Destro per il settore commerciale e amministrativo e da Livio Destro per quello tecnico commerciale, l'azienda entra per tempo nel ritorno di interesse per le sale teatrali e mette tutta la sua esperienza al servizio del recupero dei luoghi deputati ad accogliere la vita del teatro.

Nascono così i "sistemi di sedute" del Teatro Goldoni di Venezia, del Comunale di Firenze, del San Carlo e del Mercadante di Napoli. Ultimo in ordine di tempo fra i grandi teatri che si avvalgono del prodotto Destro, il Carlo Felice di Genova. Interventi non isolati né casuali, la specializzazione del prodotto Destro riposa su un riuscito connubio fra

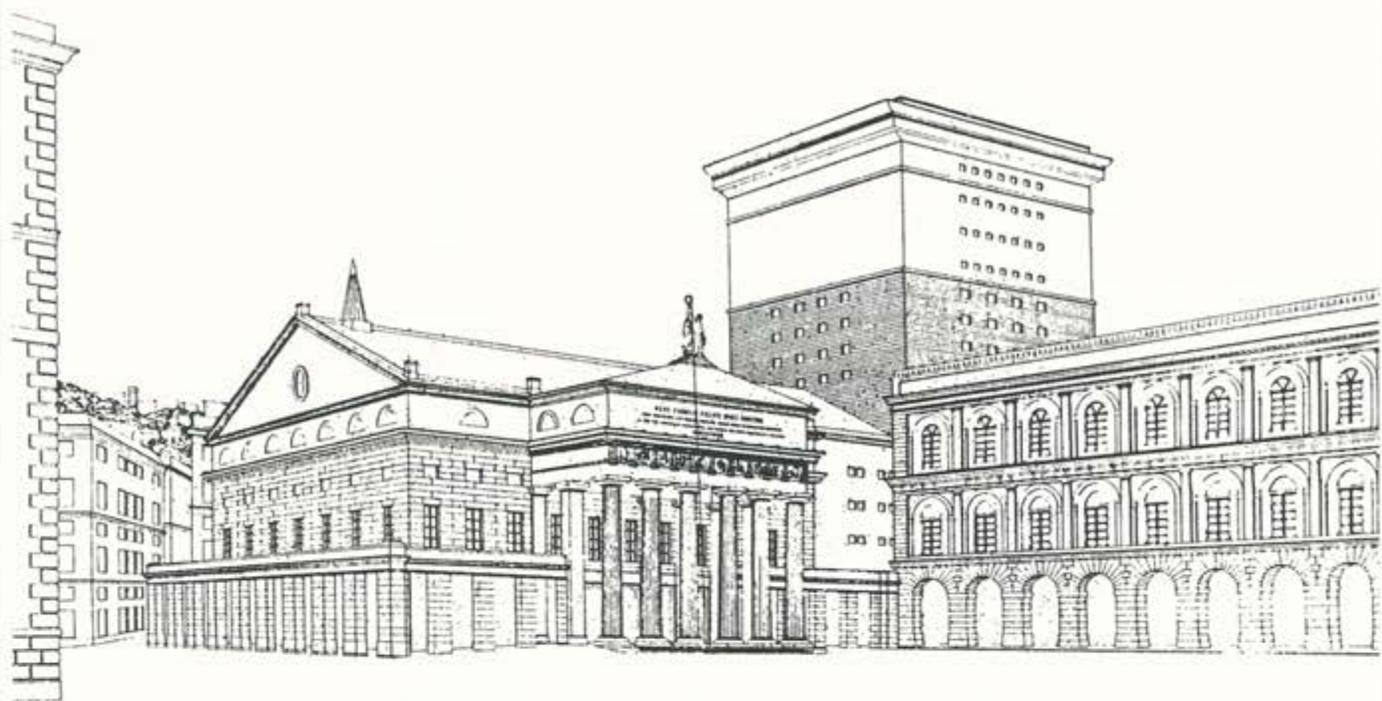


le scelte di carattere estetico-funzionale e quelle di carattere tecnologico. Il passo decisivo in tal senso è l'utilizzo, ancora in era pionieristica, dell'acciaio al posto del legno (anticipatore in materia di norme antincendio, severissime oggi), rivestito con imbottiture ottenute schiumando a freddo poliuretano. Ma raffinati e precisi sono anche i meccanismi di ritorno, basati sullo sfruttamento delle leggi di gravità, come di indiscusso prestigio sono i rivestimenti esterni, elaborati in collaborazione con i migliori produttori di tessuti del ramo.

Si potrebbe parlare a lungo dell'attività della ditta Destro all'estero (Hong Kong, Budapest, Tokio, Germania Ovest, Emirati Arabi) e in altri settori: sale congressi, auditorium, sale di proiezione, con una progettua-

lità che sta spingendosi verso le hall degli aeroporti e le aule universitarie. Ma avere contribuito a rivitalizzare tanti teatri costituisce forse il lato più interessante del lavoro svolto dalla Destro: piccoli e preziosi teatri barocchi della provincia italiana tornano ad ospitare recite e concerti che il pubblico segue da quelle poltrone, esattamente come nei grandi templi della prosa e del concerto, dove un solo elemento annulla le distanze fra le metropoli e la cittadina: la silenziosa e discreta comodità delle poltrone, alla quale non si può negare una parte importante del riuscito rapporto fra palcoscenico e spettatore. □

**Nell'illustrazione, uno spaccato del Teatro Olimpico di Vicenza.**



TEATRO COMUNALE CARLO FELICE - GENOVA

 **destro** S.p.A.

*Un altro grande teatro sarà realizzato con poltrone di nostra produzione.  
Un altro grande pubblico ne potrà apprezzare il comfort e l'eleganza*



**Destro Engineering** s.r.l.

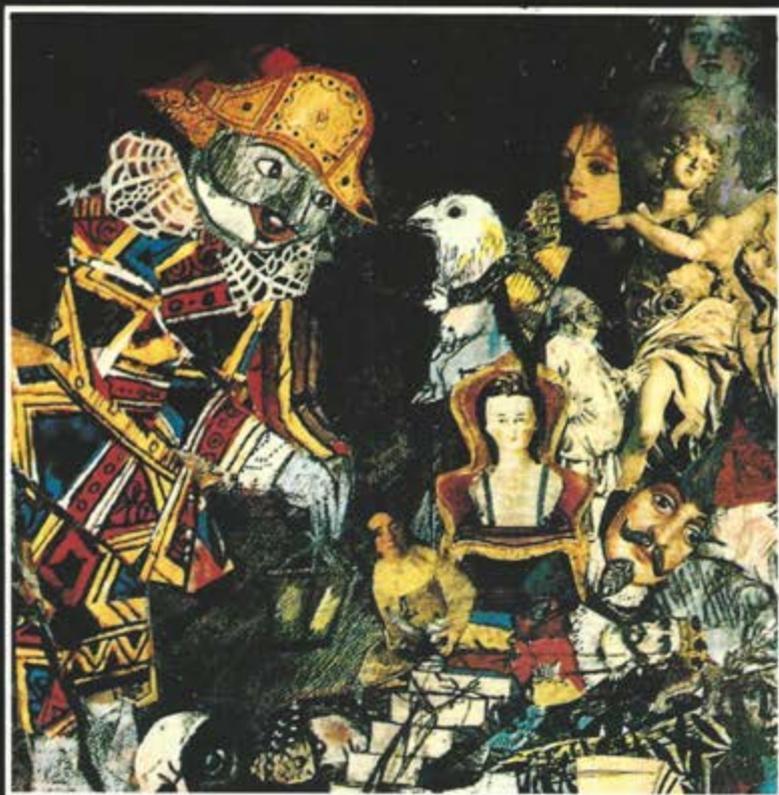
*La stessa eleganza e le più moderne tecnologie negli arredi e nelle  
attrezzature di scena.*

Via M. Polo, 11 - 35020 Albignasego (PD) - Tel. 049/680700 (4 linee ric. aut.) - Fax 049/680064 - Telex 430027 DESTRO I



Regione Lombardia  
Assessorato Cultura e Informazione

# NATURA E BUONGOVERNO DEL TEATRO



**ATTI DEL CONVEGNO NAZIONALE  
PER IL RINNOVAMENTO  
DELLA SCENA ITALIANA**

MILANO, 20-21 OTTOBRE 1988

**HYSTRIO DOCUMENTI**

Sono usciti per iniziativa della Regione Lombardia e a cura della rivista *Hystrio* gli atti del Convegno «Natura e buongoverno del Teatro». Il volume sarà inviato agli operatori teatrali italiani e ai responsabili per lo Spettacolo degli Enti locali. Gli interessati potranno farne richiesta alla Regione Lombardia, Assessorato Cultura e Informazione, o alla rivista *Hystrio*.